



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

RENATA BERENSTEIN DE AZEVEDO

**“OS INSÊNICOS”:
UMA EXPERIÊNCIA EM TEATRO E SAÚDE MENTAL**

Salvador

2019

RENATA BERENSTEIN DE AZEVEDO

**“OS INSÊNICOS”:
UMA EXPERIÊNCIA EM TEATRO E SAÚDE MENTAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Hebe Alves da Silva
Coorientadora: Prof.^a Dra. Denise Coutinho

Salvador

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Berenstein de Azevedo, Renata

OS INSÊNICOS: uma experiência em teatro e saúde
mental. / Renata Berenstein de Azevedo. -- Salvador,
2019.

162 f.

Orientador: Hebe Alves da Silva.

Coorientador: Denise Coutinho.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós Graduação em
Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia,
Escola de Teatro, 2019.

1. Artes Cênicas. 2. Saúde Mental. 3. Os Inênicos.
4. Teatro e Loucura. I. Alves da Silva, Hebe. II.
Coutinho, Denise. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

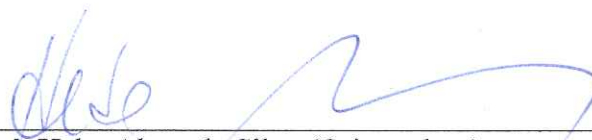
Renata Berenstein de Azevedo

OS INSÊNICOS: UMA EXPERIÊNCIA EM TEATRO E SAÚDE MENTAL.

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 14 de outubro de 2019.

Banca Examinadora



Prof^ª. Dr^ª. Hebe Alves da Silva (Orientadora)



Prof^ª. Dr^ª. Denise Maria Barreto Coutinho (Coorientadora)



Prof^ª. Dr^ª. Mônica de Oliveira Nunes de Torrenté (ISC/UFBA)



Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz (PPGAC/UFBA)

Dedico esse trabalho ao grupo mais incrível de teatro do qual
tenho a honra de fazer parte, "Os Insênicos".

AGRADECIMENTOS

Esse caminho não seria possível sem o suporte da minha família. Agradeço aos meus pais Esterzilda e Paulo Ormino pela referência que são na minha vida, pela forma que me ensinaram a encarar a existência e, como bons arquitetos, como sonhar o projeto e transformar em realidade.

Aos meus irmãos Luciano, Marcelo e Sérgio, cunhadas Fernanda, Flávia F. e Flávia B, e meus sobrinhos, obrigada pela paciência, suporte e amor incondicional. Sinto-me privilegiada de fazer parte de uma família tão unida e apoiadora.

Essa complexa tarefa de reflexão e produção de conhecimento colocou-se para mim como um período de muita intensidade com dores, sofrimentos e alegrias. Obrigada aos amigos que acompanharam meus dramas, à Luísa Hardman, Poliana Bicalho, Márcia Lima, Laís Mendes e Vagner Rocha. Os amigos sempre foram companheiros dessa jornada, se fazendo presente na própria experiência, contribuindo para a existência do grupo. Milena Marinho, Larissa Dantas, Andréa Elia, Lailí Flòrez, Guilherme Stadler, Fernanda Colaço, Mírian Nascimento, Lara Hardman, Marcela Ferreira, Wagner Ferraz, Felipe Bezerra e tantos outros que contribuíram para nosso fazer.

Meu carinho e reconhecimento às minhas orientadoras, Hebe Alves e Denise Coutinho que me conduziram numa escuta e orientação de muita sensibilidade e confiança.

Por último e mais importante, agradeço a todos que fizeram parte de “Os Insênicos”, que embarcaram na minha loucura e acreditaram comigo nas possibilidades. Meu eterno carinho aos melhores atores que encontrei: Alzira da Silva Freitas, Ana Auridina Uchoa, Anderly Oliveira da Cruz, André Luis da Silva, André Mário Santos, Angelita Dias Leite, Antoniel Damásio, Cremilda Barbosa Lima, Diana Paiva, Dionaldo Nascimento de Andrade, Fábio Miranda Leite, Edneide Maia, Gilvanélio Gonçalves de Araújo, Girlene de Jesus Almeida, Helisleide Bonfim dos Santos, Ivonete dos Prazeres Souza, Joana Angélica dos Santos, Josuelinton de Jesus Santos, José Raimundo dos Santos Lívia Santos, Lucas Teixeira de Santana, Maria Célia Guimarães, Maria de Fátima Francisca, Maria Oliveira, Moisés Ferreira, Reginaldo Barreto Filho, Silvia Perroni, Sônia Maria de Jesus Ferreira, Suzana Pereira Pita e Téssia Patrícia dos Santos.

AZEVEDO, Renata Berenstein. **“Os Insênicos”**: uma experiência de teatro e saúde mental. 2019. Orientadora: Hebe Alves. Coorientadora: Denise Coutinho. 158 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

Esta dissertação examina a experiência desenvolvida pelo grupo de teatro “Os Insênicos” de Salvador, BA, e se situa na interface arte e saúde mental. Composto por atores e atrizes com histórico de internações e atendimento psiquiátrico, o grupo reúne um repertório formado por quatro espetáculos e inúmeras esquetes e intervenções teatrais, no período de 2010 à 2018. Por meio do método cartográfico, constrói-se aqui uma narrativa polifônica, processual, que busca compartilhar o caos-germe da criação, as rupturas, mas também as produções e linhas de forças que atravessam a experiência estética deste coletivo. O edifício teatral serve de metáfora nessa trajetória como área de revelação dos atravessamentos a partir de seis espaços diferentes: entrada, o foyer, uma apresentação da paisagem onde surge o grupo e uma introdução à dimensão sociocultural da Luta Antimanicomial; a sala de ensaio, trazendo aspectos da construção metodológica na formação desses atores singulares; os bastidores, com enunciados e movimentos dos desejos e afetos que aproximam, mas também repulsam; e a cena, o recorte do visível que reúne a dimensão estética e política da experiência, refletindo sobre quatro espetáculos do grupo. Esta pesquisa considera o teatro enquanto território político e de criação estética, que produz relações, enunciados, subjetividades e novas formas de existência, articulando arte e saúde mental e enfatizando implicações dessa relação no processo de transformação social de pessoas com sofrimento psíquico. Diferentes saberes compõem a investigação que articula pensamentos do campo da filosofia, psicologia cultural, artes cênicas e saúde mental. Trata-se de um processo colaborativo, no qual atores e atrizes são construtores de conhecimento e protagonistas da experiência.

Palavras-chave: Artes Cênicas; Saúde Mental; Estética relacional; Teatro e loucura; “Os Insênicos”.

AZEVEDO, Renata Berenstein. “**Os Insênicos**”: an experience of theater and mental health. 2019. Advisor: Hebe Alves. Co-advisor: Denise Coutinho. 158 f. II. Dissertation (Master in Performing Arts) - Postgraduate Program in Performing Arts, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

ABSTRACT

This dissertation examines the experience developed by the theater group “Os Insênicos” from Salvador, BA, and is located at the interface between art and mental health. Composed by actors and actresses with a history of hospitalization and psychiatric care due psychic suffering, the group brings together a repertoire of four shows and numerous skits and theatrical interventions, from 2010 to 2018. Through the cartographic method, it is built a procedural and polyphonic narrative that seeks to share the germ chaos of creation, the ruptures, but also the productions and lines of forces that run through the aesthetic experience of this collective. The theatrical building serves as a metaphor in this trajectory as an area of revelation of the crossings from six different spaces: the entrance, the foyer, a rehearsal room, the stage, the backstage and the emergency exit. presentation of the landscape where the group emerges and an introduction to the socio-cultural dimension of the Antimanicomial Fight; the rehearsal room, bringing aspects of the methodological construction in the formation of these singular actors; behind the scenes, with statements and movements of desires and affections that approach but also repel; and the scene, the clipping of the visible that brings together the aesthetic and political dimension of the experience, reflecting on four shows of the group. This research considers theater as a political and aesthetic creation territory, which produces relationships, statements, subjectivities and new forms of existence, articulating art and mental health and emphasizing the implications of this relationship in the process of social transformation of people with psychological distress. Different knowledge make up the research that articulates thoughts from the field of philosophy, cultural psychology, performing arts and mental health. It is a collaborative process in which actors and actresses are knowledge builders and protagonists of experience.

Keywords: Performing Arts; Mental health; Relational aesthetics; Theater and madness; “Os Insênicos”.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Desenho 1	Planta baixa da dissertação	12
Fotografia 1	Apresentação do <i>Em Cena Insanidade</i> para os participantes da AMEA	30
Fotografia 2	Ensaio na Casa do Benin com Ivonete, Girlene e Célia	32
Fotografia 3	Alongamento corporal. Espaço Xisto Bahia 2010	38
Fotografia 4	Jogo das caminhadas em grupo	43
Fotografia 5	Caminhadas na rua	45
Fotografia 6	Preparação para improviso	49
Fotografia 7	Abertura “Os Insênicos”	59
Fotografia 8	“Os Insênicos”. Sala do Coro	62
Fotografia 9	“Os Insênicos”. Sala do Coro	63
Fotografia 10	Comemoração do grupo após primeira apresentação	66
Fotografia 11	Cidade em Versos. Solar Boa Vista	69
Fotografia 12	Cidade em Versos. Solar Boa Vista	71
Fotografia 13	Cidade em Versos. Solar Boa Vista	73
Fotografia 14	Processo criativo. Sede do IAB	76
Fotografia 15	Balada de Amor. Teatro Vila Velha	78
Fotografia 16	Balada de Amor. Teatro Vila Velha	80

Fotografia 17	Balada de Amor. Teatro Vila Velha	83
Fotografia 18	Quem Está Aí? Teatro Gregório de Mattos	85
Fotografia 19	Quem Está Aí? Teatro Gregório de Mattos	88
Fotografia 20	Quem Está Aí? Teatro Gregório de Mattos	91

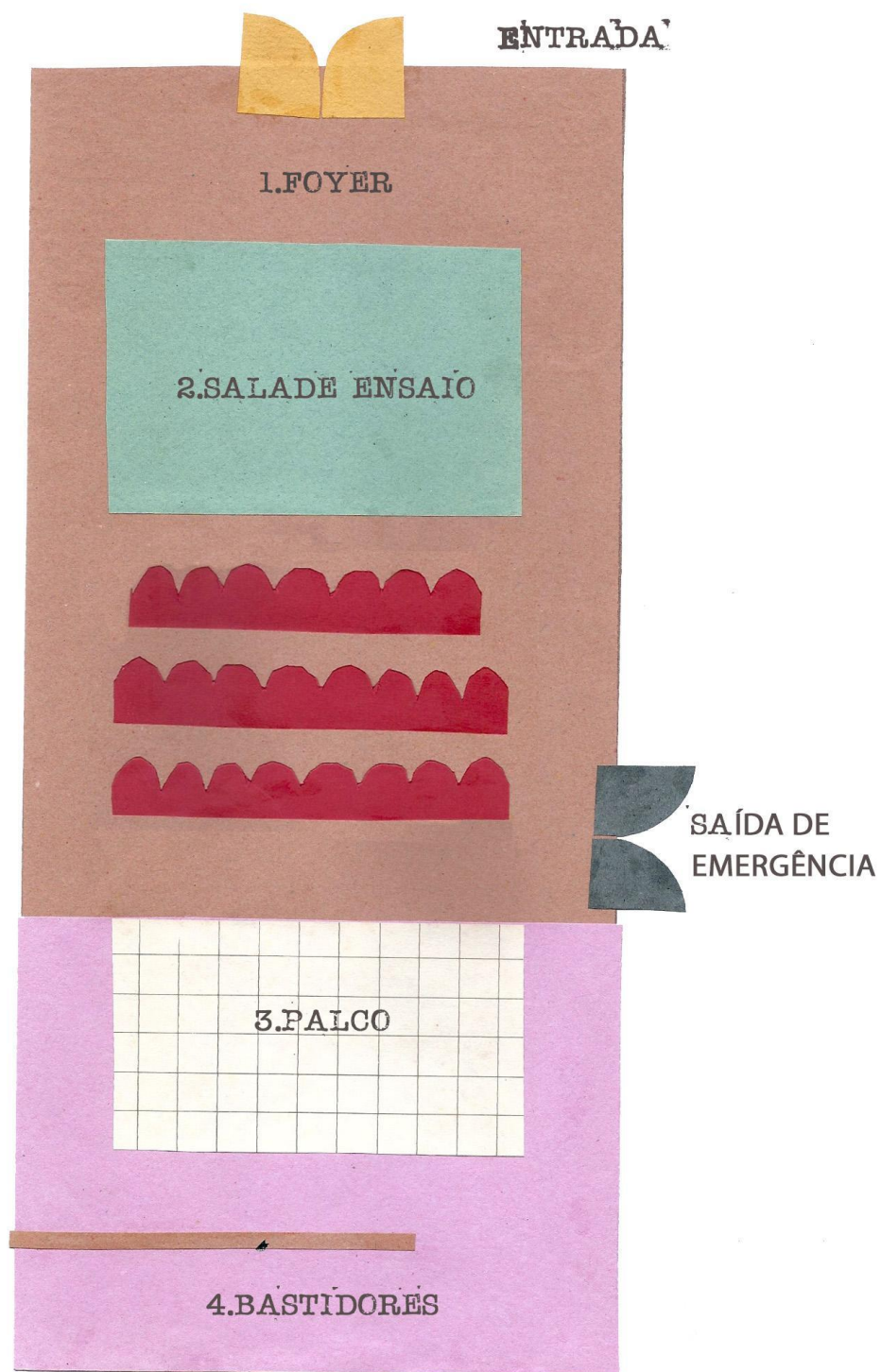
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMEA	Associação Metamorfose Ambulante de Usuários e Familiares do Sistema de Saúde Mental do Estado da Bahia
IAB	Arquitetos da Bahia
CETAD	Centro de Estudos e Terapia do Abuso de Drogas
CAPS	Centros de Atenção Psicossocial
CID	Classificação Internacional das Doenças
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
GERAR	Núcleo de Economia Solidária em Saúde Mental
IPA	<i>International Psychoanalytical Association</i>
MinC	Ministério da Cultura
NEOJIBA	Núcleo Estadual de Orquestra Jovem e Infantil da Bahia
RAPS	Rede de Atenção Psicossocial
SECULT	Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia
SJCDH	Secretaria de Justiça Cidadania e Direitos Humanos
SETRE	Secretaria do Trabalho Emprego, Renda e Esporte
SUS	Sistema Único de Saúde
PNDH-3	Terceiro Plano Nacional de Direitos Humanos

SUMÁRIO

1.	ENTRADA	13
2.	FOYER	18
3.	SALA DE ENSAIO	26
3.1	ONDE FICA ESSE TEATRO?	29
3.2	É O QUÊ QUE VOCÊS FAZEM LÁ EM CIMA?	34
3.3	VAI TER O QUÊ NO ENSAIO HOJE?	39
3.4	PÉÉMM PÉÉMM PÉÉMM	48
4.	O PALCO	55
4.1	“OS INSÊNICOS”	58
4.2	CIDADE EM VERSOS: UM RECITAL CÊNICO	66
4.3	BALADA DE AMOR	74
4.4	QUEM ESTÁ AÍ?	84
5.	BASTIDORES	93
5.1	O REMEDINHO QUE FALTAVA	96
5.2	VOCÊ É SAÚDE MENTAL?	100
5.3	CHEFINHA, VOCÊ É A MAMÃE DOS INSÊNICOS?	105
6.	SAÍDA DE EMERGÊNCIA	115
	REFERÊNCIAS	119
	APÊNDICES	123

Desenho 1 – Planta baixa da dissertação



Fonte: Acervo pessoal

1. ENTRADA

Do lado de fora do edifício teatral é possível ver o cartaz anunciando o espetáculo em temporada: *Os Insênicos*. Resultado artístico da oficina teatral para usuários do serviço de saúde mental. O ano é 2010 e o título deixa claro sua inserção no campo da saúde, localizando seus participantes como “usuários do serviço de saúde mental”. Ainda assim, de fora, não é possível entender o que se passa lá dentro, nesse território criativo com “usuários” que se colocam sobre o palco de um teatro.

Esta dissertação teve seu processo de pesquisa iniciado em 2008, quando ainda um projeto, no papel, comecei a desenvolver a ideia de uma oficina de teatro voltada para pessoas em sofrimento psíquico. De lá para cá, foram mais de dez anos construindo um trajeto artístico com o coletivo “Os Insênicos”, o verdadeiro resultado daquela oficina.

Formada em Psicologia pela Universidade Federal da Bahia, desenvolvi meus estudos nas artes dramáticas em paralelo à graduação. Concomitantemente às atividades acadêmicas, realizei curso de interpretação com a atriz e professora Andréa Elia, dando origem à “Companhia Os Bumburistas”, dirigida por ela e na qual atuei como atriz durante cinco anos, até 2010.

A partir de 2006, intensifiquei meus estudos como atriz, participando de oficinas com o Teatro Hippocampo (Roma/IT), Cia Barracão (Campinas), O Lume (Campinas), Fábio Vidal (Salvador), Alexandre Casalli (Salvador), Harildo Deda (Salvador). No campo da direção, tive oportunidade de trabalhar como assistente de direção de Andréa Elia (montagens do Curso ATO), Gil Vicente Tavares (*Tchecov no Cinema*), Luis Alonso (*A Outra Tempestade*) e Fernando Guerreiro (*O Sumiço da Santa*). Aprendi práticas do teatro fazendo teatro, observando diretores e encontrando em algumas dessas experiências elementos que hoje constituem meu trabalho.

Meu encontro com a loucura não se deu no curso de graduação em Psicologia. Antes, deu-se no teatro. A memória me leva para 1998, com a reabertura do Teatro Vila Velha, aqui em Salvador. Naquela época, com 13 anos, acompanhei meus pais, interessados em ver a reforma do teatro, para assistir a *Um Tal de Dom Quixote*, montagem dirigida por Márcio Meirelles, com texto adaptado por ele e Cleise Mendes para um cenário brasileiro. Em cena, o Bando de Teatro Olodum, com Carlos Petrovich, interpretando Dom Quixote, e Lázaro Ramos como seu fiel escudeiro,

Sancho Pança. A obra de Cervantes, para além da crítica aos romances de cavalaria, deixava escapar uma inquietação a respeito das relações entre o real e o imaginário nas obras de arte, assim como sobre a comunicação entre a invenção fantástica e as fascinações do delírio (FOUCAULT, 1972). O autor aponta como a obra de Cervantes, *D. Quixote*, em suas inúmeras adaptações e recriações, desenhou a figura da loucura pela identificação romanesca: “As quimeras se transmitem do autor para o leitor, mas aquilo que de um lado era fantasia torna-se, do outro, fantasma; o engenho do escritor é recebido, com toda ingenuidade, como se fosse figura do real” (FOUCAULT, 1972, p. 43).

Da proposta de encenação de Márcio Meirelles, destaco ainda como outro fator importante nesse primeiro contato com o tema, o aspecto da vida social brasileira dos anos 1990, que os levaram a colocar em cena a luta dos que nada têm: os sem-terra, sem-teto e meninos de rua. A loucura e seus cruzamentos com questões sociais tornaram-se visíveis, para mim, através da poesia e do humor – marca que anos depois se revelaria no meu próprio trabalho. Foi no palco do Teatro Vila Velha que a loucura me contagiou.

O encontro entre teatro e saúde mental surge para mim como possibilidade a partir de uma conversa com o professor Marcus Vinícius de Oliveira, conhecido como Marcus Matraga, docente do Instituto de Psicologia da UFBA. Em 2008, em meio a uma crise com aproximação da formatura, pedi ao professor que me ajudasse a pensar caminhos de uma prática na psicologia que pudessem articular a arte sem o viés terapêutico, como nos era oferecido nos espaços de aprendizagem do curso. Prontamente, o professor, um ativista da luta antimanicomial e cuja característica era o discurso político inflamado e implicado, me indicou a leitura do texto *Esquizocenia*, de autoria do filósofo Peter Pál Pelbart. No texto, o autor trazia uma experiência da companhia UEINZZ de teatro, formada por pessoas em sofrimento psíquico, artistas, estudantes, profissionais de saúde e interessados. “Comunidade dos sem comunidade, para uma comunidade por vir”¹, como se definem.

Não consigo deixar de pensar que é esta vida em cena, ‘vida por um triz’, que faz com que tantos espectadores chorem em meio às gargalhadas: a certeza de que são eles os mortos-vivos, que a vida verdadeira está do lado de lá do palco. Num contexto marcado pelo controle da vida (biopoder), as modalidades de resistência vital proliferam de maneiras as mais inusitadas. Uma delas consiste em pôr literalmente a vida em cena, não a vida nua e

¹ Disponível no site do grupo em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/ueinzz.htm>.

bruta, como diz Agamben, reduzida pelo poder ao estado de sobrevida, mas a vida em estado de variação, modos 'menores' de viver que habitam nossos modos maiores e que no palco ganham visibilidade cênica, legitimidade estética e consistência existencial (PELBART, s/d., p. 62).

As palavras do filósofo me provocaram a pensar a função da prática teatral em relação à vida. De que forma o teatro afeta seu tempo e o que pode ele produzir nesse contexto? Esse teatro se caracteriza por sua estética emancipatória, que destaca o lugar de visibilidade do outro, de legitimidade de outros discursos estéticos, dos discursos dos desviantes, dos invisíveis. Se o fazer do UEINZZ se colocava como possível, em relação à interface teatro e saúde mental, realizar uma prática similar em Salvador também tinha grande chance de êxito. É dessa aposta que surge esta pesquisa.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia em 2017, me propus a pensar a prática desenvolvida com o grupo "Os Insênicos" a partir dos cruzamentos e atravessamentos vivenciados, analisando o percurso do coletivo através de seus processos de formação e criação. Com este trabalho busco contribuir para a documentação do campo artístico cultural ligado à saúde mental, ao contexto sociocultural da reforma psiquiátrica, propondo refletir sobre o potencial político e estético desta proposta e as dificuldades enfrentadas na composição desse campo de saberes e práticas.

O primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa "do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber" (PASSOS; BARROS, 2015, p. 18) encontrando a cartografia como caminho metodológico para seu desenvolvimento. Desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), a cartografia tem como objetivo a investigação de processos ao invés da compreensão tradicional de método com procedimentos e metas preestabelecidos. Trata-se de um desafio, enquanto movimento que se estrutura durante o percurso, a partir dos encontros, dos lugares ocupados, desenhando a rede de forças, as linhas de fuga e também as brechas que compõem a experiência (KASTRUP, 2015).

É pensando nesses encontros e deslocamentos, nos lugares de ocupação, nos territórios que fomos construindo, que utilizo a estrutura do teatro como mapa para o desenho desta cartografia. Palavra oriunda do grego clássico, *théatron* tem por raiz *théa*, que significa o ver, o contemplar. A visibilidade anunciada se completa com o sufixo *tron*, dos adjetivos, dando a ideia de lugar. Portanto, *Théatron* é o "lugar de

onde se vê, ou se contempla” (BURNIER, 2009, p. 17). A palavra teatro é habitualmente utilizada também para denominar o conjunto que compõe o edifício teatral, composto não apenas pela sala de exibição, mas também por outros espaços com diferentes funções dentro da experiência artística como o foyer, salas de ensaio, camarim, bastidores, plateia, cabine técnica, etc.

Brinco de redesenhar o espaço teatral sonhado e projetado pelo arquiteto, e meu pai, Paulo Ormino de Azevedo, como roteiro desta escrita. O espaço que parte de uma adaptação de um galpão para um espaço de cultura serve como incentivo para construir um teatro de colagem, com diferentes texturas, espaços e funções, baseado na flexibilidade e adaptação. A escrita propõe um percurso por esse espaço fictício que reúne em seus cômodos os fragmentos que compõem o mapa dessa experiência.

A metáfora do edifício teatral aqui tem como objetivo dar visibilidade, convocando o leitor e a leitora a percorrerem este trajeto, ao longo dos capítulos, observando as frestas, portas e janelas que se conectam com suas práticas e experiências. Nesse ponto, nos encontramos na ENTRADA em frente ao edifício teatral, sendo apresentados ao percurso pessoal que me traz como pesquisadora e artista ao desenvolvimento deste trabalho, as influências que deram origem a essa experiência e a estrutura da escrita que se desenvolve. Desse lugar de fora, contemplativo, nos preparamos para entrar no espaço e conhecer o território.

Entraremos pelo FOYER, espaço de recepção do público que antecede a sala de apresentação. Aqui introduzimos alguns aspectos importantes para compreender a base dessa experiência, apresentando seus atores e atrizes e o território que habitam. Apresentamos também a reforma psiquiátrica, suas articulações sócio culturais, como cenário dessa experiência, destacando as aproximações entre o campo da arte e da saúde mental.

No terceiro capítulo, a SALA DE ENSAIO, trato das pistas metodológicas que fomos elaborando para a condução dos processos de criação e formação de atores. Aqui, trato do método de formação de ator partindo das contribuições de Viola Spolin e Augusto Boal, para propor uma metodologia de trabalho baseada no conceito de flexibilidade proposto por Jean Pierre Ryngaert. Os exercícios, jogos e improviso, são

apresentados por meio de exemplos da prática, estabelecendo ainda diálogos com teóricos como Fayga Ostrower, Jacques Roubine, entre outros.

Seguimos nosso trajeto reflexivo adentrando a sala de apresentação e conhecendo o PALCO. Aqui partimos do entendimento do político sobre o fazer teatral proposto por Guéron e Rancière, para compreender os aspectos que atravessam a produção do grupo. É sobre a dimensão política e estética do trabalho que nos debruçaremos, percorrendo os quatro espetáculos encenados, acompanhando os processos de criação e as reflexões sobre a relação entre os processos criativos e as obras.

BASTIDORES, o quarto capítulo, expõe o que se revela após os espetáculos. Aqui apresento os acontecimentos que contornam a cena, que não são visíveis ao público. As afetações e transformações vividas nos convidam a refletir sobre a prática, percebendo seus resultados para além da cena, nas transformações vividas pelos atores e atrizes. Partimos da noção de experiência trazida por Bondía e Dewey para refletir sobre o conceito de dispositivo, apresentado e problematizado por Foucault, Deleuze e Guattari, buscando entender quais pontos dessa compreensão tangenciam nossa prática. O que acontece no coletivo, como o grupo trabalha ou se relaciona passa a ser compreendido como parte dessa criação se aproximando do entendimento de Arte Relacional, trazida por Bourriaud. Nesse capítulo, proponho ainda uma observação sobre o trabalho da condução do grupo, realizando um jogo dramático com um entrevista feita pela Renata pesquisadora, cartógrafa e a Renata diretora d"Os Insênicos", desvelando outros aspectos da experiência.

O apagar das luzes, ou a SAÍDA DE EMERGÊNCIA, como chamo a conclusão deste trabalho, é onde revisitamos as considerações levantadas destacando as potencialidades que emergem desse fazer. Uma reflexão que se amplia sobre o próprio futuro do coletivo. A emergência aqui se faz pela busca de saídas como esta, que tiram o sujeitos da invisibilidade e constroem uma arte capaz de afetar seu tempo e ser afetada por ele.

Por último, compartilho nos Anexos, os roteiros dos espetáculos encenados pelo grupo como registro desses trabalhos ao longo do período. As fotografias dispostas ao longo da dissertação enriquece o compartilhamento dessa experiência pelo recurso da imagem.

2. FOYER

No teatro, o foyer é o espaço de recepção da plateia, onde acontece o primeiro encontro entre os participantes daquele acontecimento. Antecede a sala de apresentação e, em muitos casos, é onde se distribuem os programas contendo informações sobre o espetáculo: ficha técnica, patrocinadores, algumas palavras da direção ou produção. Nesse espaço, o público se reconhece, troca comentários e se prepara para o momento que os reuniu ali: o espetáculo. Nesta escrita, é o caráter introdutório desse espaço que se utiliza como metáfora do título dado a esta introdução. Diferentemente do dia de estreia na temporada de *Quem Está Aí?*, me aproximo do público, do leitor ou leitora, e antecipo algumas questões que ajudarão a compreender e situar expectativas.

Do alto da escada, vejo o Foyer do Teatro Gregório de Mattos e noto que ele está cheio. É a última apresentação da primeira temporada de *Quem Está Aí?*, em 2017. "Acabaram os ingressos", me conta Milena Marinho, psicóloga, apoiadora do grupo, e eu começo a ficar nervosa. Não desço ao foyer. Além do temor dos pedidos de "me consiga um ingresso", prefiro desviar dos olhares que me fitam e da curiosidade que me surge: o que espera o público desse espetáculo?

Um dos primeiros passos nessa reflexão é desenhar a paisagem onde emerge nosso fazer, entendendo esse cenário como fundamental para a compreensão do desenvolvimento da pesquisa. "As paisagens vão sendo povoadas por personagens e estes vão pertencendo à paisagem" (ALVAREZ; PASSOS, 2015, p. 134).

Encabeçado inicialmente pelos profissionais do Movimento de Trabalhadores de Saúde Mental, em parceria com diversos movimentos sociais, em 1978, o movimento da Reforma Psiquiátrica no Brasil se une à luta pela reconstrução dos direitos e da cidadania, dentro de um movimento mais amplo de formação de um estado democrático. Com a criação do Movimento Nacional da Luta Antimanicomial, em 1987, o movimento ganha corpo, dessa vez incluindo os próprios "usuários", familiares e outros segmentos da população, e instituindo o 18 de Maio como dia da Luta Antimanicomial (AMARANTE et al., 2012a).

A ruptura com o modelo psiquiátrico clássico manicomial orienta o movimento da Reforma Psiquiátrica para a criação de uma rede de atendimento substitutiva como modo de superação do manicômio e dos mecanismos de segregação e violência. O

movimento brasileiro toma por referência para reformulação do modelo assistencial, a psiquiatria democrática italiana, liderada por Franco Basaglia (DALMOLIN, 2006). O psiquiatra italiano Franco Basaglia (1980 apud AMARANTE et al., 2012a), ao propor colocar “a doença entre parênteses”, inverte o discurso psiquiátrico clássico, que privilegia a doença, o diagnóstico, em detrimento do sujeito. Essa concepção não negou a existência da doença, mas devolveu ao indivíduo a possibilidade de compreender-se enquanto sujeito, e não um doente, atravessado por diferentes forças culturais, religiosas, sociais, etc.

O autor supracitado entende o transtorno mental como uma expressão da relação entre os aspectos orgânicos e sociais, chamando a atenção para a interação das diferentes esferas que compõem a experiência (BASAGLIA, 1980 apud AMARANTE et al., 2012a).

A desinstitucionalização se apresenta, portanto, como um processo complexo engendrado por diferentes aparatos, que prevê não somente o fechamento dos hospitais psiquiátricos ou a reforma dos serviços assistenciais, mas também a construção de um novo lugar social para a loucura. A Rede de Atenção Psicossocial (RAPS) tem como finalidade a criação, a ampliação e a articulação de pontos de atenção à saúde para pessoas com sofrimento ou transtorno mental e com necessidades decorrentes do uso de álcool e outras drogas, no âmbito do Sistema Único de Saúde (SUS) (BRASIL, 2011). O Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), que, muitas vezes, será evocado neste trabalho, é um dos serviços substitutivos que compõe a RAPS. O CAPS oferece atendimento psicológico, psiquiátrico, grupos de apoio e oficinas terapêuticas ou de geração de renda. Neste sentido, os sujeitos são acompanhados dentro do seu próprio território, permanecendo em sua comunidade.

Amarante et al. (2012a) discute a complexidade do conceito de Reforma Psiquiátrica, identificando quatro dimensões fundamentais desse movimento: teórico-conceitual, técnico-assistencial, jurídico-política e sociocultural. Uma visão ampliada da reforma nos ajuda a não reduzi-la à simples reformulação de serviços e organização de rede de cuidados médicos, psicológicos, jurídicos e assistenciais, mas também de identificar a importância dos aspectos socioculturais nas transformações do imaginário social, e construção de espaços de ações coletivas, de mobilização e invenção de novos modos de vida.

Nessa dimensão, articulam-se as práticas artísticas e expressivas. O primeiro debate se dá acerca do entendimento de arte-cultura como linguagem múltipla,

polifônica, que supera dicotomias herdadas da visão colonialista e etnocêntrica, valorizando as culturas populares, rompendo com o discurso técnico, especialista e com as relações de poder.

Amarante e Torre (2017) observam um novo campo de atuação de arte-cultura na saúde mental, capaz de produzir rupturas em relação ao modelo psiquiátrico, aos caminhos estéticos do teatro comercial, assim como promover acolhimentos, ampliando espaços de convivência, cidadania e circulação social dos sujeitos em sofrimento psíquico. Nesse sentido, definem arte-cultura como uma linguagem múltipla, polifônica, que supera dicotomias herdadas da visão colonialista e etnocêntrica, valorizando as culturas populares, rompendo com o discurso técnico, especialista e com as relações de poder.

Os projetos de intervenção artística constituem um território de novas formas de relação com a loucura e com a diversidade, produzindo o deslocamento da ideia de doença mental como incapacidade e inferioridade e abrindo espaços de visibilidade e expressividade dos mesmos. As ações artístico-culturais possibilitam que sujeitos expressem seus sentimentos e compartilhem outras formas de estar no mundo. Isso possibilita novos olhares sobre a loucura, tanto para os que vivem a experiência da criação, como para os receptores da obra que assistem aos espetáculos (AMARANTE et al., 2012b).

O acesso à cultura, tanto no campo da fruição como da produção, passa a ser entendido como direito fundamental para esses sujeitos, na medida em que possibilita emancipação, cidadania, inclusão no meio social e produção de subjetividade. Amarante e Torre (2017) observam uma ampliação do conceito tradicional de direitos humanos, a partir do Terceiro Plano Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3), publicado em 2009 e atualizado em 2010, com o reconhecimento da diversidade cultural dos sujeitos em sofrimento psíquico. O PNDH-3 explicita enquanto ação programática: “Assegurar o direito das pessoas com deficiência e em sofrimento mental de participarem da vida cultural em igualdade de oportunidade com as demais, e de desenvolver e utilizar o seu potencial criativo, artístico e intelectual” (BRASIL, 2010, p. 72).

Em 2007, a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura em parceria com a FIOCRUZ, realizou no Rio de Janeiro, a “Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Pessoas em Sofrimento Mental e em Situações de Risco Social”. O encontro, que reuniu autoridades,

intelectuais e envolvidos em projetos culturais na área da Saúde Mental, teve como objetivo “[...] construir propostas de diretrizes e ações para subsidiar a elaboração de políticas públicas do Ministério da Cultura (MinC) em relação aos sujeitos e grupos em sofrimento mental e em situações de risco social” (MinC, 2008, p. 15). Foi um marco na dimensão sociocultural da Reforma Psiquiátrica, por chamar a atenção para a necessidade de políticas públicas de arte-cultura para os “loucos”, valorizando expressões culturais e artísticas dos diferentes grupos e comunidades. Como um de seus desdobramentos, foi lançado o Prêmio Loucos por Diversidade – Edição Austregésilo Carrano², em 2009, que premiou cerca de 55 propostas de intervenções artístico-culturais de todo território nacional, em uma única edição.

Nos últimos tempos, a produção artística vem, assim, fortalecendo e valorizando a identidade e a diversidade, dentro do paradigma da inclusão, por meio de diferentes linguagens e abordagens, e contribuindo para a desconstrução de preconceitos, para a produção de sentidos, para a ampliação de territórios de circulação, conhecimento e vida. Assim, a produção artística desse segmento, que a cultura e a sociedade excluíram da cidadania cultural, vem sendo considerada um instrumento de mudança. Mudança que vai do sofrimento psíquico ao encorajamento criativo, do confinamento à emancipação, da exclusão ao aplauso (MAMBERTI, 2008, p. 24).

No Brasil, o Ministério da Cultura, a partir de 2003, durante a gestão de Gilberto Gil (2003-2008), mostrou uma visão ampla sobre o conceito de cultura ao trabalhá-lo como patrimônio coletivo e produção popular, incluindo e valorizando tradições e movimentos sociais comunitários (AMARANTE; TORRE, 2017). Essa política nacional repercutiu no Estado da Bahia possibilitando uma nova compreensão do termo “cultura”, que considera a diversidade da produção contemporânea, possibilitando investimento em cultura digital, cultura popular, culturas indígenas, desenvolvimento de roteiros para cinema, crítica cinematográfica, artes circenses, residências artísticas no exterior, design e cultura & direitos humanos. Segundo o Relatório 2007/2008 da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), foram lançados, naquele biênio, editais em áreas antes não contempladas.

Em dezembro de 2008, mês em que foram comemorados os 60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, a Secretaria de Cultura do Governo do

² O resultado dos grupos contemplados pode ser conferido no link: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/10/resultado13.pdf>.

Estado da Bahia (SECULT), em parceria com Secretaria de Justiça Cidadania e Direitos Humanos (SJCDH), lançou um edital público (n. 33/2008) com objetivo de premiar projetos que promovessem os direitos humanos através da cultura, tendo como público-alvo ao menos um dos grupos: Crianças e jovens; Grupos e comunidades vítimas de preconceito étnico, racial, de gênero ou orientação sexual; Pessoas idosas; Pessoas com deficiência; População presidiária; Povos e comunidades tradicionais ou; Vítimas de violência física ou psicológica.

A especificidade daquele edital, ao destacar o papel dos direitos humanos na produção cultural, oferecia uma possibilidade de desenvolver um projeto artístico no campo da saúde mental, apresentando o sujeito não como padecente de uma doença ou transtorno psíquico, mas como um grupo de direitos vítima de preconceito social e violência física e psicológica.

A experiência como atriz e produtora de teatro me levou ao encontro desta oportunidade, o que possibilitou a sistematização de um de projeto artístico vinculado à dimensão sociocultural da reforma psiquiátrica, na medida em que colocava como horizonte, a cultura ligada aos Direitos Humanos e à defesa do direito à Diversidade Cultural.

Em Cena Insanidade surge como proposta de oficina de introdução teatral voltada para pessoas em sofrimento psíquico, estigmatizadas pelos rótulos e diagnósticos. O projeto tinha como objetivo discutir os direitos dos sujeitos com sofrimento psíquico, usuários da Rede de Atenção Psicossocial, através da linguagem teatral, tendo como resultado um espetáculo de criação coletiva encenado pelos participantes para usuários de outros serviços e público interessado.

As trocas com o Professor Marcus Vinícius Oliveira, o encantamento em relação às palavras de Peter Pál Pelbart sobre a Cia. UEINZZ, a minha experiência teatral e mesmo o apaixonamento pela encenação *Um Tal de Dom Quixote*, serviram de inspiração para uma prática que se sistematiza na própria experiência, pelo fazer, construindo caminhos de enfrentamento, processos criativos e formas de existir. Em consonância com as diretrizes do referido edital, o projeto foi aprovado e devido aos processos burocráticos para repasse do recurso, teve início somente em 2010.

Compreende-se que a prática do grupo está circunscrita dentro da dimensão Sociocultural, contribuindo para esse movimento de politização do discurso contemporâneo sobre a loucura, permitindo a produção de bens culturais e simbólicos

como horizonte numa cultura ligada aos Direitos Humanos e à defesa do direito à Diversidade Cultural.

Apesar do crescimento de intervenções artísticas culturais no campo da saúde mental, só foi no final da década de 1980 e início da década de 90 que projetos como a Rádio TanTan, em Santos, e a Cia Teatral UEINZZ, em São Paulo, ganharam visibilidade, fortalecendo o movimento da Reforma Psiquiátrica no país e servindo de inspiração para outras práticas (AMARANTE et al., 2012b).

No campo das artes cênicas, nos últimos 15 anos iniciativas como a CIA UEINZZ ganharam maior projeção nacional influenciando trabalhos em diferentes estados do país. “Trupe Maluko Beleza”/SP, “Grupo do Teatro do Oprimido Pirei na Cenna”/RJ, “Companhia Teatral O Desconhecido”/DF, “Grupo Sai no Vento”, “Os Nômades –Cia. de Teatro”/RJ, “Os Loucutores – Grupo de Teatro da Saúde Mental de Esmeraldas”/MG, “Núcleo de Criação Sapos e Afogados”/MG, “Iluminarte”/RN; “Cia de Teatro Fênix”/SP, “Grupo de Teatro Tá na Rua: Desencuca”/GO, “Grupo Circense – Circuca”/GO, “Grupo Teatral Nau da Liberdade”/RS, “Hotel da Loucura”/RJ são algumas das ações identificadas por Amarante e colaboradores (2017) como propostas contemporâneas que utilizam o teatro como expressão.

O desenvolvimento desse campo chama atenção ainda para duas discussões importantes: a crítica da ideia de cultura como restrita à arte institucionalizada e a crítica à noção de arte e cultura como terapêutica. A produção artística cultural que se constitui no diálogo com a saúde mental, assume o aspecto da diversidade cultural, sem desconsiderar seu caráter terapêutico, mas reafirmando seu modo de produção plural (AMARANTE; TORRE, 2017).

Amarante e Torre (2017) levantam duas discussões importantes para pensar essas práticas como experiências estéticas e artísticas no âmbito da cultura. O primeiro debate se dá acerca do entendimento de arte-cultura como linguagem múltipla, polifônica, que supera dicotomias herdadas da visão colonialista e etnocêntrica, valorizando as culturas populares, rompendo com o discurso técnico, especialista e com as relações de poder.

A partir daí, a cultura deixa de ser restrita à arte institucionalizada ou a formalismos escolásticos para ser instrumento na construção de identidades coletivas e direitos de cidadania, funcionando como ‘resistência ao poder’, questionando a noção de cultura dita nobre em superioridade à cultura popular e, portanto, rompendo com o discurso dominante no campo da arte e cultura (AMARANTE; TORRE, 2017, p. 764).

O segundo ponto é sobre a problematização da arte como instrumento terapêutico. Apesar de muitas iniciativas artísticas e culturais no campo da Saúde Mental terem origem em centros psiquiátricos, oficinas terapêuticas, nos CAPS e hospitais-dia etc., Amarante e Torre (2017) observam como muitas dessas se separam de uma função unicamente terapêutica e se autonomizam, ganhando existência para além do campo técnico sanitário. Não se trata, portanto, de negar os aspectos terapêuticos, mas de notar que essa perspectiva pode cada vez mais engessar e normatizar singularidades das expressões humanas, sob o rótulo (AMARANTE et al., 2012a).

Como bem denota Bom-Tempo (2012), existe uma sintomatologia contemporânea relacionada à loucura que ainda coloca no campo da terapêutica tudo o que diz respeito a essa temática, inclusive sua produção artística, enclausurando a loucura na área da saúde e dificultando trânsitos com a cultura. Destarte, esse trabalho busca, através do compartilhamento, contribuir para afirmação do lugar de artistas, de atores sociais na produção de subjetividade, cidadania e autonomia.

O caminho desta pesquisa, assim como da prática, se fez ao caminhar. A cartografia, enquanto método, consiste não na representação de objetos, mas no acompanhamento de processos (PASSOS; BARROS, 2015). O trabalho parte do saber-fazer em direção ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Transforma para conhecer e não conhece para transformar a realidade (ibid.).

[...] a realidade se apresenta como plano de composição de elementos heterogêneos e de função heterogenética: plano de diferenças e plano do diferir frente ao qual o pensamento é chamado menos a representar do que a acompanhar o engendramento daquilo que ele pensa. Eis, então, o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas (PASSOS; KASTRUP; ESCÓCIA, 2015, p. 10).

Revisito memórias, rastros dos processos de criação dos espetáculos (diários de bordo, fotografias e vídeos) e das narrativas dos sujeitos participantes da experiência (mensagens, áudios, conversas, cartas e depoimentos) recolhidas entre 2010 e 2018 durante os processo criativos, para criar um mapa da experiência que atravessamos. Para a cartografia essas anotações colaboram na produção do conhecimento e modos de fazer (BARROS; KASTRUP, 2015).

Escrever esta dissertação me coloca outro desafio: o de apresentar uma escrita que parta do meu campo de visão e observação, mas que também dê acesso às vozes singulares que compõem o grupo, buscando um modo de dizer compatível com nosso

percurso. Todas somos pesquisadoras e sujeitos deste trabalho, produtoras de um conhecimento singular que aqui busco compartilhar através de múltiplas narrativas. O uso de diferentes tempos e concordâncias verbais é um recurso de expressão dessa polifonia que por vezes embaralha a narrativa, incorporando na escrita contradições, conflitos, enigmas e problemas que se apresentaram no nosso fazer. Barros e Kastrup (2015) afirmam a importância dessa política de escrita coletiva no trabalho da cartografia, e chamam a atenção para que as conclusões não constituam afirmações de modelo teóricos, nem verdades universais, mas antes considerem a singularidade de cada processo.

3. SALA DE ENSAIO

Quando cheguei ao Espaço Xisto e dei de encontro com o grupo reunido, senti muita emoção. Vi que seria momentos de alegria lutando com a minha limitação que logo foi superada, quando comecei a interagir com o grupo. Foi bom, foi bom demais (Depoimento de Fátima, atriz do grupo, 2015).

A sala de ensaio é o lugar do encontro e da experimentação. Como espaço físico ela se caracteriza como uma sala, de preferência ampla, em alguns casos com espelhos. Em verdade, qualquer lugar pode se transformar num espaço de ensaio, os camarins, o foyer, o palco, um depósito, a sala multiuso de um museu ou mesmo o salão de um prédio sem uso. Realizamos, assim, sua definição pelo uso do espaço para o desenvolvimento de ações de formação artística ou processos criativos. O trecho do relato de Fátima, atriz do grupo, resgata emoções, sensações e afetos do primeiro dia de oficina do projeto *Em Cena Insanidade*, no Espaço Xisto Bahia na sala de ensaio que nos fora reservada.

Visitamos as memórias das salas de ensaio que ocupamos para desenhar algumas pistas metodológicas da condução do trabalho criativo no campo da saúde mental. A cartografia, percurso metodológico desta escrita, nos convoca a enfatizar o caráter singular dessa experiência que produz não um método de trabalho universal, mas reflete sobre modos singulares da prática através de algumas ponderações e aproximações teóricas.

Aspectos singulares se aproximam no primeiro dia de encontro, levando-me a questionar o que os une ali.

Pode-se proclamar a boa saúde mental de Van Gogh, que durante toda a sua vida somente assou uma das mãos e, além disso, não passou de cortar a orelha esquerda. Em um mundo em que todos os dias as pessoas comem vagina cozida com salsa ou sexo de recém-nascido flagelado e enfurecido, arrancado assim como sai do sexo materno. E não se trata de imagens, mas de um fato muito frequente, repetido diariamente e cultivado em toda a extensão da Terra. É assim que se mantém – por delirante que possa parecer tal afirmação – a vida presente, na sua velha atmosfera de estupro, de anarquia, de desordem, de desvario, de descalabro, de loucura crônica, de inércia burguesa, de anomalia psíquica (porque não é o homem, mas mundo que se tornou anormal), de desonestidade deliberada e insigne hipocrisia, de sujo desprezo por tudo que cheira à nobreza, de reivindicação de uma ordem inteiramente baseada no cumprimento de uma primitiva injustiça; em resumo, de crime organizado (ARTAUD, s/d, p.7-8).

As palavras de Artaud (s/d) parecem mais do que nunca escritas na atualidade. Como definir quem é sujeito à loucura, dentro de um contexto social que

compartilha uma cultura de violência, desonestidade, hipocrisia, desprezo, segregação e dor? Assistimos, diariamente, enquanto almoçamos, aos noticiários que anunciam assassinatos, estupros, roubos, corrupção e suicídios. O que antes era entendido como comportamento desviante passa a ser normal na espetacularização da tragédia, parecendo, por vezes, que o próprio Estado é o louco da história.

“Quem está doente é o sistema social!” O grito aprendido no “Ocupa Nise”, evento que aconteceu no antigo Hotel da Loucura, em 2013³, faz reverberar a ideia proposta por Artaud (s/d) de um sistema social literalmente criminoso, que adoece o sujeito. Numa vida em que tanto falta, como é possível não sucumbir à loucura?

Os atores e atrizes do grupo, protagonistas deste trabalho, originalmente se encontraram por serem "usuárias(os) dos serviços de saúde mental" do Estado da Bahia, os CAPS. Com o tempo, fomos compreendendo que as(os) usuárias(os) nem sempre usavam os serviços e o que os reunia de fato naquele coletivo era o reconhecimento do sofrimento psíquico vivido no complexo processo de "adoecimento".

Compreendo, pois a vivência de intenso sofrimento psíquico, chamada na psiquiatria de 'doença mental', como um processo que ocorre na vida da pessoa e que envolve o conjunto dos elementos que a constituem (quer sejam de ordem individual, familiar, política, religiosa, econômica...), repercutindo na sua história pessoal, familiar e nas suas redes de relações, transcendendo, assim, os momentos pontuais que caracterizam uma situação mais específica da 'crise' (DALMOLIN, 2006, p. 62).

O entendimento posto por Bernadete Dalmolin (2006) passa pela compreensão de saúde e doença como processos, vinculados a complexas situações da existência humana, com caráter dinâmico e contraditório. Assim, compreendo que o sofrimento envolve uma experiência que ocorre na existência da vida, não localizado apenas no corpo, no psiquismo ou na crise, mas também na significação daquilo que convive com o trabalho, com a família, com a exclusão. A "doença", como parte da história do sujeito, repercute sobre a vida, mas não o domina completamente, o que significa reconhecer que o sujeito em sofrimento psíquico também tem saúde mental e potencial para ela.

³ Projeto capitaneado pelo psiquiatra Vitor Pordeus, que propunha uma ocupação cultural dentro do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, entendendo a arte como um caminho de tratamento para o sujeito. Embedados pela experiência da psiquiatra Nise da Silveira, o projeto realizou nos anos de 2012 e 2015 o “Ocupa Nise”, do qual Helisleide, Josuelinton e eu pudemos participar.

“Ninguém fica o tempo todo doido desse jeito”. A fala de Girlene se direcionava ao ator João Miguel, em um bate-papo do qual participamos, em novembro de 2016, depois da apresentação do espetáculo *Bispo do Rosário*. Em seu depoimento, ela se referia à personagem-título da peça, criticando o estado de delírio permanente. O comentário, que primeiro me causou certo espanto, na verdade revelava: a personagem ali apresentada não era Bispo, era o seu delírio, o caos-germe daquele artista. O sujeito louco, como a atriz defendia, era habitado também pela lucidez, não tomado pela alucinação, constituindo um indivíduo em contradição.

A categoria de transtorno mental criada pela psiquiatria, como a esquizofrenia, bipolaridade, transtorno de personalidade etc. dão conta de um conjunto de sintomas observáveis, mas não correspondem à forma como a doença se expressa (BRINKMANN, 2016). Não é de surpreender que muitos dos participantes colecionam em seus prontuários médicos uma lista de diferentes códigos da Classificação Internacional das Doenças (CID), demonstrando a dificuldade em se estabelecer um diagnóstico único e preciso. Os esquizofrênicos não se assemelhavam, os bipolares tinham comportamentos diferentes, os depressivos crônicos respostas diversas. A doença não definia um modo de comportamento ou expressão no coletivo.

O uso do termo pessoa em sofrimento psíquico, apesar de sua amplitude, no universo desta pesquisa, sustenta a complexidade de atravessamentos do campo da saúde mental, sem se restringir aos aspectos biológicos ou psíquicos da condição. Mas, por vezes, dizemos louco, usuário e mesmo de portador de transtorno mental, pela força repetitiva da cultura em que estamos inseridos.

Ao total, 30 pessoas fizeram parte do coletivo, ao longo desses oito anos: Alzira da Silva Freitas, Ana Auridina Uchoa, Anderly Oliveira da Cruz, André Luis da Silva, André Mário Santos, Angelita Dias Leite, Antoniel Damásio, Cremilda Barbosa Lima, Diana Paiva, Dionaldo Nascimento de Andrade, Fábio Miranda Leite, Edneide Maia, Gilvanélio Gonçalves de Araújo, Girlene de Jesus Almeida, Helisleide Bonfim dos Santos, Ivonete dos Prazeres Souza, Joana Angélica dos Santos, Josuelinton de Jesus Santos, José Raimundo dos Santos Lívia Santos, Lucas Teixeira de Santana, Maria Célia Guimarães, Maria de Fatima Francisca, Maria Oliveira, Moisés Ferreira, Reginaldo Barreto Filho, Silvia Perroni, Sônia Maria de Jesus Ferreira, Suzana Pereira Pita e Têssia Patrícia dos Santos. Trajetórias de vidas marcadas pela participação nessa experiência. Atores e atrizes no palco e na vida, que passaram por uma vivência de muitas transformações.

Alguns afastamentos nessa trajetória levaram também ao movimento de renovação no grupo. Atualmente, 15 integrantes fazem parte da trupe, sendo que oito são da formação inicial e sete são "novos" integrantes, seguindo no trabalho contínuo e semanal. Alguns se afastaram ainda no início, outros foram morar em cidades distantes, ou acabaram ocupando-se com outras atividades, distanciando-se do teatro. Antoniel saiu, mas por vezes aparece; Gilvan, já na cidade de Coração de Maria, aproximou o teatro de suas atividades e se transformou no palhaço mais querido da cidade, trabalhando inclusive dentro do CAPS com outros usuários; Josuelinton e Lívia foram morar em outra cidade, assim como Dionaldo; Fátima, após alguns anos afastada de sua atividade profissional, reconstruiu seu percurso e voltou a dirigir táxi pela cidade. A arte fez-se passagem.

O adeus da passagem, de fato, só demos a Silvia e Maria Francisca. Se foram em momentos distintos, ambas de um mal súbito repentino. Saíram de cena, quando mais vida parecia pulsar.

Andar de dia, andar na luz
 Você junto de mim, fique aqui!
 Não vá embora; me abrace Anderli
 Você também é mulher
 Igualmente a mim você é
 Quero seguir você, aonde for, mulher
 Não quero mais rituais mentirosos
 Meu coração na verdade tem apanhado muito
 Credo ser amado como desejava
 Agora se desilude é ingrato, como é...
 Pede perdão a licença à Deus
 Para dar no pé...
 "Os Insênicos" quer.
 (Silvia, 2011)

3.1 ONDE FICA ESSE TEATRO?

O *Em Cena Insanidade* surge de maneira autônoma, fora dos centros de saúde, mas firmado no compromisso com os Direitos Humanos e a diversidade cultural como norteadores de um processo de criação e formação de valores. Partindo

desse pressuposto, o projeto foi pensado a partir da parceria com a AMEA⁴, destacando o trabalho político desses sujeitos na busca por espaços de visibilidade.

"Eu pensei que era mais uma aproveitadora da Saúde Mental" (Girlele). A descrença da militante sobre meu convite deixava escapar sua insatisfação com a busca feita por estudantes e pesquisadores para participarem de pesquisas e eventos que não produziam retorno para o coletivo. Para nossa sorte, com a aprovação do projeto, a desconfiança seria superada e a associação implicada na formação do grupo de participantes da oficina de introdução teatral do *Em Cena Insanidade*.

Fotografia 1 – Apresentação do Em Cena Insanidade para os participantes da AMEA



Fonte: Arquivo pessoal, 2010.

O grupo formado por 18 pessoas foi selecionado por um grupo de associados da AMEA a partir de diferentes estratégias. Cada usuário, representante da associação em diferentes CAPS, levou o convite ao seu centro. Alguns escolheram sozinhos quem seria o convidado, outros preferiram sortear entre os interessados e

⁴ Associação Metamorfose Ambulante de Usuários e Familiares do Sistema de Saúde Mental do Estado da Bahia, criada em 2008, apoiados pelo movimento da Luta Antimanicomial.

houve ainda aqueles que compartilharam com a equipe técnica a decisão sobre a escolha. Para nós, era o encontro com o total desconhecido.

A primeira formação do grupo contou com Alzira, Ana Auridina, Anderly, André Luiz, André Mário, Angelita, Antoniel, Dionaldo, Fábio, Gilvanélio, Girlene, Helisleide, Josuelinton, José Raimundo, Lucas, Maria de Fátima, Moisés e Sônia. Pessoas vindas de diferentes bairros da cidade, com idades entre 25 e 50 anos. De comum, apenas a função do território de cuidado que frequentam, já que todos eram usuários dos Centros de Atenção Psicossocial, os CAPS.

Um dos princípios básicos do projeto, ainda em sua concepção, era a ocupação de um espaço cultural, O Espaço Xisto⁵, como lugar de construção criativa e processual. Dessa maneira, os participantes foram convocados a habitarem outros espaços da cidade, rompendo a dinâmica, em alguns casos, vinculada unicamente ao seu tratamento. A loucura se movimentava pela cidade, ganhava mobilidade, ocupando novos lugares e produzindo novos encontros.

Ao longo desses oito anos, ocupamos diferentes espaços. Os processos de criação e montagem de espetáculo se desenvolveram em quatro espaços distintos, com características diversas, mas que se identificam por serem locais de produção ou criação, e não atendem ao perfil de instituição de cuidados à saúde. Uma trupe errante, que constrói seus processos também influenciada pelas salas que ocupa.

Nossa primeira morada foi o Espaço Xisto, em 2010. Durante três meses, duas vezes por semana, a oficina do projeto *Em Cena Insanidade* ocupou uma das salas de ensaio do Espaço, promovendo contatos e trocas não apenas entre os envolvidos na prática, como também com a equipe do teatro. O que a princípio causava espanto, encontrar um grupo de 18 pessoas “loucas” num equipamento cultural do Estado, torna-se de grande aprendizado também para a equipe de funcionários. Assistimos à transformação da relação entre funcionários e grupo, numa primeira aproximação receosa, mas que aos poucos desfez seus nós, construindo aproximações.

⁵O Espaço Xisto Bahia é um equipamento cultural do governo do Estado composto por foyer, sala de espetáculo, uma sala de reunião e duas salas de ensaio. Fica localizado no complexo da Biblioteca Pública dos Barris, que também abriga a galeria Pierre Verger e as salas de exibição de audiovisual Alexandre Robatto e Walter da Silveira. Sob a coordenação de Ninfa Cunha, o espaço atualmente tem como foco de trabalho a acessibilidade no campo das artes.

Em 2011 e 2012, ocupamos a sala do Cine Teatro Solar Boa Vista⁶ e trabalhamos durante sete meses no local. O Solar fica localizado no bairro de Brotas que, apesar de sua localização central, tem precário acesso por ônibus e ainda inclui uma caminhada em subida até o teatro. A insatisfação do grupo era evidente. Mas foi fundamental a construção coletiva sobre o entendimento da importância de estarmos “residentes” em um teatro e não sediados em uma instituição de “saúde”, ou cuidado, como um CAPS.

A construção de afeto com o espaço aconteceu aos poucos e reverberou no espetáculo que criamos e apresentamos naquele teatro. O Solar Boa Vista havia sido anteriormente a sede do Hospital Psiquiátrico São João de Deus, que mais tarde viria a se chamar Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira (hoje situado no bairro de Narandiba). Atrás do Solar, localiza-se o CAPS Aristides Novis, que estabelece uma relação de troca e diálogo com o espaço, realizando mostra de ações artísticas ou mesmo compartilhando atividades propostas pelo Solar.

Um novo processo e uma nova locação. A terceira sala de ensaio, nos anos de 2013 e 2014, fica no Centro Histórico da cidade. E nos instalamos num lindo prédio no Pelourinho, onde construímos o espetáculo *Balada de Amor*. O Instituto dos Arquitetos da Bahia (IAB) nos apoiou, cedendo a antiga sede do grupo para nossos encontros semanais. Uma casa linda, moderna, com grande salão com piso de madeira, na entrada do Pelourinho. Apesar de não ser propriamente um espaço de cultura, o salão era cedido também a um coral para ensaio, o que o caracterizava sua ocupação cultural. O período no IAB foi muito importante no entendimento do grupo sobre a responsabilidade em relação ao espaço. Esse é o momento em que somos responsáveis pela abertura do prédio, logo também pela segurança, manutenção e limpeza. Aprendemos ali a construir nosso lugar de trabalho, colocando-nos todos como responsáveis por esse cuidado. O término da parceria acontece quando o espaço é transformado em um centro de memória da instituição, encerrando nossas atividades.

O final de 2014 e o ano de 2015 seguem numa ocupação pontual de diferentes espaços: nos encontramos na antiga sede da Sociedade Israelita, situada no Campo

⁶ O Cine Teatro Solar Boa Vista é um equipamento cultural do governo do Estado, fundado em 1984, e situado no Parque Solar Boa Vista no Engenho Velho de Brotas que no século XIX foi a Fazenda Boa Vista, de propriedade da família do poeta Castro Alves.

da Pólvora, na sala de ensaio do Teatro Castro Alves, na sala do escritório de meus pais e no Centro de Estudos e Terapia do Abuso de Drogas (CETAD)⁷. Por último, nos aproximamos espacialmente da saúde e, diferentemente do movimento que vínhamos construindo de ocupar espaços culturais, estivemos por seis meses numa sala que nos haviam emprestado na sede do CETAD, no bairro do Canela. Para esse período reservamos o trabalho da reflexão, e ao invés de direcionar nossos encontros aos “ensaios”, dedicamo-nos à reconstrução da memória, na tentativa de montar um projeto de publicação de livro para celebrar nossos cinco anos de atuação. Por dificuldades financeiras, o livro ficou no desejo e o espaço pequeno para qualquer outra prática.

Em 2016, a parceria com a Fundação Gregório de Mattos, realizada na gestão de Fernando Guerreiro, nos recoloca em ação, com a disponibilidade da sala no Museu Casa do Benin, no Pelourinho, para uso do grupo. Prontamente, o espaço serviu de encontro não só para o grupo, como para o “Bando Flores da Massa”, grupo musical formado por internos e ex-internos do Hospital Juliano Moreira. Situado na rua do Taboão, a Casa do Benin é um museu que abriga uma coleção de objetos e obras de arte da região do Golfo do Benin. No segundo andar, fica a sala de ensaio, com enormes janelas abertas para a rua. Aqui se faz a nossa atual morada, na qual o grupo constrói uma relação que vai além da própria equipe do Museu – que acompanha o grupo, inclusive, como público nos espetáculos – criando laços com os demais personagens que compõem a rua: Matias, o guardador de carro, o vendedor de salgado da esquina, a moça do caixa do mercadinho, o morador de rua. A rua penetra em nossa sala com seus sons, e nossas cirandas, conflitos e cenas ultrapassam as paredes do museu, atraindo os olhares curiosos, tanto dos turistas como dos locais. Enquanto compro água no mercadinho que fica em frente ao museu, escuto as risadas vindas da sala. A jovem que me atende no caixa pergunta: “É o quê que vocês fazem lá em cima?”

Fotografia 2 – Ensaio na Casa do Benin com Ivonete, Girlene e Célia.

⁷ O CETAD é um centro de estudos e atendimento à usuários de álcool e outras drogas. Instituição pública ligada à Faculdade de Medicina da UFBA em convênio com a Secretaria de Saúde do Estado da Bahia.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

O medo de andar sozinho de ônibus, ou se perder no trajeto, como alguns participantes relatavam no início do processo, ao longo do tempo, se transformou em pequenas conquistas de autonomia e mobilidade. O lugar social que íamos construindo, alinhava-se com os espaços físicos que ocupávamos. Participamos de eventos na Câmara de Vereadores, da Secretaria do Trabalho, de algumas faculdades privadas e da universidade pública, fomos às cidades de Santo Amaro e Feira de Santana, à clínicas particulares e até mesmo ao hospital psiquiátrico. Importantes teatros da cidade receberam os espetáculos do grupo permitindo a inserção desse coletivo no cenário teatral local. Participamos ainda de importantes eventos, como o Festival Latino Americano de Teatro da Bahia em 2015.

3.2 É O QUÊ QUE VOCÊS FAZEM LÁ EM CIMA?

Toda quinta-feira pela manhã o grupo se encontra para ensaiar. Por vezes, não há nenhuma apresentação à vista, muito menos recursos para montar um novo espetáculo. Ainda assim, na quarta-feira o telefone toca, ou a mensagem no grupo do *WhatsApp* pede confirmação: amanhã vai ter ensaio?

Nos encontros, trabalhamos a criatividade, a formação no campo do teatro, assim como as questões de gestão e agenda do grupo. Um processo contínuo que diferentemente do proposto por Pavis (2015), a atividade preparatória do espetáculo não está atrelada a uma produção específica, mas funciona como espaço de experimentação onde juntos construímos um fazer coletivo. Em apenas duas horas e meia semanais, é preciso aprender, criar, construir, repetir, mediar. São muitas coisas que fazemos lá em cima. Tudo isso, entre nós, chamamos de ensaio.

O *Em Cena Insanidade* se configurou inicialmente como um projeto de oficina de introdução teatral. Assim como outras práticas artísticas, as oficinas de teatro têm sido amplamente utilizadas nos trabalhos comunitários, tendo como pano de fundo a reforma psiquiátrica, e na reinvenção existencial de pessoas com deficiência (KASTRUP; BARROS, 2015).

Como espaços coletivos, são territórios de fazer junto. O processo de aprendizagem inventiva se faz através do trabalho com materiais flexíveis, que se prestam à transformação e à criação. [...] Ao fazer e inventar coisas, [as pessoas] se inventam ao mesmo tempo. Nas oficinas ocorrem relações com as pessoas, com o material e consigo mesmo (KASTRUP; BARROS, 2015, p. 84).

Nessa oficina, o ator é o sujeito criador, desenvolvendo suas capacidades físicas e expressivas. O desafio se colocava em buscar uma metodologia de ensino da arte do ator que pudesse dar conta das especificidades do grupo. Apesar da entrada de práticas de arte e cultura nas instituições psiquiátricas brasileiras, como nos demonstra Amarante et al. (2012b), parece existir uma lacuna entre a expansão dessas atividades e os trabalhos publicados e divulgados na área.

A construção metodológica, em vista disso, partiu do pressuposto colocado por Viola Spolin (1963, p. 3): “Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco”. Os transtornos, a estrutura psíquica, a timidez, a dificuldade física, ou mesmo dificuldade de comunicação não eram empecilhos para a arte do ator. A afirmação de Spolin (1963) colocava em evidência a potencialidade humana expressiva, comunicativa, contrapondo-se à ideia de aptidão ou habilidade específica dos atores.

O Teatro do Oprimido de Augusto Boal – que posteriormente abriu um campo de diálogo e práticas no campo da Saúde Mental – revalida e amplia a compreensão sobre o fazer do ator, extrapolando os palcos e fazendo pensar sobre um ator social

ao afirmar que “[...] todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos especta-atores” (BOAL, 2006, p. IX). Nessa busca metodológica, encontrei no teatro do oprimido, além de algumas ferramentas de trabalho, a compreensão de uma cena que se desenvolve no dia a dia, fora dos encontros e ensaios, com pessoas, atores e não atores, que atuam ou representam nos diferentes cenários da vida. Com os atores, iniciamos não só um processo de criação, mas principalmente um percurso de formação e desenvolvimento da arte do ator.

Ao longo da história da arte, encontramos diferentes técnicas desenvolvidas sobre a arte do ator. A técnica reúne um conjunto de práticas e teorias que irão orientar o treinamento, servindo como guia, constituindo-se como meio, processo (LEWIS, 1982). Diferentes métodos de atuação ganharam espaço a partir do século XX, como a teoria de Bertold Brecht, como sua noção de distanciamento, o sistema biomecânico de Meyerhold, subordinado às regras da mecânica e matemática ou o Método de Constantin Stanislavski, referência importante para o ator ocidental tanto na construção psicológica da personagem, como nos estudos das ações físicas, posteriormente desenvolvidas por Grotowski (LEWIS, 1982; BURNIER, 2009). Como afirma Lewis (1982), a técnica deve ser introjetada, servindo ao ator como conhecimento que alimenta o seu motor criativo.

Um conjunto de saberes importantes e distintos sobre a cena e a arte do ator contribui para a formação técnica desse artista, assim como para um trajeto estético da encenação. O território criativo que estabelecemos ia no sentido contrário ao domínio da técnica formal, enfatizando a função expressiva, comunicativa e estética da singularidade e da diversidade cultural desses sujeitos. Partimos, então, do entendimento de Spolin (1963) sobre os procedimentos do teatro como técnicas da comunicação e, por isso, o objetivo do compartilhamento com o público, o momento de tornar algo comum, é mais importante do que a técnica utilizada.

O corpo é entendido como instrumento de trabalho do ator, com papel fundamental no processo de formação e criação (BURNIER, 2009). O canto, a dança, a dicção, a mímica se apresentam como expressões cênicas que constituem formas de encenação, mas que em todos os casos requisitam um uso particular do corpo e da voz dos atores e atrizes. É possível observar como muitos grupos e artistas usam em seus treinamentos exercícios físicos, lutas marciais, yoga, capoeira e outras práticas corporais, na busca de desenvolver o corpo para a cena.

Para além das habilidade físicas, Roubine (2002) aponta a necessidade de que o ator tome consciência não apenas de sua gestualidade, sua expressividade, como também dos diferentes aspectos com os quais se relaciona, como encenação, ocupação do espaço, posição dos demais atores, cenografia, luzes, figurino, etc. O sujeito passa a se perceber como um sujeito em relação.

A técnica garantiria o aperfeiçoamento corporal, gestual e o trabalho sobre a voz, mas não há uma relação direta que defina êxito ou fracasso da performance do ator e da encenação (BURNIER, 2009). Há muito mais em jogo na cena do que a capacidade técnica do ator. O corpo de teatro, como define Picon-Vallin (2008), está submetido a regras, mas, ao se apropriar dessas regras, ele se torna livre, permitindo ao ator tudo fazer no campo da invenção. Era preciso pensar numa técnica menos formal, ainda assim, capaz de preparar o corpo para a cena, de modo introjetado, servindo como conhecimento que potencializa o motor criativo (LEWIS, 1982).

O trabalho contínuo nos possibilitou uma construção metodológica processual, constante, que se renova a cada encontro, a cada proposição de exercícios. O ponto de partida foi a nossa própria experiência enquanto artistas. Ainda em 2010, Guilherme Stadler e eu, facilitadores da oficina, fazíamos parte do mesmo grupo teatral, “Os Bumburistas” e vínhamos de uma oficina no Curso ATO, ministrada e coordenado por Andréa Elia⁸, que estava conosco como supervisora artística. Partimos das nossas vivências, das memórias do teatro no nosso corpo e no encontro com alguns teóricos da pedagogia do teatro, para construir um caminho de trabalho. Entender os exercícios no próprio corpo agregava elementos necessários para a mediação da prática no coletivo.

Os encontros nos apontavam constantemente para a necessidade de readaptar alguns exercícios e possibilitar outros desenvolvimentos. Exercícios de memória, jogos de velocidade, práticas de movimento nem sempre fáceis para assimilação e execução. Ryngaert (2009) chama atenção para uma qualidade muito importante do teatro, fundamental para a nossa construção metodológica: a flexibilidade.

Por flexibilidade, entendemos maleabilidade, capacidade de adaptar-se em função das demandas do grupo de trabalho. A tentativa de transposição, exclusiva de

⁸ A prática de Andréa, como arte-educadora, com o Curso ATO, consolidou-se no trabalho com novos atores, em grande parte profissionais liberais, jovens e crianças que foram introduzidos ao mundo do teatro e puderam desenvolver qualidades comunicativas.

um modelo artístico no domínio pedagógico, mostrava-se fracassada (RYNGART, 2009). A diversidade presente chamava atenção para a importância da perspectiva de novas adaptações e construções de metodologias únicas. Assim, recorremos aos processos pessoais e algumas pistas teóricas do Teatro do Oprimido e da produção de Viola Spolin (ambos com práticas desenvolvidas com grupos de não-atores profissionais) e iniciamos as oficinas com um planejamento que previa etapas de trabalho definidas como: corpo, palavra, foco, emoção.

Fotografia 3 – Alongamento corporal. Espaço Xisto Bahia 2010



Fonte: Acervo pessoal, 2010

Em pouco tempo, a sistematização que criamos para desenvolver o foco de trabalho e objetivo dos exercícios se dissolveu. As categorias se cruzavam durante a prática, e o curto tempo da oficina (apenas três meses de trabalho) demandava que esses aspectos se desenvolvessem concomitantemente.

Tudo parecia nos atravessar ao mesmo tempo. A condução das oficinas se mostravam um processo rico e complexo ao articular a formação, a construção criativa e estética coletiva, assim como as emoções, os desejos e expressões de vida. Saíamos todos afetados de cada ensaio, participantes e apoiadores, pelo visto,

compartilhado e vivido, reconhecendo seu poder e tentando construir sentidos para o que estava sendo vivido. Estávamos envolvidos da cabeça aos pés.

“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2002 p. 21). As palavras de Bondía (2002), com suas contribuições no campo da educação, amplamente utilizadas nos trabalhos em artes, apontaram alguns caminhos na compreensão sobre o que nos acontecia. A oficina se apresentava como um espaço da experiência produzido pelo encontro objetivo daqueles corpos. De acordo com o autor, a experiência é um acontecimento que afeta o sujeito, produz afetos, inscrevendo marcas e deixando vestígios.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar; olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

O sujeito da experiência é definido por sua disponibilidade, receptividade e abertura. Ele é um sujeito em ex-posição, que experimenta, se ex-põe, com todas as vulnerabilidades e riscos envolvidos. O trabalho em sala que prepara o sujeito para a cena, o prepara também para a experiência possibilitando a abertura essencial para experienciar (BONDÍA, 2002). A experiência do teatro consegue delimitar um espaço seguro para um tipo de experimentação sem riscos, permitindo ao sujeito envolver-se profundamente (RYNGAERT, 2002).

3.3 VAI TER O QUÊ NO ENSAIO HOJE?

O planejamento passou a ser entendido como um movimento constante, passível de ser adaptado, em função de demandas que rompem a estrutura de trabalho pré-estabelecida. Nem sempre todo o grupo estava presente, às vezes um desentendimento provocava reações no coletivo, ou um convite inesperado de participação em algum evento nos convocava a mudar o objetivo do encontro e

responder de forma flexível. A multifuncionalidade e planificação dos encontros dependem dos pontos de contato entre os diferentes objetivos (se estamos em processo de montagem, ensaios para reapresentação ou encontros de formação ou treino contínuo, aqueles sem objetivos específico de criação), as necessidades observadas a serem trabalhadas no grupo (qualidades tanto para a cena, para o desenvolvimento dos atores como necessidades oriundas da relação interna do coletivo) e os temas de trabalho (definidos pelo tema de criação dos espetáculos ou esquetes).

Chego no ensaio pouco depois do horário combinado. A maior parte do grupo já está lá desde cedo me esperando. Preparo a caixa de som, enquanto alguém arruma o lanche ou faz café. Começamos com uma roda. Os encontros semanais, às quintas feiras, constroem uma rotina de trabalho quase intuitiva. Ao longo desse tempo, fomos consolidando uma estrutura como guia para a construção dos encontros, podendo utilizar diferentes técnicas e adaptar os diferentes temas de criação. A sistematização dos ensaios é construída em cima de um roteiro de atividades dividido em três momentos: aquecimento corporal; jogos e dinâmicas e criação.

ROTEIRO

1. Iniciarmos a atividade no chão, fazendo-os perceber a respiração. Pensei em levar livros para que eles observem o movimento da inspiração e explorem o ar na barriga, no peito, no tórax, etc.
2. Continuar o foco na respiração ainda em pé, para retirar a respiração do tórax.
3. Em círculo, o grupo respira junto com a roda fazendo círculo máximo e círculo mínimo.

4. Círculo de nós.
5. HOPE.
6. Troca de foco.
7. Caminhada equilibrando no corpo o livro utilizado inicialmente, sem o uso das mãos. Quando disser troca, devem trocar de livros com os outros sem usar as mãos.

8. Completar a imagem. Primeiro o grupo todo. Dois se cumprimentam. Um se retira da imagem e um terceiro do grupo entra na imagem mudando o sentido dela. O segundo sai e entra um quarto participante e assim por diante. Depois, pode se continuar o exercício em dupla).
9. Em grupos, devem escolher um dos títulos dos livros e representar como imaginam a história (ainda sem palavras).

Observando um esquema de aula, desenvolvido para a oficina em 2010, identificamos a estrutura do encontro estabelecida sobre diferentes objetivos. O

roteiro nos ajuda a dar materialidade aos encontros, expondo mais ilustrativamente "o que fazemos lá em cima".

O corpo, instrumento de trabalho do ator, demanda uma atenção em seu preparo e controle (BURNIER, 2009). Sendo assim, os encontros se iniciam (exercícios de número um, dois e três) com um mergulho na dimensão do corpo por meio de exercícios de alongamento, aquecimento, percepção corporal, respiração e massagens. O corpo, tal como acrescenta Roubine (2002), é também o lugar de resistências, sejam elas físicas, da musculatura, da coluna, da falta de condicionamento, como também resistências que o inconsciente pode opor às exigências da exibição teatral. Aos corpos presentes agregavam-se as resistências provocadas pela medicalização e pelo lugar de exclusão. Os efeitos colaterais eram percebidos no ritmo do movimento, no tempo de resposta ou nas pernas doloridas que queriam sentar. Eram muitas dores acumuladas.

O trabalho inicial sobre o corpo permite instaurar uma etapa de neutralização de questões externas, mantendo o silêncio como premissa para a prática de aquecimento. Enquanto exercício de introversão, levando o olhar para o próprio sujeito, ele produz um conhecimento sobre si e um distanciamento do conflito do coletivo. Trata-se de uma etapa de reconhecimento do corpo, à qual Boal (2006) se refere como um exercício. "O exercício é um reflexão física sobre si mesmo. Um monólogo, uma introversão" (BOAL, 2006, p. 87). Com o intuito de desenvolver um novo conhecimento e um reconhecimento sobre o corpo, desenvolvemos, nesses momentos, alongamentos corporais, exercícios de respiração, massagens, relaxamentos e danças.

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

As palavras de Renata Buelau (2012) sobre as práticas de corpo na saúde mental se aproximam da nossa vivência. Os participantes apresentavam demandas e limitações corporais muito distintas e suas respostas às atividades variam da mesma forma. Por isso, a compreensão dos limites físicos dos participantes passa pelo entendimento das diferenças que compõem o coletivo. O trabalho de corpo realizado

pelo grupo, mais do que trabalhar sua habilidade e técnica, tem como foco o preparo, a abertura para o estado de jogo e experimentação da possibilidade de ser o outro, uma "abertura ao devir". O contato com o corpo permite ao sujeito se reconhecer enquanto meio, buscando através dele novas formas de comunicação. Retirar a palavra, colocar o corpo em fala, são processos possíveis nessa busca que prepara o indivíduo para encenações e abre possibilidade de novos modos de expressão. O trabalho abria o corpo para a cena e para a vida.

Ao longo do tempo os corpos foram se transformando, envelhecendo, ganhando peso e apresentando novas patologias. Segundo José Raimundo, ator do grupo, isso acontece pelo tipo de medicação: "Remédio psiquiátrico engorda, é terrível" (Depoimento de José Raimundo, ator do grupo, 2016, em conversa). Raimundo, como é mais conhecido na Rede da Luta Antimanicomial, logo que começamos a oficina, contou que participava de um grupo de dança afro. No palco, em todos os espetáculos, observamos como seu corpo busca uma dança, que se incorpora à dramaturgia e aos seus personagens.

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

Aquecidos e atentos, passamos para o segundo momento (representado pelos exercícios quatro, cinco, seis e sete⁹) que correspondem aos jogos. Esse é o momento da integração, do riso, do comportamento espontâneo. Por jogo, entendemos as práticas coletivas que, subordinadas a um conjunto de regras, propõem um objetivo a ser cumprido, desenvolvendo-se de forma lúdica (SPOLIN, 1963).

Buscamos os jogos e exercícios, ou joguexercícios, como denominaria Augusto Boal (2006), da metodologia do Teatro do Oprimido, e os jogos teatrais de Viola Spolin (1963), assim como cantigas, brincadeiras infantis e outras dinâmicas que, ao longo da nossa trajetória, fomos incorporando. Essa construção é feita por muitas mãos, além de mim, outros artistas, psicólogas apoiadoras e os próprios atores e atrizes que passaram a contribuir com dinâmicas e músicas, aprendidas em outros

⁹ Referente ao roteiro apresentado na página 37.

espaços, como nas oficinas dos CAPS, grupos de igrejas, espaços de educação popular, seminários e eventos no campo da arte e saúde.

Fotografia 4 – Jogo das caminhadas em grupo.



Fonte: Ricardo Borges, 2010

As metodologias desenvolvidas por Spolin (1963) e Boal (2006), amplamente utilizadas com grupos de atores e não-atores, oferecem um repertório vasto de atividades práticas e jogos teatrais. Importante destacar que o uso que fazemos desses jogos, no entanto, não corresponde às metodologias tradicionais do Teatro do Oprimido de Boal ou o Teatro Improvisacional de Viola Spolin. Essas experiências são utilizadas como referência para a construção do nosso modo de jogar adaptadas ao contexto do grupo. Os jogos vão sendo modificados de acordo como o momento do grupo.

A orientação do jogo é sempre um momento muito importante para que se estabeleça uma comunicação direta e clara sobre os objetivos. Spolin (1963, p. 28) nos ajuda a entender o processo de condução ao afirmar que nessa transmissão, não se deve verbalizar sobre “o que estamos tentando fazer”, apenas o aspecto objetivo do jogo, o problema que deve ser resolvido. Os jogos propiciam o desenvolvimento

de técnicas e habilidades, através do próprio ato de jogar (SPOLIN, 1963). A instrução dada pelo condutor deve ter como objetivo auxiliar o ator/jogador a construir um foco durante o jogo. "O foco é o fio condutor do jogo" (RAMALDES; CAMARGO, 2017, p.11).

Quando eu comecei o ensaio do teatro... e aí você até hoje, né, pega os exercícios e fala, caminhando pela sala, ocupando os espaços. E aí isso... eu ficava super-estressada. Super. Eu dizia: porra, eu venho pra cá pra poder ensaiar o teatro e essa mulher fica mandando. Vá andando, vá preenchendo os espaços, faça isso... Se encontrar com um, quando você se encontrar com um, faça alguma coisa sempre mudando e sempre eu me chateando. Porque eu não entendi. Eu não entendi qual era a proposta. E aí, eu vim a entender com os exercícios mesmo. Você até explicava, mas não entrava na minha mente. Então entendo que quando você faz o exercício, e manda cumprimentar... eu entendo que só assim a gente vai perceber aquele amigo. Aquele companheiro que tá no palco, que tá junto com a gente, que eu nunca vou estar sozinha, que vai ter sempre alguém ali, eu tenho que respeitar aquele outro ser que está ali comigo contracenando (Depoimento de Anderly, atriz do grupo).

As caminhadas que Anderly relata são exercícios muito utilizados em diversos cursos de teatro. O sujeito trabalha sua relação com o espaço, observando os vazios da sala e ocupando-o com o corpo, ao tempo em que responde aos comandos dado pelo condutor do jogo. Ele precisa desenvolver dois focos distintos: no espaço, com um olhar ampliado, e nos comandos, com uma escuta ampliada. Os comandos podem prever a realização de uma ação individual (pular, parar, dançar, etc.) ou um objetivo a ser cumprido em conjunto com o outro (formar grupos, cumprimentar ao cruzar, caminhar olhando-se, entre outros). Podemos, a partir dessas caminhadas, criar infinitas variações para trabalhar aspectos tanto do processo de formação do ator como a movimentação no espaço da cena; como processos criativos para o espetáculo, quando, por exemplo, criamos o agrupamento denominado de "bolinho" – um comando de posicionamento físico que se perpetua em todos os espetáculos como movimento de cena.

A abertura do olhar, o reconhecimento do colega são conteúdos trazidos por Anderly que dão conta não apenas de uma postura para a cena, mas também para a vida, colocando o respeito como valor necessário nas relações.

Na prática dos jogos teatrais, o conhecimento se constrói de forma contínua, em acúmulos e trocas, em uma prática constante que, ao estabelecer conexão com a vida cotidiana do sujeito, consegue dar sentido a um novo conteúdo (RAMALDES; CAMARGO, 2012). Os sentidos vão sendo construídos pela prática e pela experiência

do grupo: “Experenciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo” (SPOLIN, 1963, p. 3).

O entendimento do jogo enquanto um território de experiência, como vivência transformadora (SPOLIN, 1963) nos ajuda a compreender a potência das intervenções artísticas no campo da saúde mental.

Lembro-me bem do período de 2010. Quando ensaiávamos fazendo diversos tipos de atividade física como sair nas ruas fazendo gestos e caretas diferente, chamando a atenção de quem passava por lá. Era no Xisto Bahia bem no bairro dos Barris. Foi uma experiência nova para mim, pensei que não teria coragem de fazer isso. Mas tão logo saímos na rua, perdi todo medo e aí foi tudo acrescentar para que me tornasse uma insênica (Depoimento de Fátima, atriz do grupo, 2015).

O exercício que Fátima descreve foi inspirado numa vivência de teatro de rua que aconteceu comigo em Roma, na Itália, em 2006, e cuja estrutura era muito parecida com o exercício proposto. A atividade partia de dois grupos que se organizavam em fila indiana. Cada grupo movia-se imitando o movimento puxado pela primeira pessoa da fila. Pediu-se que explore o caminhar, buscando outras formas de se mover, sem falar, rompendo com os padrões normais do movimento. Treinamos por alguns dias essa dinâmica em sala, implicando o caminhar não apenas com os membros inferiores, mas também com braços, coluna, cabeça e rosto. Do experimentar surgiram as caretas, os monstros, os corpos em diferentes formas. Quando todos já estavam familiarizados com as regras e o funcionamento do jogo, propusemos sair da sala e fazer a atividade na rua, caminhando até a praça localizada ao fundo do teatro.

Fotografia 5 – Caminhadas na rua



Fonte: Ricardo Borges (2010)

A primeira resposta foi de resistência: ao sol, ao calor, do corpo, a vergonha. Mas, uma vez que fomos para fora da sala e começamos a dinâmica, movimentando os corpos de maneira não convencional, observamos olhares curiosos dos passantes sobre nós. “É teatro!”, gritavam alguns atores e atrizes, tentando responder às miradas. De longe, percebemos que a resposta era ouvida e, ao invés de julgamento, sorrisos e suspiros caíam sobre nós. Guilherme e eu guiávamos dois grupos até o encontro na praça, onde fazíamos a interação entre todos. As imagens registradas daquele dia mostram a cumplicidade entre os integrantes e a vergonha perdendo lugar para o prazer. A premissa do jogo, do teatro, como base daquela experiência, estabeleceu contornos seguros para a vivência, possibilitando a entrega dos participantes.

A fala de Fátima destaca ainda o olhar do outro, “chamar a atenção”, como um ponto importante da relação que se estabelece nessa prática. Como sinaliza Ryngaert (2009), a natureza e as funções dos olhares lançados sobre os jogadores determinam a prática. Por isso, o caráter de aprovação/desaprovação (SPOLIN,

1963), transmitido também pelo olhar, pode exercer um papel inibidor no processo de formação. O trabalho sobre a visibilidade torna-se importante para os novos atores, entendendo-o não só como colocar-se diante do olhar, trabalhar o corpo cênico, como também ressignificar esse olhar.

Como nos aponta Spolin (1963), o jogo, ao propor um problema, direciona a concentração e a ação àquele objetivo, provocando no sujeito a espontaneidade que revela, ao longo dos jogos, o poder criativo dos jogadores. A pessoa é convocada física, intelectual e intuitivamente, estimulando-se de tal forma que transcende a si mesma, permitindo-se explorar, experimentar (SPOLIN, 1963). São inúmeros os momentos em que os vi jogando com tamanho envolvimento e espontaneidade que de repente surgia uma pérola criativa.

Em 2017, jogávamos o HOPE com os músicos do “Bando Flores da Massa”, durante o processo de montagem do espetáculo *Quem Está Ai?*. Em círculo, o jogo pede que você passe ao colega ao lado o estímulo de energia que lhe chega, falando “hope” e batendo palma ao mesmo tempo. De repente, o jogo é interrompido pelos risos de Helisleide, atriz do grupo, em conversa com Gil, participante do Bando. Repreendo. Ainda em risos, Helisleide, ou Leide como é chamada, me responde que Gil, ao seu ouvido, disse que não era “hope” [pronunciado rope] era “Ropinol”¹⁰. Todo o grupo riu. A referência ao medicamento poderia ser uma brincadeira simples, talvez nem tão divertida se contada. Mas o jogador que a proferiu, Gil, nos colocou face ao território mais próximo da desrazão. “Gil é doidão, né?”. Na maior parte do tempo ele não participa dos jogos, prefere ficar caminhando ou deitado e, melhor ainda, fumando um cigarro, mas sempre acompanhado por um apoiador, ou por Paulo, o motorista da Van. Assim, ele nos presenteia em momentos específicos com a sua presença, demonstrando de maneira inesperada a potencialidade de conexão dos jogos.

Os corpos se soltaram, as vozes ecoaram e o desenvolvimento da comunicação, nessa fase do jogo, se faz elemento-chave para pensarmos as transformações pelas quais passaram atores e atrizes, jogadores, ao longo dessa experiência. “O jogo coloca-se acima do teatro e acima da terapia, como uma

¹⁰ Rohypnol é um medicamento da classe dos benzodiazepínicos. Ele induz o sono, sendo utilizado para casos severos de insônia. Ele também tem efeito ansiolítico, anticonvulsivante e relaxante muscular. Dentre seus efeitos, estão redução do desempenho psicomotor (maior dificuldade para realizar atividades mentais e motoras), com diminuição dos reflexos e da atenção, e ocorrência de amnésia (falha de memória).

experiência sensível fundadora do desenvolvimento do indivíduo em sua relação com o mundo no âmago do campo cultural” (RYNGAERT, 2009, p. 41).

3.4 "PÉÉMM PÉÉMM PÉÉMM"

O potencial criativo, que se aquece durante os jogos, através da ludicidade e da espontaneidade, ganha nova forma no terceiro momento (dinâmicas de números oito e nove¹¹). Aqui reunimos exercícios com foco na criação. As práticas podem ser coletivas ou individuais, como improvisos, composições musicais, criação de coreografias, poemas, narrativas e todas as formas de expressão possível.

O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem, em vez de esgotar, liberando-se, amplia-se (OSTROWER, 2010, p. 27).

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

Como define Ostrower (2010), criar é dar forma a algo novo e no “novo” se estabelecem novas coerências, novos fenômenos e novas compreensões. Os elementos da encenação começam a ser trabalhados de maneira mais enfática, instrumentalizando atores e atrizes a partir das suas próprias criações. O ritmo, a dicção, a movimentação na cena ganham outro lugar de visibilidade na relação que se instaura na sala nessa etapa: cena e plateia. O grupo se reveza na posição de ator/atriz e espectador, experimentando os dois lados da experiência teatral.

Após uma pequena pausa para água e lanche, voltamos a atenção do grupo para as próximas orientações. Os participantes são divididos em grupos, duplas ou individualmente, e recebem instruções sobre a dinâmica. Por vezes, a formação dos agrupamentos são espontâneas; já em outros momentos, buscamos balancear a

¹¹ Relacionadas ao roteiro apresentado na página 37.

distribuição entre os participantes. Alguns aspectos são observados: a presença de atores masculinos, novos e antigos atores, os tímidos, os extrovertidos, ou mesmo quando há alguma desavença entre os participantes, para criar um equilíbrio de trabalho entre os grupos. Aqui a tensão não pode permear a relação entre os participantes dos grupos; do contrário, observamos o abandono, a desistência da atividade, inviabilizando um espaço possível de diálogo para construção coletiva. Como sinaliza Spolin (1963), as improvisações teatrais necessitam de um relacionamento de grupo intenso, pois é a partir dos acordos estabelecidos pelo grupo que surgem as cenas e o material de criação.

Fotografia 6 – Preparação para improviso



Fonte: Acervo pessoal (2016)

A improvisação pode ser entendida como lugar de encontro de um estímulo externo (uma notícia de jornal, um determinado tema, um local sugerido, uma música, uma tarefa etc.) com o imaginário do participante, convocando a imaginação e suas vivências pessoais para o ato criativo (RYNGAERT, 2009). Os grupos se acomodam por diferentes espaços da sala e, após as instruções, têm um tempo para construir coletivamente as cenas. Conversam, compartilham lembranças, discutem ideias

sobre a proposta, compreendendo juntos o enunciado. Muitas perguntas surgem ainda, após as instruções. Dessa conversa eles vão organizando as exposições e “combinando a cena”. Observo a dinâmica dos grupos, interferindo apenas quando o grupo não consegue resolver alguma questão. “Estão prontos? Já ensaiaram?”.

Respondem sim para primeira pergunta, mas sobre o ensaio, silêncio. Desde o início do grupo, observamos que os acordos sobre a cena eram feitos apenas em conversa, pela palavra, excluindo o corpo, a experimentação prática. Alguns levantam, vão beber água, conversar, olhar o celular. “Tem que ensaiar”, tenho repetido nos últimos dois anos e iniciado as apresentações apenas após os grupos experimentarem. Por vezes, sou enganada. Afirmam estar com tudo ao pé da letra e, quando a cena inicia, a memória falha, a cena não segue como combinado e assistimos às peripécias dos atores e atrizes para chegarem a um final. A cena que se ordena, ganha forma apenas no ato da apresentação, transformando a expressão subjetiva em comunicação objetivada (OSTROWER, 2010).

Parte da turma senta no local destinado à plateia, em cadeiras plásticas ou no chão, enquanto o primeiro grupo se prepara para apresentar. Combinam os últimos detalhes. Quando estão prontos, a plateia grita os três toques que anunciam o início da cena: PÉÉMM! PÉÉMM! PÉÉMM! Marca-se o início da atuação dos atores e atrizes e da atuação da plateia, sem interromper ou conversar.

Ao final das apresentações dos grupos, compartilho observações práticas sobre a cena: um ator que fica de costas, o volume de voz, o corpo sem base fixa, o ritmo da cena, etc., às vezes abrindo para que a plateia também coloque suas impressões, mas sempre orientando para que não utilizem juízos de valor ou comparações, gerando julgamentos. “A expectativa do julgamento impede um relacionamento livre nos trabalhos de atuação” (SPOLIN, 1963, p. 7). Se a cena é boa ou ruim, ou se atores e atrizes estão indo bem, são valores que contrariam o pensamento da diversidade.

Spolin (1963) aponta a importância do trabalho sobre o papel da plateia durante os treinamentos, como forma de estabelecer uma relação de liberdade e relaxamento entre ator/atriz e público. Ao assistir ao trabalho dos colegas, os participantes passam a entender a plateia como parte orgânica da experiência, derrubando a quarta parede e convidando o público a fazer parte da experiência. São esses momentos de total envolvimento com o público/colegas que se colocam como material criativo para nossas encenações.

A improvisação é um instrumento que atribui ao ator ou à atriz um lugar essencial no processo criativo, ao mesmo tempo autor e ator da cena criada e que pode, através dela, expressar suas posições, ideias, vontades (RYNGAERT, 2009). A cena revelou-se como espaço de fala das memórias, dos desejos, dos sofrimentos e dos discursos sobre a loucura.

Nas oficinas iniciais, trabalhamos o tema dos direitos e deveres do usuário de saúde mental. As criações que surgiam mostravam a realidade que eles viviam, como a dificuldade com o passe livre, o mau atendimento na rede de saúde ou mesmo os preconceitos vividos nas relações sociais. Dentre as dinâmicas de integração feitas no *Em Cena Insanidade*, fizemos um exercício de apresentações individuais para a pergunta “Por que sou especial?”. Aos choros e risos do público/colegas, fomos conhecendo as trajetórias dos atores não somente pela palavra, mas também pelo movimento, pela capacidade de ordenar lembranças e recriar suas histórias. Surgiram músicas, cenas, desejos e discursos que colocavam em destaque o transtorno mental quase como uma “personagem”.

A loucura ocupou um lugar central nas nossas improvisações. Ao longo desses oito anos, utilizamos diferentes motes de criação: música, cenas do cotidiano, a cidade, ideias fantasiosas, amor, paixão, infância, etc. Os temas de trabalho variam de acordo com o processo de montagem que estamos vivenciando, seja a montagem de um espetáculo ou esquetes para apresentação em eventos. Segundo Ostrower (2010), a nova forma que se cria, a cena, incorpora e expõe o conteúdo significativo, comunicando suas ordenações e a razão de seu ser e o sentido. A loucura que atravessa o improviso encontra ordem nessa nova forma, ganhando novos significados.

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

No início de 2016, começamos a ocupar o Museu Casa do Benin como local de ensaio. Naquele período, retomávamos o tema da Saúde Mental (explorado apenas no primeiro ano), para a montagem do nosso do nosso espetáculo *Quem Está Ai?*. Trabalhávamos o tema do manicômio durante os encontros, compartilhando

impressões e lembranças de suas internações. Um dia, ao chegar ao local de ensaio, encontro uma viatura da polícia parada na frente do museu, e Sônia, uma das atrizes, saindo do carro. Vou ao seu encontro. Os policiais contam que ela havia passado mal, próximo ao Elevador Lacerda, e resolveram acompanhá-la de carro.

Sônia tinha a fisionomia modificada. Os olhos não me miravam, estavam voltados para cima e, quando perguntei como ela estava, respondeu prontamente “eles querem me matar”. Agradei aos policiais e a acompanhei até a sala. Ela se deitou e pudemos conversar um pouco. Contou que saiu de casa já se sentindo mal, mas, ao chegar no centro da cidade, começou a ouvir vozes e, para tentar se acalmar, encostou numa parede. Ao ser abordada por uma senhora, respondeu que estava passando mal, o que faz a senhora chamar a polícia para acompanhá-la. Nesse momento, Sônia me olha e comenta: “Se eu dissesse que eram as vozes iam me levar para o Juliano”.

Ali, na sala de ensaio, Sônia permaneceu deitada, incomodada por eu não permitir sua participação na atividade. Por outro lado, mesmo depois de seis anos, aquele era o primeiro momento em que me deparava com uma participante numa crise, em pleno ensaio. Nesse dia, não tínhamos apoiador no grupo e minha função se dividia entre acolher a crise de Sônia e conduzir o encontro para a criação do espetáculo com o grupo. Já ao final, no momento das improvisações, chega Livia¹² e pede para entrar na atividade contracenando com Sônia. Primeiro respondo que não, e explico o que havia acontecido. Livia insiste, e a própria Sônia aceita seu convite com entusiasmo. Eu concordo e elas vão combinar a cena. Algum tempo depois chega o momento da apresentação.

Após os três toques cantados pela plateia, Sônia abraça Livia, como filha e mãe, despede-se e de repente cai no chão, gritando como se estivesse sendo contida por alguém no chão. Ela começa a se debater e gritar pela mãe que se foi. Meu corpo estremeceu. Por certo a descrição da cena não transmite a intensidade do momento, mas eu não sabia o que estava acontecendo. Parecia que a crise tinha tomado a cena e o ato de improviso era fruto de uma desordem psíquica. O improviso caminhava para o fim. Sônia se levanta e, de mãos dadas com Livia, agradecem aos colegas

¹²Livia inicialmente acompanhava o grupo como esposa de um dos participantes. Sempre muito prestativa, começou a fazer parte do grupo participando dos ensaios e contribuindo como apoiadora e tomando conta dos lanches e camarim. Em 2014, ela entra em cena pela primeira vez substituindo uma das atrizes no Balada de Amor, formando par romântico com seu próprio marido, Josuelinton.

pelos aplausos. Com a coluna ereta, ela me mira de verdade pela primeira vez naquele dia: “Gostou, pró?”.

Por algum tempo aquela sensação tomou conta de mim. A expressividade e o domínio de Sônia na cena, em meio a sua crise, me faziam acreditar que ela tinha embarcado no seu próprio delírio. Inúmeras vezes me questionaram sobre a possibilidade de algum ator ou atriz ter um surto durante uma atividade, ou se o trabalho poderia instaurar uma crise. Acreditava estar assistindo ao momento em que o delírio levava ao ato, mas ao final da cena a verdade nos foi revelada: o contrário se operou, o ato, a cena, dominou o delírio e a atriz se reorganizou em seu processo criativo. "Como a liberação dos afetos tem lugar na desordem, através da improvisação, seria preciso ao mesmo tempo regê-la e depurá-la de modo a construir uma ordem superior que fosse em parte a expressão do inconsciente" (RYNGAERT, 2009, p. 96).

Ao se colocar como agente da cena, Sônia ordena os diferentes elementos envolvidos em sua criação (o uso do espaço, a relação com a personagem da mãe, a relação com o personagem invisível do enfermeiro, o sofrimento representado pelo corpo, a contenção e o desfecho da cena) a fim de chegar a um resultado estético desejado. O ato criativo na encenação liga-se a uma série de ordenações, regras e compromissos internos e externos (OSTROWER, 2010). Uma construção complexa que exige do ator/atriz um envolvimento completo.

Criar é basicamente formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse 'novo', de novas coerências, que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar (OSTROWER, 2010, p. 9).

Naquele dia, saímos todos de lá nos questionando o que tinha acontecido. A própria Sônia se mostrava curiosa com sua transformação. Já não ouvia mais vozes e estava muito tranquila e consciente, enquanto eu a levava para sua casa. Contou que a cena tinha sido inspirada em suas próprias experiências de internação, que ela tinha vivido tudo que tinha representado. De fato, a cena tinha como base sua própria experiência da crise, lembranças que traziam o material necessário para o objetivo que queria com a cena. Mais do que um momento de catarse, como poder-se-ia pensar, trata-se de um momento de elaboração, de escolhas, motivado pelo afeto, construído com o grupo e pelo desejo de participar e atuar.

A necessidade criadora se colocava como ordenadora não só da produção artística como da produção de vida, ordenando os fenômenos e dando sentido às suas formas. "O homem cria, não apenas por que quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando" (OSTROWER, 2010, p. 9).

Os estudos de John Dewey (2010) destacam o papel da arte enquanto uma experiência estética capaz de restabelecer, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo. Como coloca o autor, a arte, em sua forma, une a relação entre o agir e o sofrer, entre a energia de saída e a de entrada, assim como faz com que uma experiência seja uma experiência (DEWEY, 2010).

Os encontros se potencializaram como espaço da experiência. O momento das improvisações corresponde às primeiras experimentações estéticas, como espaço de encontro entre o estímulo externo e o imaginário do ator ou da atriz (RYNGAERT, 2009), que possibilitam a criação de uma nova cena, enquanto forma, comunicando ao público suas próprias experiências. "Ao mesmo tempo, coisas retidas da experiência passada, que tenderiam a ficar batidas por causa de rotina ou inertes por falta de uso, transformam-se em coeficientes de novas aventuras e se revestem de um novo significado" (DEWEY, 2010, p. 147).

4. O PALCO

Após meses de encontros, é chegado o dia da apresentação do espetáculo. O público é convidado a entrar na sala de apresentação, a se acomodar na plateia e após os três toques da campainha, apreender os resultados dos processos de criação. Os refletores se acendem e revelam, sob os feixes de luz, o palco. Ao escolher o palco como espaço de representação, inserimos nossa prática numa relação que leva em conta não somente a cena, mas também a política que ordena o edifício teatral, sua localização, a disposição do palco, a proximidade da plateia, os horários de funcionamento, o acesso do público (GUÉNON, 2003). A arquitetura teatral, como nos apresenta o autor, coloca-se como elemento importante para a encenação e para a relação estabelecida com o público, interferindo nas formas receptivas e performativas do espetáculo.

A distribuição do espaço físico e sua forma de ocupação pela encenação, determinam os lugares de visibilidade, as regras e os papéis preestabelecidos para os sujeitos participantes deste encontro. A plateia tem seu espaço reservado e suas regras de condutas compartilhadas (antes do espetáculo o público é avisado sobre o uso do celular, por exemplo), enquanto o grupo é regido pelas regras da encenação. O caráter político do teatro, como destaca Guénon (2003), apresenta-se, independente do conteúdo da apresentação, mas pela natureza da reunião que ali se estabelece.

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

Nesta reunião, temos o palco em destaque e uma parte desta comunidade que, ao assumir a cena, entra na assembleia pelo próprio ato da representação (GUÉNON, 2003), colocando-se numa relação distinta com os demais. O palco, enquanto espaço de visibilidade, dá contorno e status à cena que se apresenta. O mesmo parece acontecer com as vidas daqueles que o ocupam, embaralhando os papéis sociais e colocando em evidência sujeitos invisibilizados e silenciados.

A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar, ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho (RANCIÈRE, 2005, p. 42).

Enquanto palco e vida se distanciam pelas diferentes realidades em que se inserem, eles se aproximam durante os processos de criação, construindo uma unidade estética formada pelo confronto dessas realidades. Enquanto processo coletivo de criação, seu desenvolvimento não tem como foco central uma obra textual, ele leva em conta as ações e processos realizados pelo grupo para a construção de uma dramaturgia. Durante a montagem os atores são conduzidos à práticas criativas, como vimos no capítulo anterior, ligadas à temática preestabelecida. Rodas de conversas, dinâmicas de improviso, trocas de referências, processos que abarcam o caráter intuitivo da criação e orientam para a construção da encenação.

No processo coletivo de criação, todos são autores das obras, implicados com suas histórias pessoais na construção da dramaturgia. À direção cabe a construção dos percursos criativos, a definição dos papéis, as cenas, a formatação dos roteiros, compondo um orquestramento com as diferentes criações e formas de expressão. Os roteiros estabelecem uma costura entre as cenas e solos, compondo uma unidade estética formada por múltiplos discursos. Ocupar o espaço de representação, a cena, é compartilhar com o público o que era isolado e singular, comunicando e dando corpo e definição à experiência, tanto de quem enuncia quanto daqueles que escutam (DEWEY, 2010).

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

O conceito de partilha do sensível, como nos apresenta Rancière (2005) chama a atenção para a existência de um plano comum sensível e espaço-temporal dos corpos, das práticas que podemos experimentar tanto no momento do espetáculo, compartilhando com o público, como nos encontros internos em sala de ensaio. O resultado desses encontros produz uma estética única capaz de articular diferentes

formas de vida num coletivo expressivo e ainda assim, dar destaque aos enunciados singulares.

O regime das artes que o autor denomina como estético, destaca um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Ele identifica a arte no singular e a desobriga de toda e qualquer regra específica, ultrapassando “[...] a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais” (RANCIÈRE, 2005, p. 35). A encenação reafirma o caráter político da experiência e principalmente sua dimensão estética, capaz de transpor memórias de sofrimento em narrativas poéticas e sensíveis.

Durante estes oito anos, o grupo criou e produziu quatro espetáculos, além de uma série de esquetes e apresentações. O espaço do palco se expandiu ao longo das encenações, a relação com a plateia foi se modificando, se tornando mais próxima da cena. O público foi convidado a dançar com o elenco e os atores passaram a perceber a relação de troca com a plateia.

Teve aquela vez lá com o Balada, no Teatro do ISBA que o pessoal da plateia ficou mexendo com a gente, durante o espetáculo. Era o pessoal em situação de rua. Foi tão lindo. Porque se fossem outros atores, podia desconcentrar, mas a gente não, a gente é aquilo também, a gente sabe improvisar (Helisleide Bonfim, atriz do grupo, em conversa).

As encenações demandam do ator o desenvolvimento de muitas habilidades: a memória textual e das marcas de deslocamento no espaço (entradas e saídas de cena, por exemplo), a escuta, a observação, e principalmente a presença. “‘Ter presença’, é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é ser dotado de um ‘quê’ que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente” (PAVIS, 2015, p. 305). Assistimos um grupo de atores se apropriar do palco, aprendendo a atuar sobre o imprevisto, criando e improvisando.

O improviso que dá base ao processo de criação, passou a ser um aspecto importante dentro do trabalho estético do grupo. O colega que esquece uma fala, o pouco tempo de ensaio, o nervosismo, colocam-se como episódios possíveis em qualquer outra experiência. Mesmo a proximidade com o público, uma reação mais calorosa, levam os atores a brincarem, improvisando novas falas. De longe assisto o elenco jogar com piadinhas e textos antes não ensaiados, às vezes por uma atriz mais

nervosa, outras para conquistar a simpatia do público e em alguns casos como resistência, expondo a queixa, o desagrado e seu desconforto.

A manutenção de um espetáculo em temporada traz ainda outras responsabilidades. A repetição da obra, o comprometimento com o espetáculo, o intervalo entre apresentações sem se ver ou ensaiar, novos acordos são estabelecidos sob o compromisso do acordo profissional de um espetáculo em cartaz. Por isso, antes de todos irem embora do teatro, ou de uma estreia, aviso: "Ninguém pode surtar!". Nossa primeira temporada já nos apresentou algumas encruzilhadas. Quando parecia que tudo daria errado, éramos surpreendidos pelo engajamento dos sujeitos que produziam respostas aos problemas encontrando caminhos alternativos. A crise, a medicação, o emocional ou mesmo o vício, não seguiam os contratos e regras estabelecidas no coletivo. Por isso, aviso entoado os convocava em sua presença, para que juntos pudssemos atuar sobre os imprevistos da cena e fora da cena.

4.1 OS INSÊNICOS

Somos a Nau dos Loucos. Não os loucos da Idade Média, segregados em navios para afugentar a loucura dos "ditos" normais. Somos os loucos do teatro! Nossa tripulação se representa a si mesmo... sem máscaras! Sou uma mulher vestida de sol, um cabra marcado pra morrer, a dama do lotação, um bicho de sete cabeças,... sou a peste, o idiota, a gota d'água... Somos um grito parado no ar! Não temos medo de viver todos os papéis desta divina comédia humana, soltamos as amarras para transcender! Os "senis" navegam no teatro pra se encontrar com a sua própria loucura, e nós os "loucos", "Os Insênicos", pisamos neste palco pra quê? (Áudio de abertura do espetáculo *Os Insênicos*, 2010).

Enquanto ouvimos o áudio de abertura, abre-se uma luz azul sobre o palco. Caminhando em ritmos diferentes, os atores e as atrizes entram em cena e ocupam suas posições. Permanecem imóveis até o final da narrativa que apresenta a tripulação. O ritmo instrumental de Tom Zé, dá movimento a cena, puxando as partituras corporais individuais e simultâneas que representam ações cotidianas. Uma atriz dança, o outro joga capoeira, uma toma banho, cozinha, fala ao telefone, etc. Os "loucos do teatro" faziam justamente como o enunciado: representavam a si mesmos,

em ações ordinárias, revelando ao público a linha tênue que separa a “normalidade” da loucura.

Fotografia 7 – Abertura “Os Insênicos”



Fonte: Ricardo Borges, 2010

A figura do louco sempre despertou na sociedade sentimentos tão distintos quanto o medo e a compaixão. Sua condição incomum, à parte, de enigmática figura desperta o fascínio dos ditos normais. A Nau dos Loucos representa o imaginário perpetuado na primeira parte do renascimento, reforçando o lugar da exclusão social da loucura. “[...] estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos” (FOUCAULT, 1972, p. 13). Os loucos ou insanos eram entregues aos marinheiros e levados a outras cidades. Cabia-lhes uma existência errante, as cidades os expulsavam de seus muros e os entregavam à “sorte” dos mares.

A tripulação que se apresentava no palco desconstruía a imagem de periculosidade ou incapacidade do portador de transtorno. Apresentava um sujeito para além do transtorno, marcado por tantos outros preconceitos raciais, sociais, estéticos, sexuais. “Meu Julgamento começou quando eu nasci!” (fala de Raimundo,

roteiro “Os Insênicos”). Com problema de “esquecimento”, como ele mesmo dizia, Raimundo era desafiado a dizer a primeira fala do espetáculo, uma sentença que repetia muitas vezes ao contar sua história de vida, como uma sentença. A gorda, a negra, o boca lascada, o terrível, a mulher, o homossexual mostravam em cena suas formas de resistência lutando ainda contra o estigma da loucura.

A minha vida é um grande confusão
 Só me chamam de maluco, pobre, preto e ladrão
 Se eu sou pobre, eu sou ladrão
 Porque o rico, não rouba não
 Se eu sou maluco, sou esquecido do mundo
 Isso é um desrespeito com o cidadão direito.
 Mas dessa luta não abro mão
 Vamos quebrar todos os preconceitos
 E lutar pelos nossos direitos
 E saber que nesse mundo tudo jeito
 Somos todos iguais
 Mas ninguém é perfeito. (trecho do *Rap* de Gilvan, ator do grupo)

O *rap* “Desigualdade Social” foi escrito por Gilvan há quase 20 anos, segundo ele, quando adoeceu e se afastou do trabalho. A letra, todavia, nunca perdeu sua atualidade, a mensagem revela sua compreensão política, crítica, e sua produção sobre da arte como forma de linguagem, de expressão, muito antes da nossa experiência coletiva. Ao fim, enquanto entoa o pedido por respeito e direitos, o coro se aproxima enclausurando-o numa roda, sob os gritos: “Não, não pode! Não, não vai!” A realidade trazida pelo grupo para a cena mostrava uma loucura distante dos hospitais psiquiátricos ou das representações românticas sobre o tema. Ela dava visibilidade aos transtornos de inúmeras pessoas que sentam ao nosso lado no ônibus, que frequentam os CAPS, e que lutam por melhores condições de vida.

O processo de criação do espetáculo Os Insênicos teve início desde os primeiros encontros da oficina do Em Cena Insanidade. Durante três meses de trabalho, período de vigência do projeto, tivemos que nos conhecer, aprender as técnicas básicas do teatro e produzir um espetáculo em conjunto. O curto período de tempo, se colocava como um grande desafio ao pensar num processo não só de criação, como também de produção e preparação dos atores. O resultado desse encontro deveria confluir numa encenação capaz de trabalhar os obstáculos encontrados como a memória, dicção, dificuldade na leitura, através de outras formas de expressão, dando conta de comunicar ao público sobre os direitos e deveres do

usuário de saúde mental, para além da palavra ou da representação de um texto tradicional de teatro.

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada (ARTAUD, 1999, p. 37).

A prática teatral, como anuncia Artaud (1999), possibilitava explorarmos o desenvolvimento de uma linguagem concreta, utilizando outras formas de expressão, ultrapassando a verborragia da queixa ou do desabafo. As cenas nem sempre tinham diálogos, mas algumas palavras ou impressões, comunicando-se pelo movimento, pelas músicas e imagens, costuradas por pequenas esquetes. A poesia dos sentidos nos ajudava na seleção das cenas, transformando os momentos de delicadeza que nos encantavam em sala, em encenação.

Foi de uma série de improvisos individuais que conhecemos a história de Alzira. Sua apresentação iniciava em pose fetal, deitada no chão. Como uma árvore, a atriz mostrava o germinar e o crescer da personagem que ao final tentava interromper a própria vida. Lembro das lágrimas e emoção que tomaram o grupo. No espetáculo, a atriz interrompe a cena gritando "Chega! Chega! Eu não aguento mais. Eu quero morrer!" e repete cenicamente seu pulo para a morte. Jogando-se sobre os braços dos colegas, ela plana pelo palco, enquanto os demais trocam de figurino. Em pouco tempo alguns retornam vestidos de anjos, com enormes asas brancas, feitas de sacolas plásticas. O desejo privado criava uma poesia dos sentidos, capaz de emocionar e afetar o público.

Fotografia 8 – “Os Insênicos”. Sala do Coro



Fonte: Ricardo Borges, 2010

O texto surge como consequência do encontro, formatado na estrutura de um roteiro com algumas falas escritas, mas não todas, utilizando recursos sonoros e visuais para ajudar os atores nas mudanças de cena. Durante os ensaios, usávamos os pratos musicais para marcar trocas de posição e mudanças de cena. No espetáculo, o estalar dos pratos virou trilha e a música colocou-se como elemento importante para a condução do espetáculo. No piso, a marcação de fita crepe ajuda o elenco a se posicionar sob o foco das luzes, com diferentes desenhos de formação. Os recursos teatrais eram utilizados de forma a dar segurança e suporte para o elenco. Ao fundo, os apoiadores auxiliavam nas entradas e saídas de cena, com os objetos e em alguns momentos a ordem das cenas.

Compreende-se portanto que o teatro, na própria medida em que permanece encerrado em sua linguagem, em que fica em correlação consigo mesmo, deve romper com a atualidade; que seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir (ARTAUD, 1999, p. 77).

O teatro que se apresentava encontrava sua inspiração na própria vivência, expondo verdades, modos de vida e abrindo espaço para se expressar da forma mais distinta – desde o voo dos anjos ao rebolado das dançarinas com a paródia "Eu não sou maluca", de Anderly, da canção "All the Single Ladies", de Beyoncé. Os "equilibristas do espaço", termo tirado de um texto feito por Fátima, mostravam a força de se manter em equilíbrio, caminhando diariamente sobre uma corda bamba de emoções. As cenas mostram movimentos coletivos representando as diferentes sensações sentidas: tristeza, alegria, moleza, compulsão e, por último, a alucinação. Os sentidos se engendram numa forma expressiva que transmite pelo sensível a experiência da vida sob o rótulo da loucura. O sujeito, agora caído dessa corda bamba, é convidado a se levantar e seguir o drama que se anuncia.

Se, por um lado, a peça possibilitava o reconhecimento da fragilidade humana, por outro, destacava sua potência. O êxito do espetáculo não estava na dramaturgia, na concepção de direção ou mesmo na técnica dos atores. Em cena, víamos a vida num estado de presença contrário a toda a medicalização imposta aos seus corpos, resistente aos obstáculos sociais, com saberes e poderes. O espetáculo marcava o fazer desse grupo, dando corpo às suas reivindicações, seus discursos. A manutenção da cena, a continuidade e produção da segunda temporada nos levavam a conhecer outros atravessamentos no campo da saúde mental.

Fotografia 9 – “Os Insênicos”. Sala do Coro



Fonte: Ricardo Borges, 2010

Tínhamos acabado de apresentar a penúltima sessão do espetáculo. Enquanto nos organizávamos para ir embora, Antoniel, um dos atores, vem ao meu encontro dizendo estar passando mal. Não tinha tomado a medicação corretamente durante o dia e agora o “nervoso” tomava conta dele. Me pediu para levá-lo até sua casa de carro. Estava bem agitado, e temendo seu retorno sozinho à noite, fui levá-lo em casa. O trajeto foi bastante agitado, entre o nervosismo dele e dos caronas que me acompanhavam até sua casa. Helisleide, atriz do grupo, e Gabriel Camões, jornalista e amigo me acompanharam, dando atenção ao ator e discutindo se deveríamos levá-lo para casa ou para o hospital. Antoniel pediu para ir para casa e em alguns minutos chegamos a seu destino.

Logo pela manhã, meu telefone tocou e Niel, como o chamamos carinhosamente, com a voz ainda agitada, me alertava: “Hoje eu não vou, não”. Contou que continuou se sentindo mal, não tinha dormido direito, e logo cedo “invadiu” o posto médico para tomar injeção e ficar bem, mas que até agora a medicação não tinha feito efeito. Pedi para que descansasse e me prontifiquei a buscá-lo em casa, caso se sentisse melhor. Um pouco mais tarde ele me ligou novamente e confirmou sua presença, assim como a carona. Cumprimos nossas partes no trato.

Durante a preparação para o espetáculo, mostrava-se ainda bem agitado. Tinha desejo de estar em cena, mas era tomado por uma série de sensações que não conseguia nomear. O nervosismo de Niel nos demandava o reconhecimento de uma questão de saúde que, naquele momento, deveria ser priorizada em relação ao espetáculo. Assim, diante do sofrimento que a situação produzia nele, Lara Hardman, psicóloga, levou-o para o Pronto Atendimento Psiquiátrico. Mais uma vez naquele dia o ator foi medicado e, sob os cuidados de Lara, retornou ao teatro, para que pudéssemos acompanhá-lo até sua casa, após o espetáculo.

Algum tempo depois, mais calmo, Niel veste o figurino e pede para fazerem sua maquiagem. Mas, enquanto aguarda o início do espetáculo, muda de ideia e anuncia que não vai participar do espetáculo naquela noite. Em paralelo à situação, enfrentávamos o sumiço de outro ator. Faltava pouco para o início do espetáculo quando a família de André Luis, um dos integrantes, nos comunicou que ele não participaria do espetáculo naquela noite. Diferentemente do ocorrido pela manhã, sua ausência não tinha negociação, carona, ou trato, e deveria ser aceito como fato.

Recordo do momento de assombro ao me deparar com a situação. O que fazer com a ausência de dois atores em tão pouco tempo?

Reunimos o grupo no palco e com o roteiro na mão, reorganizamos as falas dos atores ausentes. Os textos dos colegas já eram conhecidos dos demais e em alguns minutos distribuímos entre os presentes. O espetáculo iria começar. Antoniel permaneceu deitado no camarim, sob os cuidados da apoiadora Lara Sampaio. O espetáculo começou e tudo seguiu como combinado anteriormente. De repente, o canhão de luz se acendeu, e no palco vemos Antoniel iluminado. O corpo era puxado com muito esforço, um caminhar quase embriagado. Impregnado de injeções respondia mais lento do que o normal, mas realizou sua participação. "Só Jesus salva!" disse antes de entrar no palco e tornar-se visível à plateia. Sua imitação de Roberto Carlos cantando um trecho de Emoções contou com a ajuda do público que reconhecia a superação daquele corpo em cena. Dentre eles, sua família o aplaudia pela primeira vez.

É sob esse ângulo de utilização mágica e de bruxaria que se deve considerar a encenação, não como o reflexo de um texto escrito e de toda a projeção de duplos físicos que provém do texto escrito, mas como a projeção ardente de tudo o que pode ser extraído, como conseqüências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles. Essa projeção ativa só pode ser feita em cena e suas conseqüências encontradas diante da cena e na cena; e o autor que usa exclusivamente palavras escritas não tem o que fazer e deve ceder o lugar a especialistas dessa bruxaria objetiva e animada (ARTAUD, 1999, p. 81).

Encontro nas palavras de Artaud (1999) a mágica da encenação, que ultrapassa o texto escrito. Com *Os Insênicos*, descobrimos uma bruxaria capaz de engendrar os atores em uma encenação, compartilhando suas experiências e recriando sobre elas. O desejo de ocupar o palco tornava-se visível nos corpos em exposição, numa poética do sentido que ultrapassa a lógica textual. Por diversas vezes me questioneei a ordem das cenas, o entendimento do público, ou a dicção de um diálogo, até estar diante do espetáculo, em ato, e deixar o sentido embrenhar na emoção dos atores. Como Antoniel naquela noite, nos munimos do desejo para enfrentar os próprios limites e atuar essa história.

Fotografia 10 – Comemoração do grupo após primeira apresentação



Fonte: Ricardo Borges, 2010

4.2 CIDADE EM VERSOS: UM RECITAL CÊNICO

Com o final das temporadas do espetáculo *Os Insênicos*, em 2010, a conclusão do projeto *Em Cena Insanidade* soava para o grupo como uma interrupção prematura daquela experiência. Estávamos vivenciando um processo provocador de muitas transformações. A continuidade dos encontros, no entanto, dependia de novos arranjos, pactos e implicações. Com o fim do financiamento, o funcionamento do grupo saía de uma lógica de oficina, da relação instrutores e alunos, para a configuração de um grupo independente de teatro, onde novos papéis deveriam ser estabelecidos.

A prática dos coletivos teatrais se baseia no trabalho independente e na autogestão, construindo sistemas de produção artesanais e participativos (CABALLERO, 2011). A reunião dos atores e das atrizes não se resumiria aos encontros dos ensaios para treino do espetáculo ou criação, mas os implicaria

também na responsabilidade dos encontros, na divulgação dos espetáculos, na obtenção de recursos, na relação com entidades da luta antimanicomial e na inserção dos debates políticos, clínicos e culturais. Nessa nova configuração não contávamos com o apoio financeiro de nenhum órgão, cabendo ao grupo buscar outras formas de investimento. O coletivo não teria como arcar com ajuda de custo para o transporte e, por vezes, nem mesmo o lanche, implicando os participantes também como financiadores da proposta.

Lançamo-nos na trajetória do improvável, sem apoio financeiro, sem suporte institucional, enfrentando dificuldades tanto no campo da cultura – com a concorrência nos editais culturais, a dificuldade de acesso aos espaços culturais, o apoio para empréstimo de salas de ensaio – como os estigmas da loucura e os processos de adoecimento presentes no campo da saúde mental. Mesmo com tanta falta, não minguou o desejo dos encontros. O que tínhamos vivido com o *Em cena Insanidade* provocou transformações no coletivo. “Desejo de transformação não apenas das condições físicas do ambiente, geralmente perversas e indignas em vários aspectos, mas também desejo de criar novas formas de (con)viver, formas mais abertas, artísticas” (ROCHA; KASTRUP, 2008, p. 100).

O pensamento de Rocha e Kastrup (2008) facilmente podia ser percebido na nossa prática. A criação do grupo passava também por uma busca de novas vivências e convivências, sendo o teatro o mediador dessa experiência. O entendimento desse desejo compartilhado, parte do pensamento desenvolvido por Deleuze e Parnet (1998), ao apresentá-lo como uma construção revolucionária, compartilhada pelo coletivo, divergente das estruturas preestabelecidas e que faz eclodir uma nova visão do mundo, um campo de possibilidades. Um grupo de loucos, sem recursos, iniciando seu percurso no fazer teatral e construindo uma prática em saúde mental independentemente de instituições. Uma experiência fora-muro, fora-instituição capaz de mobilizar um coletivo para a produção artística.

O ano de 2011 iniciava cheio de expectativas. Enquanto começávamos nosso percurso teatral, a AMEA lançava o Guia de Direitos Humanos Loucura Cidadã¹³, projeto coordenado por Ludmila Cerqueira Correia, advogada e apoiadora da associação, e financiado pelo Fundo Brasil de Direitos Humanos. O Guia foi uma construção colaborativa da associação que traz informações importantes sobre os

¹³ Guia disponível em: http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/guia_dh_loucuracidada.pdf.

direitos das pessoas com sofrimento mental e orienta sobre os locais de atendimento para o cumprimento desses direitos. O envolvimento de parte dos atores e atrizes nesse processo nos convocava também a contribuir com essa conquista, participando de algumas ações de divulgação, como no lançamento do Guia, no Espaço Cultural da Câmara Municipal de Salvador.

27/04/11

Lançamento do Guia da AMEA

Reúno todos para o ensaio da nossa pequena intervenção. O local era um auditório, bem diferente da nossa sala lá no Solar. Divido grupo e após a dispersão eles se organizam no espaço. O ensaio começa. Eles entram corretamente, cantam como programado e me surpreendem. Tínhamos passado três vezes no dia anterior e apenas uma vez no local. Precisa passar de novo? Claro que não, foi ótimo. Na hora foi melhor ainda. Pequena pitada, pequena brincadeira, mas que me prometem grandes coisas.

Grupo X indivíduo: nem todo o grupo estava presente, não me incomodei. Já esperava. Aliás, foram mais pessoas do que pensei. O foco é trabalhar o grupo sem a forma de grupo, respeitando a individualidade e o desejo de cada um (Diário de registros pessoais de Renata Berenstein).

A experiência do primeiro espetáculo agregava ao grupo novos saberes. Um maior domínio do espaço, a liberdade para o improviso. Momento também de reconhecimento sobre as singularidades daquele coletivo. As ausências passavam a ser pensadas desde a estrutura do roteiro. Os processos criativos agora se intensificaram na montagem veloz de esquetes, para apresentação em faculdades, eventos, congressos, etc. O grupo começava a circular no campo da saúde mental se colocando de forma atuante dentro da dimensão sociocultural da Reforma Psiquiátrica em Salvador.

Luta Antimanicomial e arte se misturavam não só nas falas emocionadas dos atores após as apresentações, mas principalmente no conteúdo criativo, nas improvisações sobre outros temas, nos diálogos e monólogos. O envolvimento político dos participantes junto à AMEA, em que alguns ocupavam cargos importantes como presidência, tesouraria, diretorias, acrescentava às criações um caráter de possível leitura panfletária. O tema da loucura era trazido mesmo quando "não era chamado", as questões da associação penetravam nosso ambiente. Os encontros passaram a envolver grandes desgastes emocionais de conflitos entre os participantes ou mesmos questões políticas que entravam no espaço.

Sendo assim, quando conseguimos um pequeno recurso de apoio da Bahiagás, seguíamos na proposta de construir nosso segundo espetáculo conduzindo

para um tema distante da saúde mental. O convite aos atores e às atrizes era o de olhar para fora, para a rua, para as pessoas, colocando-se como observadores ativos da cidade e da relação que estabeleciam com ela. A ampliação do olhar foi a tônica do trabalho que exigia deles um estado de atenção e criação também fora da sala de ensaio. Ao grupo foi pedido que recolhessem objetos encontrados nas ruas ou parques e construíssem histórias sobre esse material. A rua entrou na sala e curiosamente até um policial foi trazido para dentro dela por duas atrizes, durante um exercício. Salvador deixou de ser uma cidade para ser nossa fonte de inspiração.

Fotografia 11 – Cidade em Versos. Solar Boa Vista



Fonte: Ricardo Borges, 2011

Cidade em Versos: um Recital Cênico é a segunda montagem do grupo. Esse processo toma a cidade como musa, para o desenvolvimento do trabalho criativo e dramaturgicamente. A estrutura do espetáculo, que mais uma vez contava com um curto tempo de produção, era pensada como um roteiro de apresentações individuais, antevendo a possibilidade da ausência de atores. Caso alguém não viesse, a cena facilmente poderia ser retirada do roteiro. O imprevisível passava a ser pensado na lógica da produção do grupo. Dessa maneira, os atores eram solicitados a se colocar como autores de suas próprias cenas, explorando diferentes formas narrativas.

O exercício com a poesia foi um importante recurso para a construção dos textos. A criação sobre a cidade, tirava o foco do trabalho sobre as emoções pessoais, sobre o sofrimento psíquico e convocava os sujeitos a colocarem suas opiniões sobre o social. As poesias aos poucos foram se transformando, algumas rimas abandonadas e outros ritmos agregados.

As cenas ao poucos iam se formando individualmente, mas também em duplas, outras com a presença de mais colegas para dar suporte ao protagonista. A música conduzia os movimentos coletivos que costuravam a encenação, representando manifestações culturais como o carnaval, as festas de largo, as procissões.

Ao conduzirmos o processo do olhar para fora, passamos a reconhecer não só o espaço, mas aqueles que por ele transitam. Como o outro caminha, como fala, como se movimenta, sua postura, sua caracterização.

No teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não parece problemático. No entanto, apesar da 'evidência' desta identidade entre um homem vivo e uma personagem, esta última, no início, era apenas uma máscara - uma *persona* - que correspondia ao papel dramático, no teatro grego. É através do uso de *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de uma pessoa humana (PAVIS, 2015 p. 285).

Durante os exercícios fomos introduzindo a ideia da personagem, experimentando as diferentes máscaras corporais e expressivas da *persona*. Nos aproximávamos dos clichês generalizados como colocado por Stanislavski (2008) "[...] visando representar personagens. São tirados da vida real, existem de fato, mas não contêm a essência de uma personagem, não são individualizados" (p. 56). Diferentes categorias foram exploradas, fazendo surgir alguns tipos: a religiosa, o mendigo, a retirante, a bêbada, o político, o turista, a sedutora, o cantor de axé.

O cenário colocava em destaque as *personas* trazendo painéis ilustrados pelo artista visual e grafiteiro Denis Senna. A diversidade cultural se colocava como um valor estético no espetáculo, afirmando intuitivamente o lugar das singularidades, as diferentes linguagens expressivas e o caráter multicultural da cidade. As narrativas trazidas também tinham esse caráter. Enquanto alguns cantavam as belezas da cidade, outros encontravam na cena o lugar de colocar suas insatisfações, de se pronunciarem politicamente. Quando a "Retirante Ruralista" interpretada por Leide

entra no palco, o peso dos passos exprimem a força e o desagrado. "Eu odeio esse lugar", diz a atriz ao falar das dificuldades vividas por quem vem do interior. A cidade odiada, depois a conquista no batuque, no rebolado, e na certeza de novas vitórias.

Fotografia 12 – Cidade em Versos. Solar Boa Vista



Fonte: Ricardo Borges, 2011

O espetáculo teve uma curta temporada de quatro apresentações, no Teatro Solar Boa Vista, sendo seu público formado em grande parte pelos usuários dos CAPS, amigos, familiares e curiosos. A efemeridade do trabalho, que ainda foi apresentado mais uma vez num formato adaptado, é resultado de um processo turbulento de relação interna no grupo, que leva à suspensão dos trabalhos por pouco mais de seis meses. Mas enquanto processo de criação, esse trabalho representou um importante passo no entendimento deles e meu sobre a cena e o poder do ator sobre ela.

Fomos convidados a apresentar um compilado do *Cidade em Versos* na 8ª Conferência Estadual de Saúde, pela SESAB, no antigo Centro de Convenções. O pequeno palco reunia um número grande de pessoas em volta para assistir à apresentação e, apesar do espaço não ser exatamente como o esperado, o elenco conseguiu se adaptar e realizar toda a apresentação sem grandes problemas. Ao final,

todos agradecem ao público, quando um dos atores abaixou as calças, mostrando as nádegas ao público. O ato, muito rápido, que parecia um confronto ao público, formado por gestores e técnicos da área de saúde, escondia outras motivações.

O comportamento inesperado do ator deixou o restante do elenco surpreso. Eu, tomada pelo descontrole e espanto com a situação, reagi de forma enfática. Reuni o grupo no camarim e, quase aos gritos, repreendi o improvisado e a quebra da marcação como uma ação desrespeitosa. Do outro lado da sala, o ator prontamente me questionou: “O teatro não é onde tudo pode?”

A ideia de uma peça feita diretamente em cena, esbarrando nos obstáculos da realização e da cena, impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras (ARTAUD, 1999, p. 40).

O teatro da verdade, como propõe Artaud (1999), escapa aos acordos e cercamentos compartilhados, provocando “cenas verdadeiras”, que surgiam no improviso. A pequena cena de nudez do nosso ator colocava-se como uma verdade que produzia uma poesia anárquica, ao pôr em questão as relações entre objetos, formas e suas significações. Anárquico também, como sinaliza Artaud (1999), na medida em que seu aparecimento é consequência de uma desordem que nos aproxima do caos.

A cena emerge num período em que *pathos* e paixão se encontraram, questionando as posições hierárquicas do grupo e o meu lugar de direção no coletivo. O sentimento de admiração do ator/aluno pela diretora/professora sofreu uma intensidade de emoções, e o discurso afetivo tornou-se abusivo, intensificado pelo consumo de álcool. O amor romântico não correspondido tensionaram a relação com o ator, culminando na nudez como confronto.

O palco representava um espaço seguro para seu enfrentamento. A cena, como ele colocava, como lugar onde “tudo pode”, revelava o entendimento de seu poder sobre a encenação. Os acordos com a direção poderiam ser rompidos, as falas atravessadas, o figurino rejeitado. A centralidade do ator como nos apresenta Guéron (2003) se coloca ao entendermos o ator ou a atriz como ponto de passagem da palavra para o espaço visível. Cabe ao ator e à atriz escolherem como dar corpo às palavras, como realizar o ato e expressar ao público, ou não, o invisível.

Fotografia 13 – Cidade em Versos. Solar Boa Vista



Fonte: Ricardo Borges, 2011

Isto é o que ele vêm fazer no teatro: ver a passagem do texto pelos corpos. Ideia curiosa.

Realmente, esta atividade do teatro se desdobra numa região muito determinada: lugar onde se coloca a questão da relação do visível com o invisível, do sensível com o não-sensível. Espaço de interrogação relativa à fundação do sentido fora da sensação, à viagem do sentido em direção do corpo. Lugar de um limite, de uma passagem - de uma passagem ao limite oposto (GUÉNON, 2003, p. 65).

O roteiro, enquanto estrutura narrativa, pressupunha o acordo coletivo dos envolvidos para seu desenvolvimento. As cenas individuais, ou menores grupos, contudo, eram espaços livres de passagem para as diferentes expressões. A autoria das cenas não era somente um processo prévio, se fazia no agora, na própria atuação. A imprevisibilidade do trabalho agora se destacava para mim, também na possibilidade do rompimento dos acordos de encenação. E se além de uma pequena nudez, o ator ou atriz, empoderado de sua linguagem ativa resolvesse subverter a cena e interromper a encenação? O que nos garantia a efetivação das marcas e textos ensaiados?

4.3 BALADA DE AMOR

O amor sempre se colocou presente nas nossas relações, seja pelas declarações feitas ao grupo ou ao público, sobre os integrantes e sobre a diretora, seja pelas paixões surgidas, casais formados, amores não correspondidos ou pela expressão do desejo sexual presente nas brincadeiras em sala. Um grupo amoroso, mesmo nos momentos de embates que, algumas vezes, se solucionaram entre lágrimas e palavras carinhosas.

O ano de 2011 tinha sido de muitas descobertas no campo das relações. Os conflitos internos e tensionamentos do convívio afetaram não somente o processo de criação, mas a manutenção do seu resultado. Nunca retomamos a terceira montagem e mesmo os encontros do grupo foram suspensos por um período.

“Acho que você devia fazer um espetáculo sobre amor com eles” (depoimento de Laili Flórez, 2011). As palavras de Laili¹⁴ ecoavam num momento de muitos sentimentos contraditórios sobre o coletivo. Como falar de amor numa realidade tão turbulenta e dramática?

Parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver nem drama nem teatro, e o verdadeiro teatro nasce, aliás como a poesia mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza, após lutas filosóficas que são o lado apaixonante dessas primitivas unificações (ARTAUD, 1999, p. 52).

O teatro não saía do lugar de desejo, mesmo durante o afastamento imposto. As tensões provocaram repulsas e foi necessário um tempo para compreender o vivido. A anarquia se organizava e o afeto mais uma vez nos aproximava para uma nova produção. Quando em 2012 escutei as palavras do compositor Tião Carvalho "Dalva tá doida, tá doida tá louca pra amar...", da canção Dalva, me lembrei das palavras de Laili. O pathos e a paixão que tomaram a experiência no ano anterior, poderiam ser recriados de outra forma, resignificando os afetos dentro do grupo.

Retomamos nossos encontros na antiga sede do Instituto dos Arquitetos da Bahia, no Pelourinho, já com o foco numa possível montagem. Sempre às quintas feiras, o grupo contava com o apoio de Milena Marinho, psicóloga e Lívia Souza,

¹⁴ Laili é Mestre em Teatro e Doutora em Educação pela UFBA. Com foco de pesquisa na educação especial. Em 2012 realizou em parceria com ela as oficinas "Muito Prazer, Eu Sou Palhaço!", voltadas na primeira etapa para pessoas com deficiência intelectual (trabalho da sua dissertação, a Pedagogia da Bobagem) e num segundo momento para usuários de saúde mental e profissionais da área.

familiar. Laili, que nos sopraria o tema, posteriormente se agrega à equipe compartilhando comigo a direção do espetáculo. A formação dessa equipe teve papel importante para manutenção do equilíbrio das relações dentro do grupo. A presença de Milena estabelece um triângulo na relação, agora composto por atores-direção-mediação, amenizando tensões e descentralizando a mediação do conflito.

Uma outra escuta se coloca de forma atuante sobre as relações do grupo. O compartilhamento da direção do espetáculo também se mostra um recurso enriquecedor na conduta do processo, possibilitando outras trocas, e uma maior atenção aos detalhes, às linguagens, e ritmos. Uma equipe de apoio, coesa e eficiente, colabora para a condução do grupo e o desenvolvimento tanto da encenação quanto do coletivo.

O processo criativo teve início com rodas de conversa: “Para você o que é o amor?”¹⁵. A pergunta produziria diferentes respostas e reverberações nos sujeitos. Distintas formas de amar e ser amado. Já no início, percebemos que não seriam histórias românticas, e talvez nada amorosas, mas histórias de vida, onde amor se mistura com dor, produzindo contradições.

O amor pra mim é liberdade. Apesar de que eu nunca fui amada, mas eu já amei desesperadamente. Amor não machuca. Amor não dói. Amor é liberdade. Amor é se sentir soltar. Amor é... apesar de que eu nunca fui amada. Eu nunca senti amor de alguém me amar, mas já amei desesperadamente. Tô repetindo isso. Só isso. Amor... Às vezes amor machuca (Depoimento de Angelita, atriz do grupo, 2013).

Os relatos pessoais traziam memórias de diferentes aspectos sobre o tema. O amor não era entendido apenas em sua forma romântica, mas também na relação conflituosa familiar, por exemplo. Dor e amor se apresentavam todo tempo nos discursos. Aos processos de troca e criação sobre a própria experiência, começamos também a trabalhar com outros autores. Pela primeira vez, o grupo visitava os sonetos de Shakespeare brincando de recriar e rerepresentar a famosa história de Romeu e Julieta. O texto escrito começava a ser explorado como matéria da cena.

¹⁵ Na primeira roda de conversa foram registrados alguns vídeos, de onde os depoimentos foram retirados.

Fotografia 14 – Processo criativo. Sede do IAB



Fonte: Acervo Pessoal, 2015

Experimentando dramaturgias, poesias, palavras, o grupo passou a construir diferentes personagens dando corpo a outras formas de vida. As personagens começaram a ser registradas no papel, e o texto à medida que era apresentado e testado ganhava vida e inspirava as cenas seguintes. A dramaturgia começou a ser desenvolvida em dois núcleos. No primeiro, a narrativa progride a partir da pesquisa da palhaçaria com grupo formado por três atores: Fátima, Dionaldo e Gilvan. Coordenados por Laili, os atores exploraram o tema do amor sob a lógica dos palhaços, trazendo humor, poesia e ludicidade.

Em paralelo, os demais atores trabalhavam improvisando sobre a musicalidade do brega. Nesse universo em que adentrávamos, a sexualidade emergia como uma pulsão criadora nas danças sensuais, nas cenas de paquera, nos flagras de traição. A expressão do desejo sexual por parte dos atores e das atrizes trazia o olhar para o reconhecimento desses sujeitos desejados e desejanter, indo no sentido

contrário a um posicionamento observado por eles de “assexualização”, muito presente em hospitais psiquiátricos e espaços de cuidado.

As histórias compartilhadas contavam sobre relação sexual no pátio, escondido dos seguranças, por falta de espaço adequado, ou os casos homoafetivos, já que as alas eram separadas, e até mesmo de abusos sofridos dentro desses espaços. Por certo, um hospital não seria um local apropriado para esse tipo de relação, mas como ignorar acontecimentos vitais, num contexto cultural da exclusão, onde ainda hoje as histórias remetem a processos de internação e abandono por longos períodos?

Os improvisos nos levavam a cenas de drama e humor. O corno, a travesti, a prostituta deixavam de ser categorias, para se constituírem em personagens individuais com histórias próprias. A música fez-se presente, não apenas como trilha, mas como elemento da dramaturgia. Para apropriar-se da musicalidade, o grupo realizou algumas aulas de canto como regente de coral Márcio Medeiros¹⁶. Surpreendentemente afinados, cantavam nos aquecimentos vocais o laço construído com o novo professor: “Esse professor é doido sim, esse professor é doido sim...”.

Cartazes, capas de discos, toalhas coloridas, cortina de missangas transformavam o Cabaré dos Novos do Teatro Vila Velha no Videokê de Cabrita. Tornou-se o espaço de encenação e nele utilizamos a disposição do bar com mesas, bancadas e um palco. O espaço nos permitia criar aproximações com a plateia e brincar sobre as áreas de representação.

O público era recebido como cliente do Bar da Cabrita. O espaço de bar que o Cabaré dos Novos, nos oferecia, permitia montar a plateia com mesas e cadeiras ocupando a toda área e criando diferentes espaços de cena. De um lado, o palco nu, apenas com uma cadeira colorida centralizada e, do outro lado, o balcão que se transformava na bancada do nosso videokê. A proximidade com o público permitia novas interações. Em alguns momentos escolhiam pessoas da plateia como interlocutores, em outros, convidava alguém para dançar uma canção romântica.

¹⁶ Márcio Medeiros, professor de coral e regente do Coral Performático EXPRESSONS, do Grupo Vocal VibeVox - Villa Campus de Educação e do Coro Sinfônico NEOJIBA – Núcleo Estadual de Orquestra Jovem e Infantil da Bahia. No período, compartilhávamos o espaço de ensaio, com um projeto seu que acontecia no turno oposto. Realizamos três meses de oficina de canto sob sua coordenação.

Fotografia 15 – Balada de Amor. Teatro Vila Velha



Fonte: Rafael Martins, 2013

As duas linhas de trabalho em sala, se desenvolveram em três linhas narrativas. A primeira tinha como fundo o “estabelecimento familiar de videokê”. Nessa história, Socorro, interpretada por Anderly, é uma romântica convicta, que tem seu sonho destruído no dia do casamento, ao flagrar o noivo com um amante. Buscando afogar as mágoas, ela chega no Bar da Cabrita e conhece os personagens que habitam aquele ambiente. Dalva (Diana Paiva), a religiosa recatada apaixonada pelo garanhão Tadeu (Josuelinton), as amigas Fifi e Angel, as prostitutas fofoqueiras interpretadas por Girlene e Angelita, Maria das Dores (Sônia), uma mãe que ia todos os dias ao bar à procura de seu filho desaparecido, Cabrita (Helisleide), a dona do bar e Nete, a garçonete (Alzira) transitavam entre as histórias, recebendo também o público como seus clientes.

A noite de Socorro dá uma reviravolta, quando ela conhece Cicarelli, uma transexual interpretada por Raimundo. Cicarelli, que também trabalha no bar, está arrasada ao descobrir que seu amor estava se casando com uma mulher. Em pouco tempo o mistério seria revelado. Cicarelli era amante de Roberval (noivo) e Socorro,

sua futura esposa, o largou no altar. A revelação gera um conflito entre as duas e a promessa de barraco se transforma em consolo e acolhimento.

Entre as cenas, assistimos as entradas da segunda narrativa, formada pelo núcleo dos três palhaços. Estes se colocam como os vendedores de amor, tentando lucrar sobre artigos para brincadeiras sexuais (como o Chupador de Xororô) e convidando a refletir sobre outras formas de amar. A figura do palhaço foi explorada em sua ingenuidade, em sua capacidade de criar laços e afetos, um amor sensível, poético e lírico. O desenvolvimento dramático e estético desse núcleo teve o cuidado mais centrado de Laili Flórez, que explorou formas expressivas dos atores e atrizes.

As ficções criadas a partir dos experimentos em sala exploravam o humor, a dramaticidade, mas deixavam de fora a riqueza das reflexões e trocas que construíamos sobre o tema. O que era o amor, então, para além das ficções que se vive? A terceira linha narrativa do espetáculo abria a encenação para uma troca direta com o público, na qual cena e depoimento se confundem produzindo um espaço de escuta e de domínio emocional. Sobre o palco, uma cadeira colorida fica embaixo do foco central. Durante todo o espetáculo, cada um em sua ordem sentava na cadeira e compartilhava com o público uma história pessoal de amor, desamor, paixão e decepção. A realidade invadia a cena, os choros não eram ensaiados, as emoções não eram marcadas, mas, intuitivamente, criou-se um roteiro onde a repetição lhes possibilitou não a perda das emoções, mas um domínio maior sobre elas. Quando a luz se apagava, outra cena se acendia e o triste monólogo tinha seu protagonista transformado. A cena seguinte marcava sua mudança com o tom da luz e nossa atriz emocionada se transformava em riso e sedução no papel de uma "piriguete".

Fotografia 16 – Balada de Amor. Teatro Vila Velha

Fonte: Cláudio Varela, 2014

O ator é rachado em dois pedaços quando está atuando. Vocês se lembram do que disse Tommaso Salvini sobre isso: 'o ator vive, chora, ri, em cena, mas enquanto chora e ri ele observa suas próprias lágrimas e alegria. Essa dupla existência, esse equilíbrio entre a vida e a atuação é o que faz a arte (STANISLAVSKI, 2008, p. 237).

Através de um recurso de cena, assistimos um processo de desenvolvimento dos participantes a construção dessa dupla existência, como nos coloca Stanislavski (2008) capaz de observar as próprias emoções e estabelecer um equilíbrio entre a vida e a encenação. A escolha dos textos dos depoimentos foi feita pelos próprios atores e atrizes, por diferentes razões. Para alguns, era a tentativa de superar a dificuldade de expressar certos sentimentos, adaptando o discurso, encontrando uma narrativa segura. Para outros, significava a possibilidade de trabalhar seus limites, evocando certas lembranças e afirmando a própria vida como um percurso artístico.

Era final de dezembro de 2012, quando recebi um telefonema de uma das atrizes do grupo perguntando se eu havia visto o noticiário alguns dias atrás. Girlene, uma das atrizes, havia aparecido em um noticiário vespertino, de abordagem

sensacionalista, chorando a morte do seu filho mais velho. Poucos minutos depois, a história se confirmava. O jovem tinha sido retirado de dentro de casa, no meio da noite, por um grupo de homens, e assassinado na porta. No momento do crime, a mãe que não estava em casa, escutou pelo telefone os tiros que mataram seu filho.

O processo de montagem do *Balada de Amor* passou a ser para Girlene um escape da violenta realidade que a cercava. Perdera o filho de forma trágica, assassinado por uma sociedade excludente e racista, a mesma contra a qual nossa atriz sempre lutou. Quando começamos a trabalhar os depoimentos pessoais, a militante escolheu falar da morte de seu filho, como testemunho do maior amor que viveu. Por um instante ponderamos o desgaste emocional da história, o curto período de tempo passado do ocorrido ou mesmo seu desejo de ficar repetindo aquele momento. Não tinha negociação, queria falar do filho, apontar para o público seus assassinos e dar luz sobre a última cena do filho.

O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista (OSTROWER, 2010, p. 38).

O depoimento de Girlene externava seu sofrimento de mãe, mas também evidenciava seu projeto ético, militante, sua forma política de estar no mundo, produzindo reflexão sobre sua própria vida e as nossas. Carregado de saudade, seu depoimento tinha também um caráter de revolta. Era o momento em que ela seria ouvida. O tempo e espaço em que a artista estava imersa passaram a pertencer à obra. A voz aumentava, o corpo se agitava, as lágrimas caíam e seu modo de discursar, carregado de potência e emotividade (o quê, em outros espaços, provocava incômodos), em cena era acolhido e escutado, atravessando a plateia contagiada emocionalmente.

“O riquinho fuma maconha e vai fazer redução de danos comendo acarajé no Rio Vermelho, mas o pobre que usa é traficante e assassinado” (Girlene, cena do espetáculo *Balada de Amor*). A plateia formada, em grande parte, pelos “riquinhos” se via convocada a refletir sobre sua participação na manutenção desse mecanismo social. Sua dor virou cena e, posteriormente, uma nova luta.

O processo de levantamento desses testemunhos foi feito, primeiro, de modo individual. Cada ator apresentou seu depoimento para a equipe: Laili, Milena e eu.

Enquanto isso, trabalhávamos as sensações sobre as narrativas e suas dificuldades, buscando auxiliar na construção do discurso. A ordenação da fala, o controle do tempo, a objetividade eram pontos trabalhados para que a palavra não trouxesse apenas uma catarse, mas que ajudasse a moldar o discurso. Algumas das histórias que traziam nos faziam questionar nossas relações no mundo, a falta de afeto, ao mesmo tempo em que nos apresentavam sujeitos expostos em sua fragilidade. Contudo, também tinham aquelas que, com toque de humor, aproximavam o público dessa comédia espontânea, cativando a plateia. Ao final de cada depoimento, palmas e emoção.

Os depoimentos provocavam uma forte emoção não somente na plateia, mas principalmente no elenco. Um dos momentos de muita comoção no espetáculo é o depoimento de Angelita. A atriz escolheu aquele lugar para expor suas memórias ao público e a seus familiares. O *Em cena* contava com detalhes os abusos sofridos pelos pais adotivos, na infância. A fala de Angelita no processo de criação que se apresentava no início deste capítulo ganhava sentido com sua apresentação. Sentia que não tinha sido amada, não conhecia aquele sentimento e reconhecia que em sua vida também não soube amar. Escolheu a cena para contar aos próprios filhos as memórias de dor que marcam seu comportamento com eles. O palco se afirmava mais uma vez como espaço seguro de exposição. A dramaticidade do corpo revelava não sua fragilidade, mas a sua força em superar limites e tornar visível sua história.

Amor e dor se encontravam nos relatos. Uma realidade externa que penetrava o mundo ali compartilhado. O recurso documental dos depoimentos agregava ao espetáculo um desenho emocional muito envolvente. Mesmo para nós da equipe, que conhecíamos o espetáculo, cada apresentação nos mantinha no suspense sobre o sucesso da cena seguinte. Por diversas vezes me vi em suspensão pensando em oferecer uma mão ou um conforto a atriz em cena. Talvez fosse isso que o público também desejasse.

Fotografia 17 – Balada de Amor. Teatro Vila Velha



Fonte: Rafael Martins, 2014

Balada de Amor foi o espetáculo que possibilitou uma maior visibilidade ao grupo. Durante quase três anos realizamos diferentes temporadas, apresentando o espetáculo também em Feira de Santana. A estrutura do espetáculo, agora com dramaturgia e falas definidas, levava ao amadurecimentos dos atores na relação com a encenação, mas por outro lado nos colocava como desafio a substituição de atores. Nesse formato não era possível excluir a cena ou redistribuir as falas. Tivemos a equipe de apoio participando do espetáculo (Milena e eu que interpretamos Nete, Laili que substituiu Fátima e Lívia que representou Dalva), outros usuários (como Edneide substituindo a personagem Maria das Dores), familiares (Filipe e Lívia, filho e esposa de Josuelinton fazendo Nete e Dalva) e até mesmo um ator convidado (como Diogo Watanabe fazendo Cicarelli).

A terceira montagem do grupo representou um momento importante de desenvolvimento dos indivíduos, da formação enquanto atores, aprofundando na construção da personagem, no trabalho sobre a memória, que anteriormente se colocava como um obstáculo, e principalmente na condução de suas emoções. O grupo estabelecia um jogo entre ficção e realidade, onde o político e o estético repercutem na relação com o elenco e com o público.

4.4 QUEM ESTÁ AÍ?

"Eu me lembro que toda vez que eu chegava no hospital ele brincava e perguntava: 'Quem é você? Quem é você?' Eu respondia: sou Wagner" (Depoimento de Wagner Ferraz). As palavras do psicólogo, e hoje amigo, contavam a lembrança de sua experiência profissional dentro de um hospital psiquiátrico. As histórias que compartilhava me levavam para uma realidade que ainda não conhecia: o manicômio. A aproximação com Wagner acontece a partir do encontro de dois coletivos: "Os Insênicos" e o "Bando Flores da Massa".

Em meados de 2015, os dois grupos foram convidados a participar de um evento realizado pelo CAPS do município de Santo Amaro, no teatro Dona Canô. O evento reunia diferentes atividades, entre elas a nossa participação com algumas esquetes, e um show do "Bando Flores da Massa", grupo musical formado por internos, ex-internos e profissionais do Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira. A viagem de ônibus, entre canções e risadas, dava início a um processo de aproximação e trocas, que veio a dar origem à nossa quarta montagem.

O "Bando Flores da Massa" nasceu em 2010, na internação do hospital psiquiátrico Juliana Moreira, a partir da oficina de música realizada pelo psicólogo e músico amador, Wagner Ferraz. Os encontros, que aconteciam às sextas-feiras, ganharam potência, e a área de lazer do hospital virou local de apresentação. Ao longo desses anos, novos parceiros e aliados foram se aproximando, agregando ideias-ações, dando consistência à experiência, que extrapolou os muros do hospital. O Bando passou a ser convidado a se apresentar em universidades, congressos e outros eventos. O grupo tem um núcleo com cerca de dez integrantes permanentes, mas ao longo do tempo envolveu cerca de 25 pessoas no total.

O encontro com o Bando provocou o reconhecimento de duas importantes iniciativas em Salvador no campo das artes e da saúde mental, que poderiam ampliar seu alcance, produzindo juntos um trabalho de múltiplas linguagens. A música e o teatro se encontrariam no palco no sonho de montar um musical. *Quem Está Ai?*, nome dado ao espetáculo, refere-se ao diálogo de Wagner e seu paciente. Na nossa brincadeira, o título é um grito no vazio, sem a resposta carinhosa do profissional, que ecoa no espaço e dentro de cada um.

“Os Insênicos” entraram no hospital e o “Bando Flores da Massa” saiu dele. O tema de trabalho partia desse deslocamento: trazer para a fora a experiência de dentro. Durante o processo de criação, visitamos o hospital algumas vezes. Nesses momentos, a mobilização dos atores no espaço ficava evidente. Nervosismo, ansiedade, “agonia” eram algumas das sensações que me relataram. “Tô com medo que me tranquem aqui no pátio”, disse uma das atrizes, sem tirar os olhos da porta que separa o pátio aberto do edifício. O que para mim parecia impossível, para ela eram memórias de suas experiências.

Fotografia 18 – Quem Está Ai? Teatro Gregório de Mattos



Fonte: Talbert Igor, 2017

As lembranças compartilhadas pelos atores contavam processos de institucionalização desde muito cedo. Enquanto alguns traziam histórias de abusos, violências institucionais, quarto-forte, estupro, contenções violentas, privação de comida, outros falavam com humor dos namoros escondidos, das amizades e dos afetos construídos dentro do hospital. Começamos o processo de criação sem nenhum recurso financeiro e, nesse sentido, os dois grupos trabalhavam separadamente, até os encontros se intensificarem. A partir do repertório musical da banda, fomos construindo cenas que compunham uma narrativa sobre a institucionalização. Pensávamos numa obra que fosse capaz de colocar em questão a experiência manicomial dos sujeitos de forma a transformar o pensamento sobre o tema.

Ainda em 2016, o grupo estabeleceu uma parceria com a Faculdade Social da Bahia, conseguindo gratuitamente uma pauta no Teatro ISBA¹⁷. O espaço surgiu, a data estava marcada e prontamente aceleramos o processo de produção para montar a peça. Em alguns encontros, as histórias começaram a virar cena. Construíamos uma narrativa sobre a internação da personagem Maria, uma jovem enganada pelos pais que é internada num manicômio. Cenas de contenção, de gritos marcavam a encenação que surgia dos próprios improvisos. Os figurinos foram também improvisados com roupas de festas e o cenário reaproveitado do primeiro espetáculo. Em cena, 16 artistas, entre músicos e atores, contavam uma história marcada pela violência e pelo esquecimento.

As apresentações naquele período não tiveram seguimento. O custo de produção e principalmente de manutenção dos ensaios, com transporte e alimentação, era alto, o que dificultava a realização dos encontros. Nesse mesmo período, um número significativo de atores se despediu do grupo, traçando outras trajetórias. Fátima retomava sua jornada como taxista, Dionaldo foi morar no interior e o casal, Lívia e Josuelinton também tinham se mudado da cidade. O grupo passava por um momento de fragilidades e distanciamentos, mas ainda tomados pelo desejo de continuar criando.

¹⁷ Teatro de médio porte de Salvador pertencente à Faculdade Social da Bahia e localizado no bairro de Ondina, um lugar de classe média e média alta.

Assim, o sentimento, a necessidade de renovação vinham com novos encontros. Em meados de 2016, resolvemos pela primeira vez trazer novos participantes para o grupo. A escolha nesse momento recaiu sobre pessoas da rede que já tivessem contato com teatro ou que participassem de algum curso que eu tivesse ministrado, como as oficinas do GERAR¹⁸. Assim chegaram Célia, Ivonete, Reginaldo, Cremilda, Téssia, Suzana e Angélica. André Mário, que participou até 2012, se reaproximou do grupo e um novo coletivo se construía. A chegada dos novos representa um momento de reafirmação dos pactos e principalmente de reflexão sobre eles.

Abrir espaços para reaprender, retomando algumas prática iniciais da formação para inserir o novo grupo. Em algum tempo, uma separação de poderes se estabelecia entre os novos e os velhos atores, afirmando seus lugares de saberes e legitimando que os mais experientes pudessem transmitir aquilo que sabiam. O processo de criação devia, mais uma vez estar voltado para elementos básicos da formação: o entendimento, a gestualidade, a movimentação no espaço e mesmo a memória.

Em paralelo a essa transformação interna, a proximidade com Wagner e Marcela, também psicóloga e apoiadora do “Bando Flores da Massa”, mantinha acesa a vontade de retomar o projeto do *Quem Está Aí?*. Foi então que no início de 2019 decidimos empreender uma campanha de financiamento colaborativo¹⁹ para realização do musical, viabilizando dez mil reais em recursos para os ensaios, transporte, alimentação, além da aquisição de figurino, cenário, luz e todos os custos envolvidos num espetáculo. Parcerias foram firmadas e alguns apoiadores, como o GERAR, puderam investir nesse processo.

Iniciamos os ensaios na Casa do Benin, retomando, assim, o trabalho de criação do primeiro experimento. Desfizemos a personagem principal, tiramos o foco do hospital e começamos a construir imagens e cenas que representassem alguns momentos dessas trajetórias. Do texto inicial, ficaram o título, algumas imagens e canções já do repertório do Bando. A música foi companheira na descoberta de novas cenas, no encontro com o discurso poético, dramático, transformando-se em

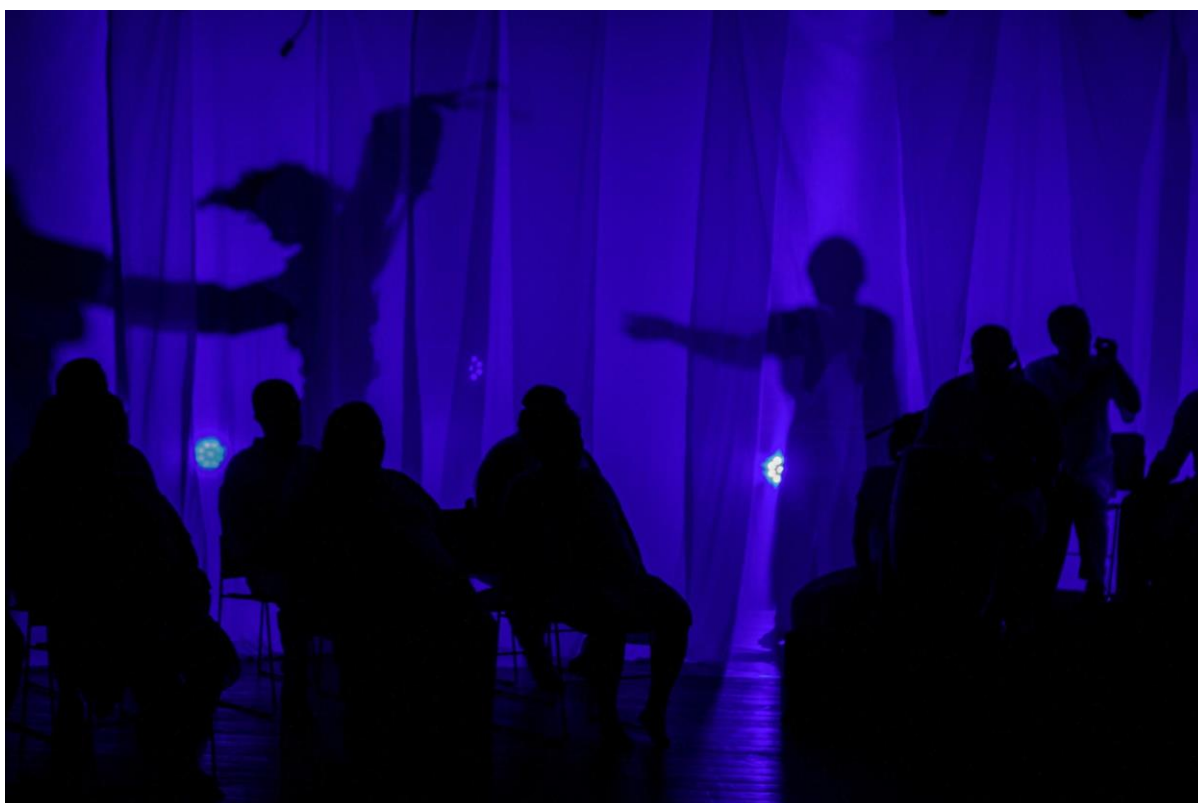
¹⁸ O GERAR é o Núcleo de Economia Solidária em Saúde Mental, criado pelo Instituto de Saúde Coletiva/UFBA sob a coordenação da Prof. Mônica Nunes e financiado pela Secretaria do Trabalho Emprego, Renda e Esporte (SETRE).

¹⁹Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QTU7pM8gnbl>.

narrativa. Um novo desafio se colocava para o grupo musical. O repertório antigo, formado por canções afetivas escolhidas por cada intérprete do grupo, ganhava novas canções de compositores como Tom Zé (Senhor Cidadão) e Itamar Assumpção (Dor Elegante), passando por distintas musicalidades desde o arrocha, o afoxé até a mistura sonora do Baiana System. A apreensão dos arranjos, a memorização das letras, outros ritmos e sonoridades agregavam sentidos na encenação assim como produziam novos sentidos para os músicos.

As experiências pessoais voltaram a ser material de pesquisa e criação de cena, entrando também no jogo da representação as vivências privadas do próprio coletivo. Em cena, a trupe tenta representar um espetáculo recortado em diversos momentos pelo conflito entre os participantes. Uma demonstração de como a loucura permeia a dinâmica do coletivo tentando a todo tempo reconquistar o equilíbrio para finalizar a obra.

Fotografia 19 – Quem Está Ai? Teatro Gregório de Mattos



Fonte: Talbert Igor, 2017

Com a ajuda da artista Alessandra Flores, demos materialidade ao delírio, transformando Gemira, a cobra que habita as crises de Sônia, em personagem e um pouco condutora dessa história. Suas aparições anunciavam o início das crises,

representando um diálogo interno de resistência. Quando Sinésio, integrante do Bando, toca o atabaque e Maria (em memória), também do grupo, entoia o trecho da canção *Triste Bahia* de Caetano Veloso, “Triste Bahia, oh, quão dessemelhante”, Leide aparece em cena e se despe, tornando-se diferente, dessemelhante dos demais. Após a perda das roupas, da identidade, tem seus movimentos e corpo envolvido por um grande tecido vermelho.

O público, ao entrar na sala de apresentação do Teatro Gregório de Matos, encontra um grande círculo fechado por tecidos brancos de diferentes transparências. As pessoas são recebidas por Gil, um dos integrantes do Bando, que as cumprimenta, ou não, e as encaminha, ou não, para a entrada da circunferência. Dentro, o “Bando Flores da Massa” toca repetidamente o refrão da música *Invisível* do Baiana System: “Você já passou por mim e nem olhou pra mim, acha que eu não chamo atenção, engana o seu coração” (Russo Passa Pusso). A versão é fora do ritmo original, e só passa a ser reconhecida depois que todos estão acomodados. As palavras repetem e ecoam no ar anunciando que os invisíveis se fazem presentes.

A forma circular circunscreve não apenas a área de representação, mas a experiência do espetáculo na relação do coletivo: atores, público e técnica. Se estabelece uma espécie de *Ágora* (como observado por uma participante da plateia), onde todos compartilham da experiência dentro do espaço de visibilidade. Todos podem ser vistos e ouvidos, artistas e público, ainda que seus espaços previamente destinados sejam diferenciados e a luz estabeleça algumas separações. De um lado, o público se acomoda nas arquibancadas e pelo chão, do outro a banda ocupa um pequeno tablado, enquanto os atores se colocam nas cadeiras que fecham a circunferência. Não há camarim, nem bastidores, todos estão sempre visíveis. O centro da circunferência passa a ser ocupado como espaço da representação destacado por suas luzes.

Num grupo, para que cada um veja todos os demais, é preciso estar em círculo. O círculo não é a organização que permite que as pessoas se ouçam (é possível escutar alguém que está atrás de nós), mas é precisamente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como reunião de indivíduos: permite ver os rostos, reconhecer-se (GUÉNON, 2003, p. 20).

Ao analisar a arquitetura dos teatros e as relações políticas estabelecidas pela disposição palco X plateia, Guénon (2003) apresenta o círculo como configuração

mais democrática do espaço e da experiência. O público, que em grande parte tem rostos conhecidos de outros espetáculos ou de outros espaços, passa a se observar e se reconhecer naquela existência coletiva (GUÉNON, 2003). A loucura está próxima, reconhecível, fazendo o público perceber suas próprias emoções, o contágio do riso, da aflição ou da expectativa.

O espetáculo conjuga em cena cerca de 25 artistas, atores e músicos, portadores de sofrimento psíquico, internos e ex internos de um hospital psiquiátrico, colocando em destaque o potencial político da arte. A ruptura da ordem de dominação acontece ao dar voz ao sem-parcela, abrindo espaço de visibilidade, possibilitando a escuta do discurso ignorado (RANCIÈRE, 2005). No centro do círculo, o artista se move transformando em cena o que na rua seria chamado de delírio.

Gil é um dos músicos do Bando. Durante os ensaios sua presença se dava de modo disperso. Saía para fumar, deitava no chão ou começava uma conversa comigo, enquanto eu passava uma indicação ao grupo. Não participava das cenas, mas exigia em todo encontro cantar sua música ao final. Na encenação, o cantor foi incorporado em sua originalidade, não seguia roteiro e se movimentava de acordo com sua intenção.

A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares. Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos 'fantasmas', embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

A "loucura" estava livre em cena, interagindo, quebrando as convenções sociais. A presença de Gil tornava a cena inédita. A originalidade se colocava tanto para o público como para os atores que, a cada espetáculo, tinham suas cenas atravessadas, ou não, por ele. O ator interage com a espontaneidade de uma criança, que brinca e assiste aos demais. Ele ri com a cena, responde aos atores e contracena com os demais. Ao elenco cabe a agilidade de interagir e contracenar com o novo a todo momento. Seu entendimento sobre a representação ficava a cada espetáculo mais evidente. Sabia que os olhares se dirigiam para ele e deslizava entre a sombra da plateia e a luz da representação, trocando de lugares, dando o foco para as cenas, sem colocar em risco a encenação. Na primeira temporada do espetáculo no Teatro Gregório de Matos, em agosto de 2017, ele estava fragilizado de saúde. Durante o espetáculo recolheu-se do espaço de encenação, permanecendo deitado por boa

parte do tempo. Estava debilitado, o corpo fugia da luz, mas sua figura marcava a encenação numa presença frágil e delicada. A loucura se apresentava não só no seu potencial criador, mas também na sua vulnerabilidade, rejeitando a representação.

Fotografia 20 – Quem Está Aí? Teatro Gregório de Mattos



Fonte: Talbert Igor, 2017

5. BASTIDORES

As encenações do grupo revelam um fazer teatral, onde a realidade se coloca não só como matéria prima para criação, mas como linguagem ativa (ARTAUD, 1999), capaz de interferir no roteiro produzindo uma cena pulsante de verdades, por vezes anárquica, consolidada na capacidade de improviso dos atores. Ao penetrar a cena, a realidade encontra um grupo coeso, produtor, que transforma a imprevisibilidade num traço estético.

“Você viu quando Régis tirou Gil de cima da cadeira, carregando ele?”. A cena relatada por Fernanda Colaço, arte-educadora e apoiadora do grupo no espetáculo *Quem Está Aí?* mostra justamente o trabalho de cena dos atores e a condução diante do imprevisto: para solucionar a cena que contava com um cantor perdido sobre as cadeiras, Reginaldo o retira carregando-o como uma criança e o posicionando em seu próprio colo. Não era ensaiado.

Ser ator é isso. Ser ator não é somente saber [o texto, completa Angelita] o texto todo não. O ator é fazer uma frase, uma peça é montar uma peça. É um ato (instantâneo, alguém complementa) é... instantâneo, e já tá fazendo uma peça. Eu sinto que toda minha vida eu fui atriz. Porque eu não fazia algo que era [inaudível] eu fazia algo que era instantâneo, mas não era uma realidade, não era uma realidade, era uma fantasia (Sônia, 2017, depoimento em áudio).

Nesta cartografia, chegamos aos bastidores como espaço das realidades, onde também emergem as fantasias. Aqui, revelam-se dramaticidades vividas no coletivo. Sem as luzes do palco, outras cenas são representadas: as discussões calorosas, os desmaios, os improvisos, as pequenas conquistas e comemorações ou as despedidas. Lugar da convivência, dos encontros e desencontros dos corpos afetados por muitas forças.

Na estrutura física do teatro, os bastidores são os espaços atrás do palco, invisíveis ao público. Compostos por camarins, coxias, corredores, cabine de iluminação. Reúnem não somente um recorte espacial, como toda uma série de profissionais necessários ao espetáculo: técnicos, contrarregras, maquiadores, figurinistas, etc. Com frequência, o termo é usado em outros campos, no cinema, na televisão, como forma de designar o que acontece por trás das gravações num *set* de filmagem ou de um acontecimento.

Ao penetrar nesse espaço de afetos, reconhecemos desmoronamentos, conflitos e obstáculos da prática, assim como há interferência dos processos no resultado das criações. O que acontece nos bastidores deixa rastros no fazer artístico do grupo. A convivência do coletivo passa por uma mistura subversiva de afetos: sentimentais, estéticos, eróticos, libidinais, políticos, criando um movimento rítmico nas relações (ROLNIK, 1989).

Por vezes, chegam-nos desavenças em forma de “exigências”: “não me bote para contracenar com Fulana, nem com Sicrano”; ou “não quero fazer grupo com ela”; “hoje não estou boa, não vou fazer o exercício”; ou mesmo na ameaça de um possível “não sei do que sou capaz”. O conflito gera uma tensão no ambiente de trabalho, seja entre os atores, temendo uma discussão, ou mesmo a condução que passa a ser regida em função de um território em conflito. Algum tempo depois, era com espanto que eu via grandes amigas, que tinham se transformado em rivais, retomarem a amizade. O desejo se colocava como um movimento contínuo de afetos e de simulação desses afetos (ROLNIK, 1989). Em certos momentos tornava-se difícil saber quem estava brigando com quem, ou como se davam as alianças entres os colegas.

Os processos criativos do grupo eram atravessados por situações oriundas não apenas do convívio no teatro, como das associações, dos empréstimos de dinheiro, dos rompimentos amorosos. Esses percursos pareciam compor uma espécie de diagrama, como diz Deleuze (2005) para designar uma zona de catástrofe, mas também ordem, criação, produção e ritmo (DELEUZE, 2005). Uma catástrofe que não produz catástrofe, mas como espaço de germinação, produz um nova forma, deixando suas marcas, rasgos e sujeiras na obra (PELBART, 2009). Zona de mistura, multipotencial e plurilinear que se coloca como um caos-germe por sua simultaneidade de possibilidades (PELBART, 2009).

Os solitários vão se enganchando, os dispersos se convocam mutuamente, um coletivo feito de singularidades díspares se põe em marcha, num jogo sutil de distâncias e ressonâncias [...] Mas mesmo quando tudo ‘vinga’, é no limite tênue que separa a construção do desmoronamento (PELBART, s/d, p. 54).

O caráter da imprevisibilidade que vivíamos durante as temporadas era ainda mais presente durante as criações. “Deu sorte. Nem todo ensaio é essa paz”, anuncia Raimundo aos visitantes. O desequilíbrio causado por uma briga durante o ensaio

abalava todo o grupo interrompendo o processo e criando uma espécie de contaminação. Em pouco tempo, todos estavam abalados e o ensaio finalizado. Circunscritos pelo risco da possibilidade do erro, da exposição, do julgamento, da ausência, da doença prevalecer sobre a saúde, do esquecimento, da medicação não tomada, mas em meio às ameaças, o que observamos foi a construção de um coletivo artístico singular, capaz de criar não só uma obra artística, como produzir outros modos de vida.

A produção colaborativa do teatro mostrava-se potente não apenas como processo criativo, político ou estético, mas também como campo possível de transformações sociais e psíquicas. A experiência da sala de ensaio nos revelava a complexidade do encontro entre esses sujeitos, num processo que envolvia tanto aspectos metodológicos da formação de atores e atrizes, como desafios na construção de um coletivo de teatro, marcado pelo estigma da loucura e pelas dificuldades do tratamento no campo da saúde mental. O encontro do coletivo colocava em evidência as singularidades de cada um.

Toda produção artístico-cultural de um sujeito é, em certo sentido, uma produção social, pois nasce em um contexto sociocultural e político, onde esse mesmo sujeito se constitui enquanto tal. Essa produção nos remete à ideia de um movimento social cultural que intervém no sentido de libertar esses sujeitos dos padrões convencionais, proporcionando-lhes uma nova forma de se relacionar com a loucura. Possibilita assim, outros modos de se comunicar e falar de sua condição, produzindo novas identidades – a identidade de poetas, músicos, pintores, atores, enfim, a identidade de artistas (AMARANTE et al., 2018, p. 131).

O espaço de prática que íamos construindo e ocupando nos diferentes teatros abria um campo de construção de uma nova identidade: o ser "Insênico". Lembro que, em 2011, uma amiga produtora me telefonou contando que uma "Insênica", cujo nome não se recordava, tinha ido ao Espaço Cultural buscar informações sobre oficinas de teatro. Como sabia que ela era atriz do grupo? A senhora havia se apresentado dessa forma. Novas formas de estar no mundo, de se introduzir nele, que se consolidaram com a apresentação do espetáculo no palco e que, de fato, se construíram nos processos criativos, por trás da cena.

5.1 O REMEDINHO QUE FALTAVA

Entre os papéis que se acumulam numa pasta com panfletos, programas, cartazes, encontro os formulários de avaliação do projeto *Em Cena Insanidade*. Com a finalização do projeto, em julho de 2010, aplicamos um questionário com os participantes para avaliar a realização da oficina. As questões eram objetivas e buscavam mensurar a satisfação tanto dos itens estruturais (sala, lanche, transporte, etc.), como o processo de relação com a equipe. No final, duas perguntas abertas solicitaram que fizessem uma consideração e uma sugestão ao desenvolvimento do projeto. Josuelinton, ator do grupo, escreveu em seu formulário de avaliação, em 2010: “Um processo de crescimento pessoal numa velocidade até então desconhecida, noção real de grupo, momento terapêutico sempre na hora. Xisto²⁰ no lugar ideal e contribuição para eu me sentir sempre um pessoa melhor”.

Apesar do trabalho metodológico não estar pautado numa perspectiva terapêutica, com processos de arte-terapia ou Psicodrama, por exemplo, as vivências desde os primeiros encontros marcavam os sujeitos pelo caráter transformador da experiência. “O remedinho que faltava”, como tantas vezes afirmou Angelita, atriz do grupo, faz uma analogia com a medicação, como uma ação que atuava sobre seu bem-estar, produzindo efeitos positivos sobre seu corpo. A prática passava a ser reconhecida também por profissionais e estudantes do campo da psicologia e da saúde mental²¹ como um processo importante no autocuidado e empoderamento de muitos participantes.

“Com certeza as pessoas me olham diferente”, escreveu em 2010 o ator Gilvanélio no Formulário de avaliação. A observação do ator chama atenção para o movimento que se engendra ao ocupar lugares de visibilidades, como o palco, provocando a transformação da percepção/aceitação do outro sobre ele. A nova identidade social, ser Insênico, ser ator, possibilita outras formas de visibilidade,

²⁰ “Fundado em 20 de março de 1988, o Espaço Xisto Bahia reúne 18 espaços culturais atribuídos à Fundação Cultural da Bahia (Funceb) e conta com acervo de textos e fotos sobre o teatro baiano (principalmente), duas salas para ensaio, galeria e sala de espetáculo com capacidade para 192 pessoas”. Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/salvador/arte/estabelecimento/espaco-xisto-bahia>. Acesso em: 27 jul. 2019.

²¹ Foram encontradas algumas pesquisas e trabalhos de faculdade envolvendo participantes do grupo. A exemplo do artigo *A clínica entre parênteses: reflexões sobre o papel da arte e da militância na vida de usuários de saúde mental*. Disponível em: <https://www.scielo.org/article/physis/2018.v28n2/e280211/>. Acesso em: 26 jul. 2019.

exercendo uma função produtora. Essa nova posição produz transformações no campo social, trazendo novos olhares, tornando-se visível ao público. A luz se colocava sobre um grupo invisibilizado ao longo de suas trajetórias pessoais. Ocupar o espaço do visível é tornar-se sujeito da ação contrapondo-se ao imaginário improdutivo sobre a loucura.

[...] o teatro pode ser um dispositivo, entre outros, para a reversão do poder sobre a vida em potência da vida. Afinal, na esquizocenia a loucura é capital biopolítico. Mas o alcance dessa afirmação extrapola em muito a loucura ou o teatro, e permitiria pensar a função de dispositivos multifacéticos – ao mesmo tempo políticos, estéticos, clínicos– na reinvenção das coordenadas de enunciação da vida (PELBART, s/d, p. 62).

Revisito as palavras de Pelbart (s/d) para reconhecer que aquilo que acontecia com os sujeitos, suas transformações pessoais não limitavam a prática a seu caráter terapêutico, ou clínico, mas afirmava suas múltiplas facetas reconhecendo também a dimensão estética e política. O projeto *Em Cena Insanidade* possibilitou a articulação de diferentes esferas do fazer teatral, projetando-se para além de uma formação artística, compreendida como um processo múltiplo de reinvenção sobre a vida. Na reflexão da própria prática, encontramos o conceito de dispositivo como norteador para a reflexão sobre a potência do teatro no campo da saúde mental.

O conceito de dispositivo, introduzido por Foucault desde **A História da Sexualidade**, foi, de acordo com Marcello (2004), explicitado numa entrevista à *International Psychoanalytical Association* (IPA), como

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2000, p. 244).

Assim, o dispositivo designa um conjunto composto por linhas de diferentes natureza, que seguem em variadas direções, provocando tensões e desequilíbrios.

Deleuze (1996), ao desenvolver a noção de dispositivo, demonstra que eles podem ser compreendidos a partir de três grandes dimensões: saber, poder e subjetivação. A primeira dimensão, aquela do saber, é composta pelas curvas de visibilidade e de enunciação. Segundo Deleuze (1996), cada dispositivo desenvolve seu regime de luz, estabelecendo as regras de distribuição entre o visível e o invisível.

Ao definir regras e papéis dentro do espaço de encenação, o teatro garante nessa experiência a visibilidade daqueles que Rancière (2005) chama de os sem-parcela, parte da população restringida no seu direito de fala. Sobre o palco, o aparato de iluminação nos ajuda a destacar e dar nuances à construção coletiva dando destaque ao ator, produzindo movimentos, dando foco ao discurso. A iluminação é um dos instrumentos da construção cênica. Ela não determina qual será a reação do público, mas conduz seu olhar a um caminho de possibilidades. Estar em cena é colocar-se sob a luz de novos saberes, é se tornar público, visível, possuidor de um saber que afirma seu lugar.

A cena iluminada esconde os esforços e processos mantidos na penumbra dos bastidores, este invisível, ainda assim, algo escapa e é possível perceber como arte e realidade possibilitam a emergência de novas estéticas. A construção do discurso comum, do espetáculo, passa não só pelo encontro dos sujeitos, mas também pelo orquestramento feito pela direção dos diferentes enunciados que se colocam. Como a luz, os enunciados também rompem os acordos coletivos, as coordenadas da direção e se colocam em contradição, constituindo o que Deleuze (1996) apresenta como um regime de enunciação, ao invés de uma premissa única.

Os espetáculos se constituem a partir de um regime de enunciados, muitas vezes contraditórios. Em uma intervenção que fizemos no Campo Grande, as personagens defendem em cena a desmedicalização. Durante o enredo, ao se confrontarem com a crise da amiga e personagem, sugerem a própria medicalização como forma de cuidado. Os assuntos passam pelo campo político (quando alguns não compartilham dos mesmos posicionamentos sobre temas como drogas, religião ou mesmo política), atravessam o campo da saúde (formas de cuidado, entendimentos sobre os processos de adoecimento) até os afetos e trajetórias de vida. O discurso de contraposição, ao se transformar em cena, compondo um roteiro polifônico, representava a complexidade da experiência no campo da saúde mental.

As palavras pertencem originariamente ao universo sonoro. Não são vistas. O que o teatro quer, o que ele produz, aquilo sobre que ele trabalha é o colocar à vista, é o ato de mostrar as palavras que estão, por natureza, no elemento do invisível. O teatro quer exhibir o invisível, dá-lo a ver (GUÉNON, 2003, p 46).

As curvas de visibilidade e enunciados ganham no palco do teatro uma dimensão estética. A palavra torna-se visível e em cena, o discurso dos invisíveis

ganha espaço reverberando no coletivo. A segunda dimensão do dispositivo, aquela do poder, se apresenta como linhas de forças que atuam como vetores multidirecionais que transpassam as curvas provocando rupturas (DELEUZE, 1996). As forças se cruzam na experiência em aspectos, políticos, estéticos, culturais e aqui também clínicos, tecendo uma rede que constitui a singularidade dessa experiência e o percurso estético vivenciado.

Por último, compreendendo o dispositivo, Foucault (apud DELEUZE, 1996) revela a dimensão da subjetivação, composta por processos que organizam a dimensão do “Si Próprio”. É um recurso de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos (DELEUZE, 1996). A oficina não tinha apenas formado novos atores e atrizes, mas aberto um espaço de desenvolvimento de outras qualidades de atores/criadores estéticos, sociais e políticos, capazes de produzir novos saberes sobre si próprios.

Os processos de subjetivação, toda produção de sentido não são centrados em agentes individuais ou agentes grupais. Esses processos são descentrados, implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, quanto de natureza infra humana, infrapsíquica, infrapessoal. A questão está em elucidar como os agenciamentos de enunciação reais podem colocar em conexão essas diferentes instâncias (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 31).

Era o segundo e último dia de apresentação do espetáculo *Os Insênicos*. Naquela época, realizávamos duas sessões vespertinas para usuários de CAPS e duas noturnas abertas ao público. Entre as duas últimas, conversávamos Lara (psicóloga) e eu, quando Sônia (atriz) entrou no camarim anunciando para nós seu medo da morte²². Como a morte é a única certeza que temos na vida, lembro de explicitar para ela também do meu medo tentando diminuir sua angústia. Prontamente, a atriz defendeu sua colocação e justificou: “Meu medo é maior que o seu, porque só agora comecei a viver”. Aos 40 anos, ela afirmava uma nova forma de viver, distante da lembrança de institucionalização e de tantas formas de abuso sofridas ao longo de sua vida.

A fala de Sônia, que tanto nos emocionou, colocava a vida como produção dessa experiência. A experiência estética, entendida no nosso trabalho desde a sala

²² Tempos depois em conversa, Sônia conta que acreditava estar tendo uma alucinação naquele dia. Sentia uma felicidade tão grande que acreditava que ela anunciava sua morte.

de ensaio até o momento de espetáculo, proporcionava a acentuação da vitalidade, produzindo o que Dewey (2010) apresenta como experiência. Ao invés de encerrar-se em sentimentos e sensações privadas, possibilitava uma troca ativa e alerta com o mundo, instaurando uma estabilidade rítmica e evolutiva, produzindo subjetivação (DEWEY, 2010). Descobríamos juntos, na prática, a formação do grupo como um dispositivo multifacético, como disse Pelbart (s/d), capaz de provocar transformações, potencializadas pelos atravessamentos da experiência artística e estética.

5.2 VOCÊ É SAÚDE MENTAL?

A constituição do coletivo, no campo do teatro, nos permitia estabelecer alguns acordos relativos ao funcionamento do grupo. Logo no início, construímos um Pacto Teatral, formado por um conjunto de regras composto por sete pontos: motivação, pontualidade, frequência, atenção/silêncio, prontidão, criatividade, conforto e respeito à liderança. Os pontos tratavam tanto da disponibilidade do ator ou atriz na sala de ensaio, como da relação do grupo, situando o papel do diretor como uma liderança naquele coletivo. Conseguimos estabelecer alguns acordos de convivência que, ao longo do tempo, foram se atualizando.

O tempo naturalizou algumas regras e subverteu outras. A disciplina imposta pelo pacto, em muitos momentos, foi substituída pelo acolhimento, assim como a pontualidade e a frequência, que determinavam a participação ou não na atividade do dia, perderam a função de cobrança, fazendo com que as faltas fossem esquecidas, os atrasos ouvidos e até mesmo falta de disposição para participar do jogo ser aceita naquele espaço. Movimentos de conduta e relação que acompanham as transformações do grupo.

Na segunda temporada houve umas interferências de outros assuntos que não cabiam no grupo e outros sim. Comecei a ficar tensa e foi difícil segurar a onda de desentendimento por todo lado, muitas vezes por besteira. Tem um ditado que diz: 'uma casa que briga entre si, jamais subsistirá'. Concordo com isto, pois estou vendo no grupo muita desunião e se continuar assim muitos sairão, por não aguentar a pressão. É muito difícil ver os ânimos acirrados e não ser atingida por isso (Depoimento de Ana Auridina, atriz do grupo, 2011).

O pacto que estabelecia limites dentro do grupo não era capaz de barrar conflitos coletivos, emocionais e desentendimentos pessoais. A mesma prática que produzia subjetividades e novos lugares sociais, também produzia conflitos, desavenças e mal-estar. A queixa atravessava o ensaio, o interrompia e, por um determinado recorte de tempo, se colocava como protagonista do encontro. As ameaças de confronto físico nunca passaram ao ato, mas provocaram desmaios, crises e distanciamentos.

A convivência do grupo fazia emergir tanto os conflitos externos (dos espaços das associações AMEA e Papo de Mulher), como atualizava as questões relacionadas à própria prática. Brigamos pela desconfiança do uso dos recursos financeiros do grupo, pelo desagrado com o figurino ou maquiagem escolhida e até mesmo pela autoria da cena representada em eventos do campo da Saúde Mental. As relações se atualizavam e se tornavam cada vez mais complexas.

A condução dos processos criativos demandava também a habilidade de mediar algumas relações e conflitos. Ainda no ano de 2011, quando o grupo se preparava para a apresentação do *Cidade em Versos: um recital cênico*, no Solar Boa Vista, iniciou-se um desentendimento entre duas atrizes por causa do uso da maquiagem. O desentendimento, possível em qualquer relação, naquele espaço ganhou proporções muito maiores. A negociação parecia impossível, e o grupo ficava cada vez mais mobilizado com o acontecimento. Depois de algum tempo tentando mediar a situação, convoquei todo o grupo ao palco para a preparação da apresentação que aconteceria logo mais. Em pouco tempo, o encontro foi tomado por novos gritos, choros e ameaças, o conflito retornava à cena. Esgotadas todas as tentativas de mediação, interrompi o caos com um grito e saí da sala: “Não aguento mais!”.

Silêncio. O grupo sentia-se responsável por colocar em risco a sanidade da diretora. A dificuldade em estabelecer o controle perante a situação me fez escolher o extremo oposto: abandonar o grupo. Funcionou. Sob a ameaça da minha desistência, prontamente retomaram seus afazeres, buscando organizar os itens para a apresentação.

Pego emprestada a expressão colocada por Artaud na análise da obra do pintor surrealista Victor Brauner e utilizada pela psiquiatra Nise da Silveira (1986) para designar a impressão que a loucura me transmite: “Inumeráveis estados do ser, que se podem tornar cada vez mais perigosos” (ARTAUD *apud* SILVEIRA, 1986, p. 1).

Nise parte das palavras de Artaud para construir a ideia de que os sintomas presentes em pacientes psiquiátricos não compõem uma doença, um diagnóstico definido, mas se manifestam como estados múltiplos de desmembramento do ser (SILVEIRA, 1989). Assim, momentos de tranquilidade às vezes eram interrompidos por rompantes de emoção. A diversidade das relações não era só externa, mas está presente nos diversos que nos habitam.

“Perdoe-me a sinceridade, mas nesta tempestade de comportamentos lhe faltou a devida confiança da certeza de que você fez o melhor para o grupo e por isso deveria ocupar o lugar de líder que lhe foi confiado pelo próprio grupo” (JOSUELINTON, 2011, depoimento). As palavras de Josuelinton evidenciavam as dificuldades encontradas na condução de um trabalho coletivo que ia aos poucos encontrando um caminho.

Conduzir um processo de ensaios é articular um mecanismo que só acontece através da colaboração entre pessoas; envolve jogo e festa, é uma máquina que provoca e administra encontros, uma experiência onde os papéis de ator e espectador, artista e observador, se alteram constantemente, e a ‘obra’ é uma produção compartilhada entre várias pessoas. Se o que o artista produz em primeiro lugar são relações entre as pessoas e o mundo, o diretor é um artista na medida que propõe a constituição de microterritórios relacionais, ou seja, um dispositivo de ensaios que gerará um espetáculo (ou não) que em si é outra proposta relacional (quer funcione ou não) (FAGUNDES, 2016, p. 165).

Como coloca Fagundes (2016), a encenação, enquanto ato de colocar uma ação em cena, pressupõe uma articulação entre diversos elementos: atores, texto, público, iluminação, técnica, figurino, cenário etc. Enquanto prática coletiva faz-se necessária uma atenção especial sobre as formas de relação. Fagundes (2016) aproxima o fazer teatral e a função do diretor às ideias do artista e curador, Nicolas Bourriaud (2009) a respeito de uma arte relacional. A arte relacional pode ser entendida, como uma arte que toma como horizonte a esfera das interações humanas e o seu contexto social. A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte teria como proposta habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo (BOURRIAUD, 2009).

Esse pensamento, construído sobre o movimento de arte visual contemporânea, nos oferece elementos importantes para pensar, de acordo com Fagundes (2016), sobre a encenação como espaço de articulação das relações

peçoais. O encenador aqui é entendido como um orquestrador das relações buscando uma qualidade de entrosamento que permita a criação de forma fluida, estabelecendo microterritórios de relacionamento.

Há sempre a chance do erro ou do acerto. A separação dos grupos para o improvisado leva em conta a interação dos atores, o tempo de trabalho no grupo ou a presença de atores masculinos, buscando estabelecer um equilíbrio entre eles. Cada espetáculo supõe um processo de ensaios que constitui uma extensa experiência relacional intensificada e tensionada pela carga de desejos, desafios, convívio, conflitos e afetos que circulam em turbulência (FAGUNDES, 2016). Essa dimensão da relação no fazer teatral se amplia no momento do espetáculo incluindo um novo e ampliado grupo de pessoas, que influenciam e são parte da montagem: o público.

Assim como Bourriaud (2009) afirma sobre a arte relacional, produzimos tanto no palco, como na sala de ensaio, espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam romper com pensamentos sedimentados na sociedade; lugares onde se elaboram sociabilidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. O rompimento de uma lógica manicomialista e a aposta de uma experiência alternativa, diversa e coletiva convivendo com a loucura.

Na segunda temporada de *Quem Está Aí?*, em novembro de 2017, Gil se apresentava com o ânimo mais elevado, e melhor de estado de saúde. Nós o víamos brincar durante o espetáculo, interagindo não somente com a cena, mas também com o público. “Gil sentou no colo e deu um beijo na mulher da plateia”, me contou surpresa uma das atrizes. O louco rompia com os papéis definidos, ultrapassava o limite da plateia, sentava no colo, dava beijo na testa e comprova na prática o lugar da arte, como ato político, criador de um espaço-tempo capaz de inverter os lugares e afetar nossos tempos.

A introdução à prática teatral trouxe novas possibilidades de mundos e de desmanches de outros mundos, qualidades de corpos e de contatos, fazendo despertar tanto potências adormecidas como sentimentos poucos vivenciados. A convivência do coletivo passa por uma mistura de afetos: sentimentais, estéticos, eróticos, políticos, criando um movimento de ritmo desconhecido. A incessante atividade do desejo, como coloca a autora, nos moveu a constituir um território existencial e criativo, um espaço para passagem dos inúmeros devires que a singularidade de cada um comporta.

Há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 121).

O território é uma assinatura expressiva que faz emergir ritmos como qualidades próprias que não indicam uma identidade, mas garantem a formação de certo domínio. É um espaço de morada e estilo, representado pela expressividade. O território existencial está em constante processo (ALVAREZ; PASSOS, 2015). A compreensão sobre o território na prática ainda é um pouco difícil. Identidade e pertencimento se misturam numa relação de afirmação e apropriação do espaço.

Quando Diana se aproximou do grupo, a despeito do seu trabalho de conclusão de curso em Artes Cênicas, que tinha como tema o Teatro e a Saúde Mental, logo foi questionada no primeiro dia. “Você é Saúde Mental?” perguntou umas das atrizes. “Sim” respondeu a estudante. Todos ficaram surpresos e a atriz quis se certificar. “Você é o quê?”. Diagnóstico identificado, a jovem foi recebida de braços abertos, vivenciando o grupo como observadora, assistente de direção e posteriormente como atriz. O sofrimento psíquico se colocava como condição para o pertencimento, baseado numa lógica psiquiátrica clássica, do diagnóstico ou do uso do CAPS.

Essa posição, todavia, nunca se colocou como problema na participação e envolvimento dos familiares. Lívia Souza, esposa de Josuelinton, desde o início esteve à disposição no auxílio das atividades do grupo. A assistente de palco era, uma espécie de faz-tudo, que se ocupava desde o lanche até a sinalização da entrada dos atores. Certa feita, assim como Diana, desejou estar em cena e entrou em uma substituição no *Balada de Amor*, fazendo par romântico com seu marido.

O assunto entra em questão novamente no grupo, quando em 2016, na chegada dos novos atores, integra-se Angélica. Vizinha de Ivonete, uma das novas atrizes, ela chegou ao grupo um dia, acompanhando a amiga. Naquele encontro nós a convidamos para participar das atividades e seu entusiasmo contagiou o grupo. Sem saber se tinha histórico de sofrimento psíquico, convidamos-a a entrar no grupo. O convívio muito tranquilo no início, aos poucos foi produzindo tensões. Por um lado, parecia que a participação de uma “não louca” colocava em risco a identidade do grupo. O impasse no coletivo me trouxe a reflexão sobre os limites desse pertencimento. A práxis que defendia o discurso da diversidade cultural era colocada

por um discurso contrário dos integrantes, que passavam a exigir um diagnóstico. Como pensar no espaço do compartilhamento colocando a patologia como barreira? Em certa discussão, Girlene me responde: "[..] eles (os normais) podem fazer teatro em qualquer grupo, a gente não".

O conflito virou cena, e em *Quem Está Aí?* a trupe autorrepresentada descobre que uma integrante não tem o CID. Em cena o grupo se reúne e a acolhe, apesar de ser normal, e orienta que é preciso se cuidar. Diferente não foi na vida real, mas aqui a exigência do autocuidado foi transformada em acordo. Algum tempo depois, a nova atriz já iniciava seu tratamento, tinha cadastro no CAPS e um CID.

No campo da Saúde Mental, a apropriação da noção de diversidade cultural representa ainda um deslocamento, ou uma ruptura, caráter de resistência ao processo de medicalização/psiquiatrização que ocorre na área, pois significa que nem tudo o que é diferente, diverso ou desviante é patológico, tanto no aspecto das diversidades coletivas quanto individuais. Isto abre uma perspectiva interessante sobre a complexidade da(s) existência(s), da diversidade de culturas, de sociedades, de identidades (COSTA; AMARANTE, 2012, p. 64).

Se a diversidade cultural é o que conduz a prática, rompendo com ideias segregadoras, o diagnóstico também não pode ser o pré-requisito para participação no grupo. A noção de sofrimento psíquico, não limita experiência de dor e sofrimento aos institucionalizados ou diagnosticados; ao contrário, destaca a complexidade da existência. De longe, acompanhei os acordos fazendo a mim mesma a pergunta de Girlene à Diana: mas será que essa experiência, que esse teatro "[...] é da saúde mental?".

5.3 "CHEFINHA, VOCÊ É A MAMÃE DOS INSÊNICOS?"

Reconhecer a multiplicidade do outro, os seus diferentes "estados dos seres", como nos apresentou Nise da Silveira (1986), é também se reconhecer enquanto sujeito de múltiplas formas, em constante mudança, marcado pelos processos que vivenciamos. O trabalho desenvolvido pela psiquiatra Nise da Silveira no final dos anos 1940, no Rio de Janeiro, no Hospital Psiquiátrico Engenho de Dentro, com a posterior criação do Museu de Imagens do Inconsciente, trouxe importantes contribuições ao utilizar a arte como meio terapêutico no tratamento dos "loucos" ou "alienados" (AMARANTE et al., 2012a).

Normalmente, esse trabalho de por os doentes para trabalhar, ou para ter um pouco de prazer, seria ótimo para uma senhora filantrópica. Mas eu não sou uma senhora filantrópica. De jeito nenhum. Eu sou uma pessoa curiosa do abismo. Embora tenha consciência de que o abismo é tão profundo que eu apenas passo nas bordas (SILVEIRA, entrevista)²³.

Encontro-me com as palavras da psiquiatra Nise da Silveira, pensando sobre minha própria prática e motivação para o desenvolvimento desse coletivo. Me aproximo do abismo, mas de fato aquilo que tenho acesso é borda, jamais compreendendo de fato a experiência da loucura. A proximidade com o grupo me leva a refletir sobre as semelhanças e como eu também me identifico habitada por "inumeráveis estados do ser", embora não apresente meu estado perigoso. A diretora de "Os Insênicos", Renata Berenstein, performa seu controle, equilíbrio e autoridade perante o encontro com o grupo, mas é nos bastidores, no espaço não visto por eles, que expesso o meu sofrimento psíquico. O choro no desespero do caos criativo, sem saber se o espetáculo funcionará ou não, o envolvimento emocional nos momentos de crise, a sensação de impotência diante de um contexto social fragilizado, o descontrole sobre o grupo, conjugados ainda com as experiências de dor inerentes à minha história de vida pessoal, eclodem fora do encontro, mas me colocam todo o tempo em reflexão sobre a prática.

Reconhecer os dramas vividos pelos atores passou a ser um processo de reconhecimento dos meus próprios dramas e de que forma isso se coloca no trabalho com o grupo. O nascimento da diretora, acontece ao longo do processo.

A psicóloga "louca", como tantas vezes me denominaram, conseguiu construir laços de identificação e afetividade que possibilitaram a atuação de uma diretora "não louca" nesse coletivo, capaz de mediar conflitos, estabelecer limites, construir processos coletivos, ao mesmo tempo em que permitiram produzir uma obra artística que expressa esse território comum. No funcionamento do grupo, a direção ocupa um lugar muito centralizador, ao reunir diferentes funções dentro do coletivo. As responsabilidades passam desde a elaboração do projeto para concorrer em um edital à condução de um processo de criação, à construção dramática da encenação, à venda de apresentações para eventos, aos gerenciamentos cotidianos do dinheiro do transporte ou à produção do lanche.

²³ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EDg0zjMe4nA>.

Envolvida em diferentes aspectos dessa experiência, e mesmo desta pesquisa, recorro a seguir a uma escrita dramática construindo um diálogo entre duas das tantas que me descubro representar. Através desse recurso, busco estabelecer uma aproximação com o meu lugar de participante desse coletivo, de sujeito da minha própria pesquisa.

A construção da cena parte das elaborações de um roteiro de entrevista composto por 30 perguntas enviadas por amigos, pesquisadores, psicólogos e artistas que possuem alguma vivência com o grupo, seja como público, ou participando como apoiador. Contribuições necessárias para a construção da dramaturgia, reuni essas questões num diálogo que se desenvolve em dez pontos. Aqui, recorro aos meus inumeráveis estados do ser, para me separar em duas: a pesquisadora e a diretora teatral.

Segue abaixo a entrevista que concedi a mim mesma. Buscando revelar os conflitos e desafios da condução dessa prática.

Boa tarde, Renata! Obrigada por participar da entrevista. Acho que vai ser bom ter essa conversa. Tenho dez perguntas no roteiro, mas fique a vontade se surgir algo que queria falar. Vou começar, certo? Você coloca como marco para o surgimento do grupo o projeto que desenvolveu, o *Em Cena Insanidade*. Mas pessoalmente o que te levou a montar o projeto? Quais eram as suas expectativas, os seus desejos?

Diretora de “Os Insênicos” – O teatro sempre foi uma paixão na minha vida. Eu passei a faculdade toda dizendo que tinha feito psicologia por que meus pais não deixaram eu fazer teatro. Foi mais forte que todos nós (risos). Mas nesse percurso eu também sempre me questioneei que teatro era esse que eu queria fazer? O que de fato o teatro poderia produzir no mundo em que vivemos hoje?

Então, quando conheci o trabalho do UEINZZ, pelos escritos de Peter Pál Pelbart, fiquei encantada como a realidade produzia um fazer teatral, criava uma cena. Nesse texto, ele conta como realidade e ficção se confundiam, num dia de apresentação, estabelecendo novas cenas. Isso me capturou. Eu imaginava que a prática teria um valor terapêutico grande, mas minha curiosidade era sobre as imagens, sobre a estética. A expressividade do sujeito que me capturava, em cena.

Minha expectativa estava na construção de uma estética dessa cena do fora, aquela que não é prevista, mas escapa e atravessa a ficção. Eu queria descobrir o que era possível se construir com o teatro. Acabei descobrindo muito mais. Até porque só tem cena depois de muita negociação (risos).

Mas eu acho que meu desejo acabou se firmando mesmo nesse teatro que age sobre o elenco e o público, transformando todos. A descoberta da potência do teatro como agente transformador. Era possível fazer muito, com tão pouco. Marcus Vinicius estava certo. Ele tem um poema que fala isso. Vou recitar, tá?

De quem será, cuidado?

Fico sempre tão impressionado com o muito muito que se faz do pouco pouco que é dado.

Do residir assombrado que germina assim, tão frágil semente ganhando vulto em solo adubado.

De quem será, do sementeiro, do semeado? Vivo a pergunta do mérito, da relação entre os dois, Cuidado.

(Marcus Matraga, s/d)

Você fala de um teatro de transformações. Você avalia que também se transformou? Existe uma Renata antes e outra depois?

Diretora de “Os Insênicos” – Em oito anos? Tem as Renatas do durante também. A cada momento a gente aprende uma coisa nova. Eu ensinei teatro e aprendi sobre vida. Na prática, tem uma mudança na minha conduta ao longo do tempo. Para o bem e para o mal. Eles mesmos me sinalizam que no início eu era mais rigorosa com os acordos, com as cobranças, mas a convivência meio que me “amoleceu”. Os afetos transformaram nossas relações. Acho que em um determinado momento eu passei a viver o campo da saúde mental com muita profundidade e absorvi certas posturas. Em paralelo ao grupo, eu tive a oportunidade de trabalhar no GERAR, o que me proporcionou contato com muitos outros profissionais, como com pessoas em sofrimento psíquico. Isso me fez observar similaridades e distâncias nas conduções, assim como perceber a transformações dos profissionais. Essa é uma coisa importante que vivenciei: a relação profissional no campo da saúde mental. É um território de muitas intensidades, potências, afetos, assim como de conflitos, dores, faltas, violências. Leva-nos a questionar todo tempo sobre nossa prática, porque há muitas falhas, há erros, há desgastes.

Eu já precisei acompanhar internação, briga de família, já acordei com a família de atriz desesperada por que tinha tentado suicídio, já fomos para a praça da Piedade anunciar na TV desaparecimento da atriz sumida. Muitas histórias. Isso mostra como é complexo o campo da saúde mental, muitas coisas acontecem ao mesmo tempo. Quem está na condução de processos, precisa estar todo tempo alerta a essas afetações, por que você não só observa, você faz parte daquilo também.

Você fala do trabalho da saúde mental num território de muitos atravessamentos. É possível perceber que a relação do grupo nem sempre é harmoniosa. Como você conduz um processo criativo atravessado por momentos de tensões, de crises e conflitos entre os atores? Como isso afeta a criação?

Diretora de “Os Insênicos” – Assim como eles foram aprendendo esse novo papel, “ser ator”, eu também fui aprendendo a me tornar essa diretora-psicóloga-mediadora-produtora. A formação em Psicologia me ajudou a escutar esse sujeito a partir de uma perspectiva biopsicossocial e a arte me ensinou a observá-lo em seu caráter estético. Um grupo formado por pessoas tão diferentes não conseguiria ser todo o tempo harmonioso. E a maioria dos grupos não são, independentemente de serem loucos ou não.

Os processos de criação acontecem em meio aos imprevistos. As brigas das amigas, os conflitos de poder, as crises individuais, os problemas de saúde, falta de medicação. Eu sempre falo que o problema não é a doença, é a situação de vulnerabilidade que muitos estão. São questões que estão fora do nosso controle, então durante o ensaio tentamos neutralizar essas questões para que não afete o espetáculo, mas é difícil (risos). Por isso acho sempre bom trabalhar com uma dupla, com alguém que possa ajudar na intervenção individual de um conflito enquanto eu mantenho o coletivo. Esse seria o formato ideal.

Mas de fato uma coisa curiosa que percebi, é que o caos aparece nas peças. Quando revejo alguns vídeos, sempre identifico umas cenas de desorganização. Parece que ali é o momento que eu desisto. Por que são sempre movimentações sujas, confusas, um fica na frente do outro... fiquei pensando nisso...

Você avalia que já se envolveu mais do que o que gostaria com os conflitos que atravessam o grupo?

Diretora de “Os Insênicos” – Mais do que eu gostaria, com certeza. Há conflitos que surgem no coletivo, uma discussão durante ensaio, um desentendimento no *WhatsApp*, a insatisfação com alguma situação. Nessas, entendo que meu papel é mesmo auxiliar na mediação desses conflitos. Mas há questões também que, por vezes, me implicam não apenas nessa função da mediação, mas como sujeito que produz sofrimento no outro.

Aprendi que para a relação se manter de forma saudável, respeitando os papéis de cada um, é preciso demarcar certos limites na relação com o grupo. Isso é difícil de sustentar ao longo do tempo, por isso é importante sempre reafirmar. E é a experiência que vai ensinando que lugares são esses que você escolhe habitar. Acompanhar o processo de internação de uma das atrizes, por exemplo, foi impactante sobre mim. Eu não tinha estrutura, nem estava na minha função, dar conta daquela demanda. É o que eu acabo fazendo, tomando a demanda do outro. Hoje eu não me envolveria daquela maneira num processo parecido. É a própria experiência que me mostra até onde posso ir.

Já me vi envolvida em muitos processos, desde empréstimo de dinheiro à procura do marido pela atriz que fugiu do país. Teve uma vez, que o espetáculo estava prestes a começar. Os atores se arrumavam e organizavam seus elementos. De repente, me chamam ao camarim porque Girlene estava muito nervosa. Aos gritos, ela se lamentava de tudo que estava acontecendo naquele período de sua vida. Desentendimentos no grupo, a morte trágica do seu filho, o conflito com a família, as decepções amorosas e principalmente as dificuldades financeiras para sobreviver. Em um determinado momento passou a me atacar verbalmente, acusando que eu teria ganhado prestígio e dinheiro com o grupo, lucrando sobre a loucura. Essa não era uma queixa somente dela, o tema do dinheiro e de um enriquecimento meu aparece em diferentes momentos.

Naquele dia, tomada também pelo nervosismo do espetáculo que estava prestes a começar, ao invés de uma escuta receptiva, me vi aos gritos com ela tentando me defender das acusações. Fomos ao choro juntas. Ela, pelo desabafo dos seus sentimentos, eu, pela impotência diante de suas dores. Já exaustas, nos abraçamos e naquela noite o espetáculo aconteceu.

Não tem como não se envolver, é uma prática de afetações. Não tem como se colocar simplesmente como um mediador. Os acontecimentos te provocam, causam sentimentos, produzem respostas. Essa centralização minha produz tanto

afeto e admiração, como, em alguns momentos, desconfiança e acusações. Uma mistura de amor e ódio, que se expressa seja como objeto de uma paixão avassaladora de um dos participantes, como sujeito acusado de desviar recursos do grupo. É um exercício transitar nesse movimento de emoções.

Vocês construíram, mesmo com todos esses movimentos nas relações, um território comum. Houve algum momento em que pensou em desistir do trabalho ou desacreditou da potência desse arranjo, considerando as questões do sofrimento psíquico?

Diretora de “Os Insênicos” – Desacreditar, não. Impossível não acreditar em algo que acontece na sua frente e com você. Nem sempre somos capazes de perceber essas potencialidades, mas no trabalho comunitário, social, com grupos em vulnerabilidade é preciso acreditar. Não só o sujeito precisa acreditar em si, mas quem conduz a prática também precisa acreditar nele. A rotina do trabalho nos vai revelando essas potencialidades, ao mesmo tempo que provoca desgastes e tensões.

Já pensei em desistir algumas vezes. Mas sou tomada pela dificuldade ainda de entender como dar seguimento ao projeto sem a minha presença. Quer dizer, poder sair, sem que isso represente o fim, mas uma transformação. É difícil ainda executar processos de autogestão, então pensar a descentralização é um caminho para essa construção.

Pensando um pouco mais no campo da criação. Como é que você percebe a implicação dos atores/atrizes nos processos criativos? Percebe fragilidades? Quando você os veem implicados, com os olhos brilhando?

Diretora de “Os Insênicos” – A necessidade de criação é da ordem do humano, surge muito antes da experiência do grupo, de fazer teatro. Sempre me chamou atenção as diversas habilidades presentes no grupo. Gilvan já cantava, Ana e Fátima escreviam poesia, Girlene e Anderly faziam artesanato, Leide já tinha feito a personagem Xuxu Beleza, Dionaldo tocava triângulo e Raimundo tinha sido dançarino, por exemplo. A criação já era um processo conhecido, mas até então feito de modo individual, silenciado. Criar no coletivo demandou outras habilidades deles, como o diálogo, a paciência, a presença. Um processo prazeroso e doloroso ao mesmo tempo.

O encontro semanal proporciona o um fazer contínuo assim como demanda essa implicação do sujeito. Somente em estar presente ali naquele espaço fora de sua comunidade é uma implicação. Superar os conflitos, aprender a conviver no coletivo, mesmo com as desavenças é uma implicação no processo. A fragilidade está na condição social, nas dificuldades do corpo, no déficit educacional, na limitação de referências culturais. Mas por outro lado, quando chega o momento da encenação, nada mais é frágil. O brilho se expande em cena, parece uma mágica do teatro. É incrível ver a energia que eles e elas têm frente ao público, o estado de presença que transforma o corpo sobre o palco.

Você fala que em geral percebe caminhos seguros de criação. Como você exerce a sua liberdade criativa como diretora dos espetáculos, considerando o fato de já ter um longo período de convivência, de estar envolvida em tantos aspectos dessa experiência? Até que ponto lhe inspira a ousar, ou até que ponto isso a torna mais comedida?

Diretora de “Os Insênicos” – Você me faz pensar bastante (risos). Essa é uma pergunta muito boa! De fato, o meu nível de envolvimento e responsabilidade com o grupo me coloca num lugar difícil da criação. Conhecê-los tão de perto permite que eu os conduza em cena, mas, por outro lado, me coloca limites, porque algumas propostas eu não aprofundo e acabo abrindo mão quando percebo resistências. Passei a entender a direção como essa mediação das relações, tanto no campo das personagens, como na encenação, na relação das cenas, com a técnica, com o público. Mais do que um trabalho sobre o ator, acho que me dedico a um trabalho sobre as relações. Falamos disso também, né? Uma mistura de psicóloga com diretora, como produtora; de fato uma prática que me demanda ser muitas coisas.

Mas, pensando sobre sua pergunta... acho que sou mais comedida. Em alguma medida tenho receio de bancar certas propostas ou posições que possam afetar o grupo como todo ou individualmente.

Você considera que as construções teatrais e o cotidiano do grupo são atravessados pela política? Suas produções são uma arte de resistência? Uma militância?

Diretora de “Os Insênicos” – Acho que só a existência do grupo já é um ato de resistência. Além disso, esse é um grupo formado por militantes, por “loucos politizados”, que ocupam esse espaço da visibilidade também como protesto. A

experiência do sofrimento psíquico é colocada todo o tempo, nas narrativas, nos improvisos, nos compartilhamentos ao final dos ensaios. Mesmo que eu tente propor um tema inusitado de trabalho, ele escapa. Assim eu comecei a entender que não dava para anular o tema da saúde mental, por que não era simplesmente um assunto, ou mesmo uma doença, eram formas de ser, suas identidades, suas memórias. Acaba que o teatro de “Os Insênicos” não só traz o discurso da militância, como ele é a própria militância, ele é a atuação, ele é um ato de luta.

Mas de uma forma geral, acredito que a arte é política, mesmo sem o discurso da militância. Às vezes, para o processo, quando o discurso político é muito explícito, formatado até por certos jargões, ele coloca limites na criação. Cria barreiras por que não comunica. Então, eu tento, também no trabalho em sala, compartilhar outros conteúdos, propor diferentes assuntos, para que essa loucura escape de outras formas, para que se instaure numa militância do sensível.

Você falou no teatro de “Os Insênicos”. Você acha que existe um teatro de vocês? Uma modo único, diferente do teatro com “normais”?

Diretora de “Os Insênicos” – Mas não é isso que você vai responder? Vai mostrar?

Eu não vou responder nada (risos). A pesquisa cartográfica é um acompanhamento de processos, não uma representação do objeto. Não tenho respostas, só tento mostrar os movimentos.

Diretora de “Os Insênicos” – Talvez seja isso então, a gente também não tem uma forma, mas tem movimentos. Eu acho que, no final, todo grupo tem um modo único de fazer. Não é o teatro dos normais ou não normais, mas o teatro dos singulares. Mesmo os grupos que não são atravessados pelo tema da saúde mental, de forma tão direta, apresentam resultados, dificuldades e metodologias distintas em função do encontro daquelas pessoas. É único o que fazemos, sei disso. Acho, por exemplo, que essa coisa do tema da militância, embora presente nas práticas ligadas aos movimentos sociais, é muito específico do nosso grupo pelo envolvimento de parte dos atores e atrizes na construção da luta Antimanicomial em Salvador. E claro, isso reflete nos espetáculos.

Tem um jogo entre verdade e ficção, no qual, para mim, parece que atores e atrizes estão em cena primeiro como eles e elas, depois como personagens. Isso é muito interessante! No início me parecia como uma resistência ao trabalho, mas

depois passei a compreender que ali, ao ser um espaço de visibilidade, era um lugar de afirmação do eu. Assumir uma outra personagem tornava esse “eu” invisível novamente. Eu lembro que no processo do *Balada de Amor* foi difícil a construção dessas personagens, mais ainda quando não construíam identificação com elas.

Vamos chegando ao fim da nossa entrevista. Por isso gostaria de saber quais são os planos nesse momento? Quais as projeções para o futuro do grupo?

Diretora de “Os Insênicos” – “Caminhante não há caminho, se faz caminho ao andar”, já diria o poeta Antônio Machado. Caminhamos para os dez anos. Isso é um momento de celebração. Gostaria de publicar algo, gostaria de montar um novo espetáculo, gostaria de muitas coisas. Mas, ao mesmo tempo que esse longo período consolida a experiência, também esgarça relações e acomoda modos de fazer. É quase um casamento. Acho que sua pesquisa, nossos diálogos, me levaram a refletir muito sobre isso. Pensar na minha implicação nesse processo, aquilo da centralização que conversamos, por exemplo.

Eu sinto hoje que preciso realmente pensar sobre as transformações desse lugar, inclusive para outros passos serem dados. Buscar formas de reinventar esse território, e descolá-lo de mim. Acho isso importante. Um processo também sofrido, porque vejo um cenário político desfavorável para práticas artísticas, os corpos estão adoecendo, por conta de uma situação política, econômica e social cada vez mais frágil. Mas não quero ser pessimista! Há muitos sonhos ainda que vamos realizar. Fazer uma turnê, andar de avião juntos, montar um espetáculo infantil, quem sabe até ir para a Globo (risos). Precisamos renovar os desejos, encontrar novos parceiros e construir outros caminhos.

6. SAÍDA DE EMERGÊNCIA

As luzes se apagam. O público começa a bater palmas ainda no escuro, enquanto os atores se organizam para os agradecimentos. A plateia já está em pé entre lágrimas e sorrisos, quando a luz retorna e todos tornam-se visíveis: elenco, público, técnicos, apoiadores e eu. Quando o elenco me vê, percebo os olhares indagarem sobre a apresentação. “Arrasaram”, respondo na maior parte das vezes. Nesse momento, sigo a tradição de fazer os agradecimentos, tentar não esquecer de falar ou chamar alguns nomes e divulgar nossos contatos nas redes sociais. O microfone passa a ser disputado entre os atores e as atrizes que o utilizam para fazer seus agradecimentos, contar suas histórias de superação ou mesmo reivindicar convites ao grupo e apoio financeiro. Após o agradecimento formal, o público aguarda o elenco para “os autógrafos, lá fora”, momento esse imediato, ainda com o figurino, com a maquiagem, em suor, ou por vezes sem nem beber água, para que ninguém tenha que esperar ou ir embora.

Daqui em diante, eles e elas entram em comunhão com a plateia que, já sem o distanciamento do palco formal, dançam e abraçam o elenco. Entre os espectadores, muitos amigos, familiares e alguns curiosos, que também são convocados a participar dessa troca de afetos. A experiência finda e a emoção toma conta do público, mas sua reflexão não acontece dentro do espaço teatral. A produção tem um curto tempo para esvaziar e entregar o palco, e a cidade, que não oferece segurança, coloca o público em urgência para sair antes do último ônibus, ou antes que as ruas fiquem muito desertas. Procuo um lugar no espaço teatral para situar as reflexões oriundas da experiência, mas observo que elas saem na mesma urgência.

É no trajeto de volta, a caminho de outros espaços, que o público conversa sobre o que vivenciou. Nosso trajeto reflexivo começa no retorno ao camarim: “Achou o quê, diretora?”; “Hoje foi massa!”; “Você viu que eu errei?”; “O povo chorou!”. A conversa entre nós vai também se tornando mais breve. É preciso resolver as caronas, ou correr para não perder a condução. Somente na semana seguinte, ou às vezes depois de um intervalo maior, nos reencontramos e falamos sobre a apresentação passada. O tempo é parceiro para uma reflexão calma e minuciosa sobre o vivido, para avaliar a bronca, as formas de abordar certos assuntos ou como elogiar certos desempenhos sem afetar a relação estabelecida no grupo.

Nesta escrita, as conclusões iniciam seu trajeto na Saída de Emergência e dali vão embora. A metáfora não nos expulsa do edifício, em verdade ela afirma a compreensão do trajeto e nos convida a refletir sobre a arte como passagem. E agora? Para onde vamos? Juntos, construímos uma aventura quixotesca, enfrentando batalhas, tanto na realidade quanto no delírio. Nosso cenário real se parece com aquele da montagem de Márcio Meirelles, uma Salvador dos excluídos, com um grupo de teatro na busca por espaços de visibilidade e por modos de existir.

Neste percurso, a inserção na dimensão sociocultural da Reforma Psiquiátrica demarca o complexo território que desenvolvemos entre a arte e a saúde, num processo plural de criação, capaz de ressignificar valores sociais e pessoais. A transformação do lugar social da loucura incorpora-se como um dos objetivos do grupo, produzindo uma construção simbólica e poética do sensível sobre o tema. Conseguimos produzir novas formas de reconhecer a loucura, através do humor, mostrando a sensualidade, a dramaticidade, mas principalmente revelando ao público a poética e a lucidez dos considerados loucos. A essa construção simbólica se alia o movimento de ocupação física de diferentes espaços da cidade ampliando a mobilidade e inserção dos sujeitos na cidade. "A loucura tem que ocupar todos os lugares" (Girlele, em depoimento).

Ao nos debruçarmos sobre os processos em Sala de Ensaio, descobrimos na flexibilidade e na escuta os caminhos para a construção de uma metodologia única de trabalho. A sistematização das três etapas de trabalho (aquecimento corporal; jogos e dinâmicas; e criação) auxilia o planejamento da condução e o estabelecimento de uma rotina de trabalho dentro do grupo. Os atores passam a se apropriar da estrutura, os jogos, replicando eles próprios alguns exercícios em oficinas, nos CAPS e em grupos em seus bairros.

Atentos ao limite do corpo e das relações, utilizamos como base do método jogos e exercícios voltados para o trabalho de atores e não atores, valendo-nos também de práticas vivenciadas em outros espaços. Experimentar o jogo nos auxilia a entender o que ele provoca no corpo, como afeta minha criação. No momento do improvisado, da criação, acompanhamos os sujeitos ressignificarem experiências e emoções, utilizando suas lembranças como material criativo para as cenas. "Aquilo que você vê na peça, tudo aquilo a gente já faz nas improvisações. Renata não inventa nada, só dá uma organizada" (Helisleide, atriz do grupo em depoimento).

Os ensaios, enquanto processo múltiplo, trazem em si aspectos da formação e criação, mas principalmente da produção de subjetividade. Aqui as máquinas de expressão (de ver, de perceber, de sentir, de pensar, de falar, etc.), pessoais e coletivas, produzem um engendramento do heterogêneo elaborando sobre o indivíduo e o grupo aspectos tanto sociais, quanto políticos, econômicos, culturais, clínicas, etc. (ROCHA; KASTRUP, 2008).

O palco ganha foco e, aos poucos, vamos descobrindo o caráter político da prática ao deslocar o corpo do lugar que lhe era designado e provocar dentro daquela assembleia a escuta dos invisíveis. “[...] a política não é feita de relações de poder, é feita de relações de mundos” (RANCIÈRE, 2005, p. 54). O encontro dos diferentes e seus respectivos papéis naquele espaço destacam a importância do palco como espaço de visibilidade, onde os enunciados se organizam e ganham lugar de saber, afirmando outros modos de existir. Compomos um teatro que rompe com a lógica da dominação, aquela que nega a voz do outro, dos sem-parcela (RANCIÈRE, 2005) criando um espaço que faz valer aquilo que lhes é negado, um espaço de voz e visibilidade.

A militância e participação política deixam suas marcas no discurso do grupo, mas é a poética do sensível que permite o compartilhamento e troca dos lugares, afirmando o trabalho estético e de resistência do grupo. Através do trajeto pelos espetáculos, acompanhamos a evolução do grupo na descoberta do fazer teatral, se apropriando do texto, das personagens e do lugar social do artista. As transformações nos levam a refletir sobre a práxis como recurso emancipatório, reconhecendo seus atributos terapêuticos, mas ampliando sua compreensão e se aproximando da ideia de dispositivos multifacéticos (PELBART, s/d). Ao entender o conceito de dispositivo, conseguimos compreender algumas articulações dessa experiência, destacando a dimensão do saber, pelas linhas de visibilidade e enunciado que se potencializam com os recursos expressivos do teatro.

"O mundo fornece o material para o teatro, e o crescimento artístico desenvolve-se par e passo com o nosso reconhecimento e percepção do mundo e de nós mesmos dentro dele." (SPOLIN, 1963, p.13). A experiência estética articulava diferentes aspectos, produzindo novas formas de vida, de mundo e de teatro. Descobrimos uma arte relacional, que acontece não só pelos encontros amoroso, mas também por aqueles conflituosos. Ao tomar como horizonte a esferas das interações humanas e o seu contexto social, nos aproximamos da compreensão de Bourriaud

(2009), levando em consideração tanto os processos em sala, como no espetáculo, onde se agrega o público.

Lembro, certa vez, saindo da apresentação do *Balada de Amor*, numa conversa com a professora Maria Eugênia Millet, eu dizer uma frase repetida em vários momentos do grupo: fazíamos teatro porque a realidade em si não bastava. Foi então que muito sutilmente ela me corrigiu: "fazem teatro por que ele produz realidades". O aprendizado viria no próprio fazer, nas realidades compartilhadas e nas formas de convivência construídas.

Esta pesquisa, ao considerar o teatro enquanto território político e de criação estética, que produz relações, enunciados, subjetividades e novas formas de existência, articula a arte e a saúde mental e enfatiza as implicações dessa relação no processo de transformação pessoal e social de sujeitos com sofrimento psíquico.

Ao invés de Saída de Emergência, chego ao fim pensando que melhor seria inverter as palavras: aqui falamos sobre a necessidade da "Emergência de Saída" de uma lógica dominante que cala e adocece o indivíduo. A arte – e aqui, o teatro – se afirma como trajeto, capaz de produzir uma experiência de afetações. É na incerteza da minha própria sanidade que sigo na prática refletindo sobre o momento atual e os possíveis caminhos, as formas de manutenção, a possibilidade de geração de recursos ou de patrocínio. A potencialidade das ações no campo arte-cultura, demonstram a necessidade de investimento nesse campo, tendo os Direitos Humanos como diretriz para o reconhecimento da importância de políticas públicas voltadas para área, para que outros grupos possam surgir.

É com as palavras de Josuelinton, escritas para a primeira apresentação de *Os Insênicos*, que encosto as portas deixando uma fresta, na certeza de que não chegamos a conclusões, mas que seguimos pensando e refletindo sobre a prática, seus trajetos, e os novos encontros que se colocam.

Nós aqui representamos a luta por direitos de reinclusão do usuário da saúde mental no mundo do cidadão comum pois não entendemos existir lugares especiais para pessoas especiais e sim pessoas especiais compartilhando as oportunidades que Deus dá a todos nós. Somos a AMEA e queremos dizer que enquanto o sistema conceber e cuidar das pessoas como se fossem bonecos que se pode separar e cuidar das partes de corpo e depois remontá-los, continuaremos lutando para mostrar que o ser humano é um sistema indivisível e singular em sua forma de existir e funcionar (Josuelinton, 2010, fala após o espetáculo).

REFERÊNCIAS

ALVAREZ J.; PASSOS E. Cartografar é habitar um território existencial In: PASSOS, E., KASTRUP, V., Escóssia, L. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina. 2015.

AMARANTE, P; TORRE, E. H. 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 (Botucatu)**, Botucatu, v. 21, n. 63, p. 763-774, dez. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832017000400763&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 abr. 2019.

AMARANTE, P.; COSTA, A. M. **Diversidade Cultural e Saúde**. Rio de Janeiro: CEBES, 2012a.

AMARANTE, P. et al. Da arteterapia nos serviços aos projetos culturais na cidade: a expansão dos projetos artístico-culturais da saúde mental no território. In: AMARANTE, P.; CAMPOS, F. (Org.). **Saúde Mental e Arte: práticas, saberes e debates**. São Paulo: Zagodoni, 2012b, p. 23-38.

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

ANDRIOLO, A. O método comparativo na origem da psicologia da arte. **Psicol. USP**, São Paulo, v.17 n.2, jun., 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51772006000200003>. Acesso em: 5 jan. 2017.

ARTAUD, A. **Van Gogh, o suicidado pela sociedade**. 2ed Rio de Janeiro: Achiamé, 2017.

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

BARROS, L. P.; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E., KASTRUP, V., Escóssia, L. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina. 2015.

BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937/2006.

_____. **O Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOM-TEMPO, J. S. Um parceiro, um encontro: possíveis criações de uma clínica poética. In: AMARANTE, P.; CAMPOS, F. (Orgs.). **Saúde Mental e Arte: práticas, saberes e debates**. São Paulo: Zagodoni, 2012. p.192-205.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 19, abr. 2002, p. 20-28. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27 jan. 2017.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL. Secretaria Especial de Direitos Humanos. **Programa Nacional de Direitos Humanos**. (PNDH3). Brasília: SEDH/PR, 2010.

BRASIL. Ministério da Saúde. Gabinete do Ministro. Portaria nº 3.088, de 23 de dezembro de 2011. Disponível em: <http://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2011/prt3088_23_12_2011_rep.html>. Acesso em: 13 ago. 2017.

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

BRINKMANN, S. **Diagnostic cultures: a cultural approach to the pathologization of modern life**. 1. ed. New York: Routledge, 2016.

BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação**. 2. ed. Campinas: São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

CABALLERO, I. D. Cenários liminares: teatralidades, performances e política. trad. Luis Alberto Alonso e Angela reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DALMOLIN, B. M. **Esperança Equilibrista: cartografias de sujeitos em sofrimento psíquico**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

DELEUZE, G. **Foucault**. Trad. Cláudia Sant`anna. 5a reimp.da 1a edição de 1988. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. (1996) O mistério de Ariana. Lisboa: Ed. Vega, 1996.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta. 1998.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS).

DEWEY, J. **Arte como Experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FAGUNDES, P. O diretor como artista relacional. **Rev. Cena**, Porto Alegre, n. 20, 2016, p. 159-167. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/61158/38979>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

FOUCAULT, M. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. Sobre a História da Sexualidade. In: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. 4. ed. Petrópolis, Vozes, 1996.

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

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo In: PASSOS, E., KASTRUP, V., Escóssia, L. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina. 2015.

KASTRUP, V. BARROS, R. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia In: PASSOS, E., KASTRUP, V., Escóssia, L. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina. 2015.

LEWIS, R. **Método ou loucura**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1982.

MAMBERTI. **Loucos pela diversidade: da diversidade da loucura à identidade da cultura**. Relatório final. Coordenado por Paulo Amarante e Ricardo Lima. Rio de Janeiro: s.n., 2008.

MARCELLO, F. de A. O conceito de dispositivo em Foucault. **Educação & Realidade**, v. 29, n. 1, 2004, p.199-213. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25426/14752>>. Acesso em: 2 set. 2019.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina. 2015.

PASSOS E.; BARROS R.D., A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina. 2015.

PAVIS, P. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PELBART, P. P. **Esquizocenia. s/d** [entre 1999 e 2018]. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/Esquizocenia_peter%20pal%20pelbart.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2019.

PELBART, P. P. **Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. 2.

ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PICON-VALLIN, B. **A cena em ensaios**; Seleção e organização Beátrice Picon-Vallin e Fátima Saadi; Tradução: Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMALDES, K.; CAMARGO, R. C. **Os jogos teatrais de Viola Spolin** (Uma pedagogia da Experiência). Goiânia: Kelps, 2017.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo experimental; Ed.34, 2005.

ROCHA, T. G.; KASTRUP, V. Partilha do sensível na comunidade: interseções entre psicologia e teatro. **Estud.psicol. (Natal)**, Natal, v.13, n. 2, p. 97-105, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2008000200001&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 18 jul. 2018.

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

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

RYNGAERT, J. P. Jogar, representar - Práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SILVEIRA, N. **Os Inumeráveis Estados do Ser**. Catálogo da Exposição: Os Inumeráveis Estados do Ser. Ed. Luiz Carlos Mello. Rio de Janeiro: Museu Imagens do Inconsciente, 1987.

STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. 17ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SPOLIN, V. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1963.

8. APÊNDICES

ROTEIRO ESPETÁCULO: OS INSÊNICOS

ENTRADA	<p>1.Raimundo 2.Anderly 3.André 4.Fábio 5.Dionaldo 6. Girlene 7.Helisleide 8.Fátima 9.Gilvan</p> <p>10.Moisés 11.Alzira 12.Ana 13.André L. 14. Angelita 15.Antoniél 16.Sônia 17.Josué</p>
AÇÕES COTIDIANAS	Entra a música e todos começam a fazer seus movimentos cotidianos. (1 minuto)
JULGAMENTO	<p>Som dos pratos. Para a música. Todos olham para Raimundo.</p> <p>1.Raimundo : Meu julgamento começou quando eu nasci.</p> <p>2.Anderly 3.André 4.Fábio 5.Dionaldo 6.Girlene 7.Helisleide 8.Fátima 9.Gilvan 10.Moisés 11.Alzira 12.Ana 13.André L. 14. Angelita 15.Antoniél 16.Sônia 17.Raimundo</p> <p>18.Josué: Porque sou louco.</p> <p>Helisleide: Mas de médico e louco todo mundo tem um pouco.</p>

CAMINHADA DAS DENOMINAÇÕES	Todos caminham falando as denominações para pessoas com transtornos mentais. Os que caminham no fundo falam mais baixo e os que passam pela frente falam alto para o público.
EQUILIBRISTAS	Som de pratos. Todos formam o bolinho. Fátima: A partir de hoje, todo usuário de Saúde Mental deverá ser chamado EQUILIBRISTAS DO ESPAÇO. Girlene: Por quê? Todos caminham pelo espaço perguntando: por quê? Gilvan puxa a corda até o centro. Moisés: Caminhamos diariamente sobre a corda bamba: entre os nossos medos, sonhos, realidade e sentimentos extremos.
TRISTEZA	Som dos pratos. Todos caem para a direita com sentimento de tristeza. Helisleide começa a cantar CHUCHU BELEZA triste.
ALEGRIA	Helisleide passa sobre a corda e transforma a música em alegria. Todos vão atrás. Dançam, cantam e brincam com a corda. Moisés: Alegrias de 500 carnavais!
MOLEZA	Todos caem no chão. Moisés: Pssssssiiiiuuu! Pssssiiiiuuu! Pssssiiiiuuu!
COMPULSÃO	Girlene se levanta e começa com movimentos repetitivos. Todos se levantam e fazem movimentos repetitivos com sons. Barulho de trovão. Todos olham para cima. Moisés: Mas eis que vem a tormenta!

ALUCINAÇÃO	<p>André caminha na outra direção e todos ficam perguntando o que foi. Quando começa a letra da música viram imagens dos monstros.</p> <p>A música para. Todos saem do palco, menos André.</p> <p>André ajoelha e fala: Cai da corda.</p> <p>Moisés: Tome seu tempo. Suba na corda e flutue. A peça mal começou, há muito drama pela frente.</p> <p>Os dois saem do palco.</p>
CHUVA DE DIFICULDADES	<p>Entram dois casais sob os guarda-chuvas. As pessoas lá em cima começam a jogar caixas de remédios. Se encontram no meio do palco.</p>
ÔNIBUS	<p>Fátima vai pegar o ônibus.</p> <p>MOTORISTA – Pela frente, não!</p> <p>CORO – Mas somos especiais!</p> <p>MOTORISTA – Tem passe?</p> <p>CORO – Não!</p> <p>MOTORISTA – Então não tem carona!</p> <p>O ônibus parte.</p>
EMPRESA DE CARIMBOS	<p>Angelita vai entregar o currículo.</p> <p>EMPRESÁRIO – Deixa eu analisar o currículo da senhora... onde esteve entre 2000 e 2002?</p> <p>CORO – Internado.</p> <p>EMPRESÁRIO – Como? Infelizmente a senhora não tem o perfil que estamos buscando para trabalhar na nossa empresa de carimbos.</p> <p>Fecham os guarda chuvas.</p>

MÉDICA	Gilvan com dor de barriga. MÉDICA – Convênio? CORO –SUS MÉDICA - Qual o seu problema? CORO – Dor de barriga! MÉDICA - Toma alguma medicação? CORO – HALDOL! MÉDICA – A sua fila é aquela, com o psiquiatra!
AMOR	André apaixonado. NAMORADA – Meu pai não deixa eu casar com você. Coro – Por quê? NAMORADA – Ele acha que você não será capaz de cuidar dos netos dele. Coro – Por quê? NAMORADA – Porque de maluco e duro, eu estou fora! Chega!

<p>RAP DE GILVAN</p>	<p>Gilvan começa a cantar o RAP.</p> <p>A MINHA VIDA É UMA GRANDE CONFUSÃO SÓ ME CHAMAM DE MALUCO, POBRE, PRETO E LADRÃO (x2) A MINHA VIDA É UMA GRANDE CONFUSÃO SÓ ME CHAMAM DE MALUCO, POBRE, PRETO E LADRÃO (X2) SE EU SOU POBRE, EU SOU LADRÃO PORQUE O RICO, NÃO ROUBA NÃO. SE EU SOU PRETO É PURO PRECONCEITO SE EU SOU MALUCO SOU ESQUECIDO DO MUNDO ISSO É UM DESRESPEITO COM O CIDADÃO DIREITO MAS DESSA LUTA NÃO ABRO MÃO VAMOS QUEBRAR TODOS OS PRECONCEITOS E LUTAR PELOS NOSSOS DIREITOS QUE SABEMOS QUE TUDO NESSE MUNDO TEM JEITO SOMOS TODOS IGUAIS MAS NINGUÉM É PERFEITO QUERO SABER DE TODA AUTORIDADE GOVERNADOR, SENADOR, DEPUTADO, PRESIDENTE E PREFEITO NOSSO BRASIL TEM JEITO E QUEREMOS RESPEITO E OS NOSSOS DIREITOS E QUEREMOS RESPEITO</p> <p>Raimundo e André entram varrendo os remédios. Todos os outros vão entrando também. Começam baixinho “ Não, não pode, não, não vai” Fazem um circulo em volta de Gilvan, Fátima, Angelita e André. O coro vai crescendo e Alzira grita.</p> <p>Alzira: Chega! Chega! Eu não aguento mais. Eu quero morrer! Eu quero que alguém me mate!</p>
<p>A MORTE DE ALZIRA</p>	<p>Moisés: Tome seu tempo. Suba na corda e voe! Há muita arte pela frente!</p> <p>Anderly, Ana, Josu, Gilvan, Raí e Dionaldo carregam Alzira. Os outros vestem asas e voam pelo palco, ocupando todos os espaços.</p> <p>Descem Alzira e se posicionam numa fila de costas para o público. PROJEÇÃO DE CENAS DOS ENSAIOS.</p>

FILME	<p>Quando eu fui ferido Vi tudo mudar Das verdades Que eu sabia... Só sobraram restos Que eu não esqueci Toda aquela paz Que eu tinha... Eu que tinha tudo Hoje estou mudo Estou mudado À meia-noite, à meia luz Pensando! Daria tudo, por um modo De esquecer... Eu queria tanto Estar no escuro do meu quarto À meia-noite, à meia luz Sonhando! Daria tudo, por meu mundo E nada mais...</p>
MOMENTO DE ARTE	<p>Apenas Angelita vira de frente e fala.</p> <p>Angelita: Nesta casa onde tudo se cria e recria!</p> <p>Girleene vira : Somos todos viajantes!</p> <p>Todos tiram as asas e sentam do lado esquerdo do palco.</p>
FRIDA KAHLO	<p>Sônia entra com André</p> <p>"Algum tempo atrás, talvez uns dias, eu era uma moça caminhando por um mundo de cores, com formas claras e tangíveis. Tudo era misterioso e havia algo oculto; adivinhar-lhe a natureza era um jogo para mim. Se você soubesse como é terrível obter o conhecimento de repente - como um relâmpago iluminado a Terra! Agora, vivo num planeta dolorido, transparente como gelo. É como se houvesse aprendido tudo de uma vez, numa questão de segundos. Minhas amigas e colegas tornaram-se mulheres lentamente. Eu envelheci em instantes e agora tudo está embotado e plano. Sei que não há nada escondido; se houvesse, eu veria." Frida Kahlo.</p>
Antoniél	<p>“Quando eu estou aqui vivendo esse momento lindo, de frente pra você e as emoções se repetindo. Em paz com a vida e o que ela me traz, na fé que me faz otimista demais. Se chorei ou se sorri, o importante é que emoções eu vivi.” Erasmó e Roberto Carlos.</p>

Gilvan	Texto próprio
Alzira	“Mas, quando falo dessas pequenas felicidade certas, que estão diante de cada janelas, uns dizem que essas coisas não existem, outros que só existem diante das minhas janelas, e outros, finalmente, que é preciso aprender a olhar para poder vê-las assim.” Cecília Meireles.
Josu	Texto próprio
Anderly, Leide e Girlene	<p>Eu não sou maluca (4 vezes) A sociedade discrimina demais Mas eu sei que sou capaz De fazer tudo que você faz Eu tô no teatro</p> <p>Todos cantam e dançam “eu tô no teatro” até saírem de cena.</p>
COMBATE	<p>André - Somente os loucos, os doidos, dementes, desvairados podem no teatro vencer os dragões descoloridos do mundo.</p> <p>Antoniél – Com a arte vencemos nossos limites</p> <p>André L. – Encontramos outros limites, mas cabe a nós lutar com todas as armas!!!</p> <p>Os três saem de cena.</p> <p>Entram as duplas lutando com pincéis, tecidos, microfones, instrumentos, materiais de arte.</p> <p>Cai uma manga. Todos correm. Raimundo pega a manga.</p>

<p>DELÍRIOS CRÍSTICOS</p>	<p>Moisés - As mangueiras impedem que o asfalto invada meu quarto.</p> <p>Sônia - É noite de candomblé na Bahia.</p> <p>Helisleide - As seitas evangélicas satanicamente arrebanham seus adeptos para lança-los nos mais medonhos dos túmulos</p> <p>Gilvan - Ali, quietinho, junto ao vaso sanitário, tomo choque elétrico na cabeça,</p> <p>Fátima - Vomito toda ditadura fascista mediciana, 74.</p> <p>Angelita - Nos terreiro, as mães de Santo louvam os Orixás.</p> <p>Josu - O espírito profetizante de Pedro Arcanjo aparece em pleno carnaval da Bahia saudando a nova geração.</p> <p>Dionaldo - Eufórico, Pedro Arcanjo me sopra pelas narinas.</p> <p>Raimundo - já ruiu o fascismo na velha Europa.</p> <p>Antoniel - Os últimos obstáculos da ditadura tupiniquim ruirão.</p> <p>Alzira - Haverá uma grande festa, do Campo Grande à Praça Castro Alves.</p> <p>Ana - Todos os povos se encontrarão: russos, judeus, árabes, africanos, americanos</p> <p>André Luis - E os nordestinos surgirão como anjos diante de uma terra profética.</p> <p>Anderly - Cristo aparecerá no Porto da Barra, num domingo as 10h da manhã e dirá:</p> <p>Girlene - Fui eu aquele que encarnou no corpo de Eduardo!</p>
--------------------------------------	---

MALUCO BELEZA	<p>ENQUANTO VOCÊ SE ESFORÇA PRÁ SER UM SUJEITO NORMAL E FAZER TUDO IGUAL</p> <p>EU DO MEU LADO, APRENDENDO A SER LOUCO UM MALUCO TOTAL NA LOUCURA REAL</p> <p>CONTROLANDO A MINHA MALUQUEZ MISTURADA COM MINHA LUCIDEZ VOU FICAR FICAR COM CERTEZA MALUCO BELEZA</p> <p>ESTE CAMINHO QUE EU MESMO ESCOLHI É TÃO FÁCIL SEGUIR POR NÃO TER ONDE IR</p> <p>CONTROLANDO A MINHA MALUQUEZ MISTURADA COM MINHA LUCIDEZ</p> <p>VOU FICAR FICAR COM CERTEZA MALUCO BELEZA EU VOU FICAR.....</p>
---------------	---

ROTEIRO: CIDADE EM VERSOS

1	MENDIGO	<p>*Raimundo vem da plateia.</p> <p>RAIMUNDO - Eu não tenho nome. Sou daqui mesmo. O telhado da minha casa é de céu e minha cama é de asfalto. Eta cidade doída! É um zum, zum, zum que não para!</p> <p>ENTRAM TODOS. FICAM EM BOLINHO PARADOS</p> <p>RAIMUNDO - Eu gosto é do mar, das ondas, do vento...foi de lá que eu vim. Mas como eu não sou peixe, o jeito foi ir caminhando. Até que um dia eu vi uma coisinha lá no fundo. Terra a vista!</p>
2	DANÇA DO MAR	<p>*Após o grito de Raimundo todos fazem uma pose de “guerra”, congelam e começam a dançar lentamente, até sair de cena.</p> <p>*MÚSICA (o grupo sai com a gravação) Sônia fica em cena</p>

3	SÔNIA	<p>SÔNIA - Quantas voltas que o mundo dá Tanta gente que nele vive a sofrer, a chorar Outros alegres e outros tristes Mas, nenhum aperto que Deus não possa acalmar O barco vai e volta A onda vai e vem O vento vem e assopra As ondas do além Eu gosto muito do mundo Ele já me deu preocupações Mas hoje em dia Eu só encontro soluções Rasguei as minhas vestes Gritei bem alto A lua era escura (gritar neste momento) E o lugar apertado A saída não tinha Vi uma sombra Era a minha Era tanto medo A todo lado E nada existia Só uma imaginação refletia A cidade crescia! Crescia!</p>
4	CONSTRUÇÃO DA CIDADE	<p>*Cada um entra falando uma sequência ininterrupta de palavras. Coloca seu edifício no chão. Os edifícios vão ficar na frente do palco.</p> <p>*MÚSICA</p> <p>RAIMUNDO - A noite parecia um céu estrelado!</p>
5	GILVAN	Gilvan entra com Josuelington (pedir garrafão de água emprestado)
6	SILVIA	

7	DIONALDO	<p>Dionaldo entra com Gilvan e Helisleide</p> <p>DIONALDO - Ah Bahia que bom te rever Andei com saudades de você Senti falta da sua alegria Da sua magia Do seu carnaval Cadê o trio elétrico? Me leva para lá Quero ver Armandinho, Dodô e Osmar Que bom estar aqui de novo Sentir a alegria do seu povo Poder te abraçar por um só momento E cantar a canção que fiz Como forma de agradecimento</p>
8	TURISTAS 1	<p>ANTONIEL guia um grupo de turistas. (máquinas fotográficas)</p> <p>ANTONIEL – Aqui é o Pelourinho. Ali o mercado modelo, o Elevador Lacerda... mas esse tá quebrado! Vamos descer pela Ladeira da Montanha!</p>
9	ANDERLY	<p>Os homens estão em cena, paquerando ela. Ela começa quando a música diminui.</p> <p>* MÚSICA</p>
10	GIRLENE	<p>As mulheres entram carregando cesta com flores</p> <p>* MÚSICA</p>
11	JORNAL	<p>Todos entram lendo jornal. Buzinas</p>
12	MOISÉS	<p>O grupo entra apenas no refrão.</p>
13	LEIDE	<p>*MÚSICA</p>
14	TURISTAS 2	<p>ANTONIEL guia um grupo de turistas revoltados.</p> <p>ANTONIEL – Eles estão adorando nossa cidade! Esse daqui teve dor de barriga, aquele arranjou uma namorada, o outro é pão duro!</p>
15	ANA	
16	FÁTIMA	<p>Texto de Fátima até o final da procissão.</p>

17	ANTONIEL CARNAVAL	<p>ANTONIEL - Salvador da Bahia Salvador de amor. Salvador de alegria, é festa em salvador. Eta Bahia porreta. 60 anos de trio.”</p> <p>* Começa a briga. ANTONIEL – PM, para tudo! Violência não! Todos saem. Entra Fátima</p>
18	FÁTIMA (2a parte)	<p>Todos lentamente. Juntos fazem: RECOMEÇA!</p>
19	FINAL	<p>Antoniél dá um beijo em Fátima. Começa a música. Final.</p>

ROTEIRO: BALADA DE AMOR

Autoria: escrita coletiva

Alzira – Nete (a garçonete) e Darlene (mulher misteriosa)
 Anderly - Socorro (noiva)
 Angelita - Angel (prostituta)
 Diana - Dalva (mulher ressentida)
 Girlene - Fifi (fofoqueira)
 Helisleide - Cabrita (dona do bar)
 Josuelinton - Tadeu (garanhão)
 Raimundo - Cicarelli (traveco)
 Sônia - Maria das Dores (mãe que procura o filho)
 Gilvan - Vendedor 1
 Fátima - Vendedor 2
 Dionaldo - Vendedor 3

Este espetáculo é formado por três núcleos distintos: o Bar da Cabrita, que ambienta todo o espaço com brilho, luzes, um videokê, balcão e mesas; os vendedores de amor, que seguem atrás de compradores de artefatos do amor e; os depoimentos - momento cênico no qual os atores contam suas próprias histórias de vida.

CENA 1. BAR 1

O público entra. Cabrita cumprimenta a plateia. Angel e Fifi entram em cena. Entra música "Beba Doida". Cicarelli entra em cena e grita para o DJ:

Cicarelli – Dogão! Coloca uma música de corno, que hoje eu não estou boa!

Cicarelli canta:

Garçom! Aqui!
 Nessa mesa de bar
 Você já cansou de escutar
 Centenas de casos de amor...
 Garçom!
 No bar todo mundo é igual
 Meu caso é mais um, é banal
 Mas preste atenção por favor...
 Saiba que o meu grande amor
 Hoje vai se casar
 Mandou uma carta pra me avisar
 Deixou em pedaços meu coração...
 E pra matar a tristeza
 Só mesa de bar
 Quero tomar todas
 Vou me embriagar
 Se eu pegar no sono
 Me deite no chão!...
 Garçom! Eu sei!
 Eu estou enchendo o saco
 Mas todo bebum fica chato
 Valente, e tem toda a razão...
 Garçom! Mas eu!
 Eu só quero chorar
 Eu vou minha conta pagar
 Por isso eu lhe peço atenção...

Saiba que o meu grande amor
Hoje vai se casar
Mandou uma carta pra me avisar
Deixou em pedaços meu coração...

Cicarelli sai de cena chorando. Todas olham a saída dele.

Cabrita, Fifi e Angel (juntas) – Tadinha...

Cabrita – Eu já falei pra ela não ficar correndo atrás de homem, muito menos chorando por homem DOS OUTROS!

Fifi – Pior ouvir dizer que é homem ...DAS OUTRAS...

Angel – Coitado! Deve estar sofrendo muito! Eu vou lá dar colo pra ele! Meu bombom de chocolate... *(Angel sai de cena)*

FiFi – Oh para lá! Doida para pegar a bicha!

Entra Nete correndo, toda desconcertada, atrasada para o trabalho.

Nete – Desculpa aí Chefinha! O ônibus que vinha lá de Mussurunga parou no meio do caminho, veja só, por que o motorista queria pegar o telefone de uma passageira...

Cabrita – Não venha me contar história não! Uma hora dessa eu te coloco para fora!

Garçonete – Faz isso não...

Cabrita – Que não o quê! Vá logo arrumar essas bebidas! Deixe de lerdreza que tá cheio de cliente esperando!

Fifi (em tom de fofoca) – Mas é lerdinha ela, né?

Cabrita - Me deixe!

Cabrita olha para Fifi e vira a cara, voltando ao trabalho. Angel entra novamente puxando Cicarelli, que resiste, pelo braço. Ela vai sentando Cicarelli numa cadeira e alisando ela enquanto conversam.

Angel - Vem Bombom! Não fica ai chorando, vamos levantar esse astral.

Cicarelli - Que astral? Minha vida acabou! Eu amei tanto aquele safado!

Angel - É safado mesmo! Mas não fique assim Bombom... ele não merece... Eu sei uma coisa que pode levantar seu astral.

Cicarelli - O que é?

Angel segura a cabeça de Cicarelli e dá um beijão nela. Cicarelli empurra Angel.

Cicarelli - Para Angel! Tá maluca, bicha? Não gosto dessa brincadeira! Tenho nojo! *(limpando a boca)*

Angel – Relaxa, Cica! Venha ser meu Brad Pitt! Abre a cabeça, experimenta outras coisas! Eu aposto que posso te fazer feliz.

Cicarelli - Cica aqui, meu amor, não chupa chororô!

Cicarelli vira as costas para Angel e faz charme. Angel canta.

Angel - Você com essa cara de cupido pra cima de mim, eu me derreto toda! Eu me derreto toda, não tá vendo que eu sou louca? Louca, bonita e gostosa, eu sou louca!

Cicarelli sai de cena e Angel vai atrás dela.

CENA 2. VENDEDORES 1

Gilvan e Fátima entram pela plateia, olhando o público e comentando:

Gilvan - Nossa, a casa tá cheia hoje!

Fátima - *Vamo* vender muito!

Gilvan - Eita que eu vou ficar é rico!

Fátima - Eu também. Vender tudinho...

Gilvan e Fátima chegam à passarela.

Gilvan - Então... Começa tu, vai!

Fátima - Eu não! Começa tu!

Gilvan - Oxe, mas é você que tem que começar!

Fátima - Né nada. Nós combinou que você começa.

Gilvan - Ah tá. Então *vamo* começar junto.

Gilvan e Fátima - Ooooi plateia.

Gilvan - Ixe... Foi bom não.

Fátima - Foi não. *Vamo* fazer de novo.

Gilvan e Fátima - Ooooi plateia!

Fátima - Ainda não gostei.

Gilvan - Então *vamo* fazer uma coisa diferente. Assim ó (*Gilvan faz gesto*) "Ooooooi plateia!"

Fátima - Assim tá bom! 1, 2, 3

Gilvan e Fátima - Ooooooi plateia!!!!

Gilvan - Agora pode começar! Ói, você fica aqui (*ajeita Fátima no centro*) que eu vou começar a vender... Olha o chororô! Eu vendo chupador de chororô. É uma maravilha, é delicioso! (*Fátima mexendo a língua*) Isso é para aquele pessoal que tem nojo de chupar e ele vai amar! E aí? Você vai querer? É 35 reais! 35 reais! Muito gostoso!

Fátima - Eu vendo coração recheado de amor! Quem vai querer? Quem vai querer? 25 reais!

Gilvan - Eu tenho uma coisa deliciosa! Presta atenção! Você homem que namora no escurinho, bem rapidinho, ou no horário de almoço e que não tem muito tempo para enrolação, eu vendo um gel amolecedor de castanha. Passou e mulher amolece toda. Fica logo no eu do, eu do, eu do, eu do, eu do... É gostoso demais! Por apenas 15 reais!

Fátima - Eu vendo o kit do amor! Tem todo tipo de amor! Amor bandido, amor perdido, amor frustrado e amor arrombado! Custa apenas 5 reais!

Gilvan - E tem promoção, pra quem levar também o coração?

Fátima - Tem sim! Se você levar agora o Coração recheado com o kit do amor fica apenas 1 real! Quem vai querer? Quem vai querer?

Gilvan – Abra o bolso, abra a mente, abra as pern... Ops! Quem vai querer???

Os dois param e olham para a plateia, esperando pra ver se alguém compra. Nada.

Fátima - O mercado tá fraco...

Gilvan – Parece que esse povo já não tem coração...

Os dois param com espanto, se olham, colocam as mãos nos corações, um do outro... esperam um pouco e dizem:

Fátima - O seu tá batendo.

Gilvan - O seu também

Gilvan e Fátima – Uffaa!!

Se afastam.

Gilvan - Acho que a gente precisa ampliar os negócios! Acho que a gente deveria fazer MARKETING!

Fátima - Fazer o quê? Eu não faço *osadia!*

Gilvan - Faz não?

Fátima - Não!

Gilvan - Tá perdendo...

CENA 3. DEPOIMENTO 1

- DIANA
- ALZIRA

CENA 4. BAR 2

Estão no Bar: Fifi, Dalva, Cabrita e Nete. Maria das Dores entra e vai direto em direção a Cabrita.

Maria das Dores – Ele apareceu?

Cabrita – Não (sem paciência).

Maria das Dores – Tem certeza?

Cabrita – Tenho, minha senhora, tenho sim. Olhe tô muito ocupada agora. Se souber de algo te aviso.

Maria das Dores – Por favor! Ele é tudo pra mim.

Cabrita – Agora me dê licença que eu to meio afobada!

Maria das Dores sai do Bar e se bate com Tadeu que está chegando. Entra Tadeu cheio de pose e olhando para as mulheres do bar.

Tadeu - Eta que hoje isso aqui tá florido! Coloca uma dose para mim que hoje a noite promete!

Fifi (para Cabrita) - Eta *homasso*! Esse aí tem um amasso gostoso!

Cabrita - Até tu Fifi caiu na lábia desse homem?

Fifi - Eu não! Só me aproveitei do corpinho dele.

Cabrita (grita para Nete que está lá dentro) - Nete!! Traz uma dose aqui para Tadeu!

Tadeu - Pode deixar que eu mesmo pego!

Tadeu vai o bar e encontra Nete atrás do balcão.

Tadeu - E aí, Nete? Alguma carne nova no pedaço?

Dalva que está sentada em uma mesa escuta e se intromete na conversa:

Dalva - Tá achando que esse boteco é açougue?

Nete - Boteco não, isso aqui é um e-s-t-a-b-e-l-e-c-i-m-e-n-t-o- familiar de videokê.

Tadeu - Nem responda a essa mal amada Nete! Sabe o que é isso? Falta de homem! Passa o dia todo aí reclamando, falando mal de todo mundo. Nem sei o que vem fazer aqui nesse boteco.

Nete - Boteco não...

Dalva - Eu vou para onde quiser! E não preciso de homem nenhum. Homem é tudo igual, te faz acreditar que é única na vida dele e depois você descobre que além de você ele tem outras tantas! Eu não vou ficar batendo boca com um homem nojento como você.

Tadeu - Você é uma reprimida! Recalcada!

Dalva - Você não sabe nada de mim!

Dalva se levanta e troca de lugar, se afastando dele.

Tadeu - Agora pronto... queria que eu fosse psicólogo de mal amada... Só tem mulher carente nesse lugar!

Cicarelli cruza o bar gritando e correndo de Angel que tenta agarrar ela.

Angel - Vai Cica, só um beijo! Vem meu Bombom!

Cicarelli - Para de me chamar de Bombom sua viada!

Tadeu - Tá vendo, Nete? Nem a pobre da Cicarelli tão liberando.

Cicarelli - Tadeu, dá um jeito aqui que a puta ta me tarando!

Tadeu - Que beleza!

CENA 5. DEPOIMENTO 2

- SONIA

-GILVAN

- RAIMUNDO

CENA 6. VENDEDORES 2

Os dois sentados, como se estivessem olhando o sol se por.

Fátima – E lá vai ele embora...

Gilvan e Fátima dão tchau com tristeza.

Gilvan – Mas ele quem?

Fátima – O amor.

Gilvan – Ná não... ali é o sol!

Fátima – De quê que ele é feito?

Gilvan – De fogo!

Fátima – E queima?

Gilvan – Assim de *oiando* não. Mas de perto...

Fátima – Eu pensava que o sol era feito de paixão.... quente... e ferve...

Gilvan – E queima?

Fátima - Pior que queima. Amor dá febre...

Gilvan – Por isso que eu num me apaixono

Fátima – Duvido!

Gilvan – Que do *uvido*, nada! É do coração *mermo*.

(Silêncio)

Fátima - Já foi...

Gilvan - E agora? A gente faz o quê?

Fátima – Não sei...

Dionaldo entra e fica no meio dos dois.

Fátima - Epa! Olha quem chegou!

Dionaldo – Demorei, mas cheguei!

Gilvan e Fátima levantam.

Gilvan – Então aproxigue! Qual é a boa?

Dionaldo – Olha o que eu achei! Dicionário do amor!

Fátima – Tô vendendo dicionário do amor!

Gilvan – Você não sabe o que é amor? Tá doidinho pra saber?

Dionaldo – Então compre nosso Dicionário do amor!

Fátima – Se você pensa que amor invade a alma...

Gilvan – Sai de reto, minha filha! O nome disso é encosto!

Gilvan fica no meio com encosto, Dionaldo e Fátima fazem gesto de banho de folha.

Dionaldo – Tá com borboletinhas na barriga? *(Cara de apaixonado)*

Gilvan – Xi... Né amor não! O nome disso é fome!

Fátima – Tá achando que o amor é que traz felicidade?

Gilvan – O nome disso é PROZAC, HALDOL, DIAZEPAN...

Os três – Amor é outra coisa... Ai... *(suspiram)*

Saem de cena de braços dados..

CENA 7. BAR 3

Dalva pede uma música para o DJ.

Dalva – Dogão! Coloca uma música para mim!

Tenho um coração

Dividido entre a esperança

E a razão

Tenho um coração

Bem melhor que não tivera
 Esse coração
 Não consegue se conter
 Ao ouvir a tua voz
 Pobre coração
 Sempre escravo da ternura
 Quem dera ser um peixe
 Para em teu límpido
 Aquário mergulhar
 Fazer borbulhas de amor
 Pra te encantar
 Passar a noite em claro
 Dentro de ti
 Um peixe
 Para enfeitar de corais
 Tua cintura
 Fazer silhuetas de amor
 À luz da lua
 Saciar esta loucura
 Dentro de ti

*Estão no bar Cicarelli, Fifi, Angel, Dalva, Cabrita, Nete e Tadeu.
 Durante a canção, Socorro entre no bar e vai direto no balcão. Todos param e olham para
 aquela mulher que cruza o salão.*

Socorro (para Nete) - Me dá uma dose de qualquer coisa!

*Todos se juntam num bolinho, exceto Nete que está atendendo e ficam olhando e comentando
 da noiva:*

Angel – Oxe, essa daí pirou!

Fifi - Meu Deus

Dalva - Esse boteco agora virou igreja!

Cabrita - Errou de endereço!

Cicarelli - Roupinha brega...

Tadeu - Carne nova...

Nete (para a noiva) - Aqui sua bebida.

*Socorro começa a chorar histericamente. Nete tenta falar alguma coisa, acalmar mas não
 consegue. Nete vai ao encontro do pessoal do bolinho.*

Nete - Chefa. Você vai ter que ir lá.

Cabrita - O que foi que houve com a mulher?

Nete - Sei não. Só faz chorar! Não diz coisa com coisa!

Tadeu - Deixa que essa aí eu dou um trato e ó...

Cabrita - Se enxergue, Tadeu! E vaza todo mundo, vão tomar conta de sua vida, que eu vou descobrir !

Cabrita se aproxima de Socorro que continua chorando.

Cabrita - O querida, não fique assim não. Se acalme... Como é seu nome?

Socorro (chorando) - Socorro!

Cabrita - Calma. Olhe já estou aqui para te ajudar! Sou a dona desse belíssimo estabelecimento familiar de videokê. Só me diga seu nome...

Socorro (chorando) - Socorro!

Cabrita - Não precisa ficar pedindo socorro. Eu já estou aqui! Já lhe disse!

Socorro (*para de chorar e olha para Cabrita*) - Meu nome é Socorro.

Nesse momento surge Cicarelli nervosa, que vai em direção a Cabrita.

Cicarelli - Cabrita! Alguém entupiu o banheiro! Tá tudo inundado lá atrás!

Cabrita - Desentope então, Cicarelli!

Cicarelli - Mas eu fiz minha unha ontem, rainha!

Cabrita - Mas tudo sou eu nesse lugar! Vou te contar! (vira para Socorro e continua) Olhe meu amor vou resolver um problema ali. Se refresque um pouco e se acalme. Que eu já volto! Vá lavar o rosto ali na cozinha!

Cabrita sai de cena para consertar o banheiro. Cicarelli fica parado olhando para Socorro quando resolve romper o silêncio.

Cicarelli (irônica) - Bonito seu vestido! (*e sai atrás de Cabrita*)

Socorro entra para a cozinha para lavar o rosto. Maria das Dores entra no Bar e vai para o balcão. Pega uma bebida.

Maria das Dores - Nete, não sei mais o que fazer... será que Cabrita tem alguma notícia dele?

Nete - Acho difícil... Você tem certeza que esse menino vinha aqui? Olhe que eu tenho muito tempo na casa e não tô lembrada dele. Cabrita não sabe de nada, não. Ninguém ligou, ninguém entrou... só a noiva maluca, lá!

Maria das Dores – Noiva maluca? Cadê? Ela veio fazer o quê, aqui?

Dalva - O mesmo que todos nós fazemos: nos iludir! Prazer, eu sou Dalva.

Maria das Dores - Maria das Dores.

Dalva - Tá procurando alguém? Sempre vejo a senhora aqui falando com Cabrita.

Maria das Dores - Meu filho.

Dalva - Tem muito tempo que ele sumiu?

Maria das Dores - Vixe... já parei de contar o tempo. É uma dor e uma saudade que parece que vai estrangular a gente.

Dalva - E ninguém viu ele?

Maria das Dores - Não, ou já esqueceram. Mas enquanto eu tiver força, eu continuo procurando.

Dalva - A senhora deve amar muito ele, né?

Maria das Dores - Demais.

CENA 8. DEPOIMENTO 3

- GIRLENE
- DIONALDO

CENA 9. BAR 4

Socorro está de volta do banheiro e vai ao bar pegar uma bebida. Angel e Fifi se aproximam dela.

Angel – Por que está bebendo tanto?

Fifi – Foi largada no altar?

Angel – Sua família não te apóia?

Fifi - Ta procurando homem?

Angel – Por que está vestida assim?

Fifi – Esse vestido é alugado?

Dalva - Deixa a mulher em paz. Vocês não tão vendo o sofrimento dela? Caiu na lábria de algum homem que deixou ela esperando no altar.

Socorro - Ninguém me deixou no altar.

Dalva - Não precisa esconder, não. Todas aí já foram largadas. Eu não. Não dou *osadia* a homem, não caio nessas histórias.

Fifi - Você é enalhada, isso sim! Doida por Tadeu, que eu sei! Mas se veste aí que nem velha, fica o dia todo reclamando. Só podia dar nisso.

Dalva - Estou sozinha porque quero. E de onde você tirou essa idéia que sou louca por Tadeu? Tenho nojo daquele homem. Aqueles braços, aquelas pernas... Se acha o rei da cocada preta... Eu não sei o que vocês veem naquele homem. Me arrepio só de pensar nele...

Fifi e Angel - Hum... arrepiada!

Dalva fica retada, recolhe suas coisas e sai do bar.

Socorro - Quem é Tadeu?

Angel - O único gatinho daqui.

Fifi - É que esse bar é um problema sério! Só tem mulher e bicha!

Socorro volta a chorar ao ouvir a palavra bicha.

Fifi - Falei o quê, agora?

Socorro - Vocês querem saber minha história? Eu vou contar.

As mulheres vão se aproximando de Socorro, formando uma meia lua.

Socorro - Eu e Roberval estávamos juntos há oito anos. Tudo era tão lindo. Ele era tão carinhoso. Mas de um tempo pra cá, comecei a receber umas mensagens estranhas, dizendo que Roberval fazia isso, fazia aquilo. Nunca acreditei. Um dia minha irmã insistiu para eu retornar a mensagem pedindo uma prova. E no dia marcado eu vi. Ele estava lá. Vocês podem imaginar...

Maria das Dores - Com uma amante?

Angel - Casado?

Fifi - Com filho?

Darlene - Com sua irmã?

Nete - Ladrão?

Cabrita - Estuprador?

Socorro - Viaaaaaadddooooo!!!! Roberval estava beijando um homem! Eu fiquei em choque. No dia seguinte chamei Roberval para conversar. Ele me disse que foi uma coisa passageira, uma curiosidade. Disse que me amava e não poderia viver sem mim. Marcamos o casamento. Eu montei a festa dos meus sonhos. Coxinha, quibe, pastel, bolo, tudo que eu sempre sonhei. Fui me arrumar na casa de minha sogra. De repente comecei a escutar uma gritaria lá embaixo. Desci e vi Roberval novamente com aquele negão.

Mulheres reagem

Socorro - Eu respirei fundo. Terminei de me vestir. E fui para Igreja. Minha vingança tinha que ser gelada! Entrei na igreja, olhei para todos os convidados, olhei para Roberval e disse: Já contou para os convidados da novidade? (perdendo o controle) Já falou que você gosta de homem? Que você dá o cu!?

Fifi (*espantada*) – Menina, você teve coragem?

Socorro (*se recompondo*) - Sei não, foi uma coisa maior do que eu. Parece que desceu algo em mim e eu falei mesmo. (*volta a chorar*) Mas agora eu tô sofrendo. Eu amo o Roberval! (*chorando novamente*)

Todas saem para consolar ela. Fica apenas Tadeu.

CENA10. DEPOIMENTO 4

- JOSUELINTON
- LEIDE

CENA 11. VENDEDORES 3
Gilvan entra com um cisne grande.

Gilvan – Ói! Ói! Óia o que eu achei!!!

Fátima – O que é isso? Uma pata?

Gilvan – Não, mulher!

Fátima – É uma pomba?

Gilvan – Nããão!

Fátima – Ahhhh! Já sei! Uma galinha!!!

Gilvan – Ai nosso senhor dos apaixonados! Isso é um CISNE!!!

Fátima – Eu sabia...

Gilvan – Dizem que isso aqui é romântico (Cara de romântico). *Vamo vender um monte com ele. Crescer o negócio!*

Fátima – E eu vou onde?

Gilvan - Monta aqui!

Os três tentam. Não conseguem.

Gilvan – Dá certo não. Duas pessoas não ocupam o mesmo coração. Faz assim, fica aqui.

Dionaldo – E eu?

Gilvan – Você fica atrás! E cuidado com o coco dele!

Gilvan, Fátima e Dionaldo saem cantando “Dalva tá doida”..

Quem com muitas pedras bole na cabeça uma lhe dá / Dalva tá doida, tá doida / Tá louca pra amar

CENA 13. BAR 5

Dalva retorna ao bar toda arrumada. Ela encontra apenas Tadeu, sozinho.

Tadeu - Oxe... o que é isso? O que foi que aconteceu, Dalva?

Dalva - Nada! Eu só troquei de roupa, por causa do calor.

Tadeu - Tá mais bonita... parecendo até uma mulher de verdade...

Dalva - Eu sou mulher de verdade!

Tadeu - Vem Dalva, vem dançar comigo.

*Cabrita entra cantando **Meu primeiro amor**. Todos entram para dançar e cantar junto.*

Saudade palavra triste
 Quando se perde um grande amor
 Na estrada longa da vida
 Eu vou chorando a minha dor
 Igual uma borboleta
 Vagando triste por sobre a flor
 Seu nome sempre em meus lábios
 Irei chamando por onde for
 Você nem sequer se lembra
 De ouvir a voz desse sofredor
 Que implora por seu carinho
 Só um pouquinho do teu amor
 Meu primeiro amor
 Tão cedo acabou
 Só a dor deixou
 Nesse peito meu
 Meu primeiro amor
 Foi como uma flor
 Que desabrochou
 E logo morreu
 Nesta solidão
 Sem ter alegria
 O que me alivia
 São meus tristes ais
 São prantos de dor
 Que dos olhos caem
 É porque bem sei
 Quem eu tanto amei
 Não verei jamais

Tadeu larga Dalva e vai em direção a Socorro. Dalva fica parada sozinha olhando.

Tadeu - Realmente só pode ser doido quem troca uma beldade dessa por um homem.

Socorro - Você acha?

Tadeu - Claro. Se eu tivesse um pedaço de mau caminho desse nas minhas mãos, você seria a mulher mais feliz do mundo!

Socorro - Assim você me deixa envergonhada...

Tadeu -Quero te deixar molhada...

Continuam na paquera, enquanto Dalva comenta com Das Dores e Nete.

Dalva - Olha lá, a noivinha coitadinha já está colocando as asinhas de fora. Piriguete....

Maria das Dores - Esse Tadeu não é flor que se cheire...

Dalva - Mas essa piriguete... tirando onda de coitadinha...

Maria das Dores - Você gosta de Tadeu, Dalva?

Dalva - Não! Já disse que não!

Dalva sai e passa entre Socorro e Tadeu. Aproveita para pisar no pé de Socorro.

Socorro - Ai! Que grossa! É sua namorada?

Tadeu - Que nada... esquece ela, vamos continuar nosso papinho...

Socorro - Eu não quero mais problema!

Cabrita aparece se metendo na conversa.

Cabrita - Então se afaste desse aí que ele é só problema!

Tadeu - Na moral, primeiro a maluca da Dalva e agora você Cabrita! Facilita meu lado!

Na mesa do bar, Cicarelli conversa com Angel, Fifi e Nete.

Cicarelli - Peruas... eu tô meio encasquetado com essa Socorro.

Angel - Por quê?

Nete - Para mim ela não fede nem cheira.

Cicarelli - Ela me parece familiar, mas eu não sei de onde!

Angel - Deve ser impressão sua. Vai ver ela parece com alguém...

Cicarelli - Var ver é isso...

Angel - Você viu ela contando a história dela?

Nete – Que loucura! Imagine Cica, descobrir que o noivo é gay?

Cicarelli – Bem feito! O mundo é gay!

Angel - Disse que o tal do noivo, Roberval, trocou ela por um bofe!

Cicarelli - Roberval?

CENA 14. DEPOIMENTO 5

- **ANDERLY**

- **FÁTIMA**

- **ANGELITA**

CENA 15. VENDEDORES 5

Gilvan, Fátima e Dionaldo sentados na escada.

Fátima – *Tamo* vendendo nada...

Gilvan – Já sei! *Vamo* apelar pra memória emocional!!!

Dionaldo (para Fátima) - Fala bonito ele, né?

Fátima – Ih é! E como é isso de memória *emocional*?

Gilvan – *Vamo* fazer cena famosa de amor que o povo olha, se lembra, se emociona todo e abre a carteira!

Fátima – Você é um gênio!

Gilvan – Titanic! Você fica na minha frente, assim. (*Ajeita Fátima e abre os braços dela*)

Música do Titanic.

Fátima – Oh Jack

Gilvan – Oh Rose

Fátima – I Love you você, Jack.

Gilvan – E tu tem cecê, Rose.

Fátima sai da frente dele.

Fátima – Gostei não!

Dionaldo - Melhor sair do cinema. Faz assim...

Música de Terra Nostra.

Fátima – Mateo, amore mio!

Dionaldo – Giuliana, *vamo* fazer um fio!

Fátima – Oxe! Tá de graça, é?

Gilvan – Ah... agora vai ser bom! *Vamo* ficar chiques! Fazer cena de teatro.

Romeu e Julieta, de William Xêikpi.

Fátima – Quem???

Gilvan – William Xêikpi.

Fátima – Ah sim.

Entra música do filme Romeu e Julieta. Gilvan deita no colo de Fátima.

Fátima – Oh, Romeu, como pôde morrer? Vou me suicidar a si mesma também. (*bebe veneno e morre*).

Gilvan acorda – Julieta, Julieta. Cara de flor e cheiro de...

Dionaldo interrompe - Lambreta!

Fátima levanta revoltada – Mas você escolhamba tudo!

Gilvan – E fazer como? Tem jeito de vender não.

Fátima – É... Ih, e amor se vende?

Gilvan – E se compra?

Dionaldo – E se dá?

Gilvan – Dá, dá sim!

CENA 16. BAR 6

Em cena estão Nete, Fifi, Cabrita e Socorro. Dalva e Das Dores estão mais afastadas.

Fifi - Aí Nete, escute, quando o marido descobriu que era corno, foi pro bar. Encheu a cara e se matou! Largou a mulher cheia da grana e com a casa! Mas veja só! Coitado de fulano (história conhecida de Girlene).

Cabrita - Que história louca é essa, Fifi!

Fifi – Oh, minha filha, tá cheio de gente louca nesse mundo!

Cabrita - E de história mentirosa!

Maria das Dores se aproxima de Cabrita.

Maria das Dores - Você não acredita em mim né Cabrita?

Cabrita – Não, Das Dores! Não estava falando de você, não!

Maria das Dores - Tudo bem. Mas você acredita em mim?

Cabrita - Não é isso... é que eu não sei como te ajudar. Nunca vi seu filho. Acho que ele nunca teve aqui.

Maria das Dores - Mas ele disse que vinha para o videokê.

Cabrita - Mas tem tanto videokê nessa cidade, por que você acha que ele veio logo aqui?

Maria das Dores - Você tem filhos, Cabrita?

Cabrita - Não.

Maria das Dores - Quando você tiver seus filhos, vai entender que as vezes basta sentir para saber. Eu sinto que ele esteve aqui.

Nete se veste de Darlene e sai de trás do bar, se aproxima de Maria das Dores e Cabrita.

Darlene - A senhora que é Maria das Dores?

Maria das Dores - Sim.

Darlene - Eu sei onde está seu filho.

Maria das Dores - Sabe? Você conhece ele? Onde ele está?

Darlene - Tome. (*Darlene entrega um papel para Das Dores*) Ele está nesse endereço. Pediu para eu te avisar.

Maria das Dores - Ta vendo, Cabrita? Meu filho está vivo! Eu sabia! Eu te disse! Eu o encontrei!

Maria das Dores sai feliz pelo bar, comemorando que encontrou o filho.

Maria da Dores - Cabrita, obrigada por tudo! Obrigada! Depois eu trago ele aqui!

Maria das Dores vai embora do bar.

Cabrita procura Darlene e vai falar com ela.

Cabrita - O que foi isso aqui agora?

Darlene - Isso o quê?

Cabrita - É verdade essa história? Você conhece o filho dela?

Darlene balança a cabeça fazendo sinal de não. Quando Cabrita vai tirar a história a limpo Cicarelli entra armando um barraco.

Cabrita – E por que você está vestida assim? Que roupa é essa?

Cicarelli entra no bar, armando barraco.

Cicarelli - E eu sinto muito Cabrita, coloca na minha conta, porque eu não sei o que vai sobrar desse boteco hoje!

Cabrita - O que foi Cicarelli? Tá alterada por quê?

Cicarelli - Sabem o que eu descobri? Que a bonequinha de vocês, essa noivinha mesmo, ela é a cachorra por quem Roberval me deixou para casar!

Socorro - Você é o viado de Roberval!

Cicarelli - E você o sapo-boi dele!

As duas começam a se atracar! Angel tenta segurar Cicarelli e Fifi tenta segurar Socorro. Cicarelli rasga o vestido de Socorro.

Socorro - Meu vestido! Sua vaca!

Cicarelli - Vaca é você, sinhá misera!

Cabrita (gritando) - Chegaaaa! Vamos parar com essa baixaria!

Socorro - Você destruiu meu vestido! Eu vou te enfiar uma faca. sua bicha!

Cicarelli - Venha, quero ver! (*Cicarelli tira um salto alto e ameaça Socorro com o sapato*) Vai chorar bobona, por causa de um vestidinho?

Socorro começa a chorar. Fifi entra na discussão.

Fifi - Pega leve, Cicarelli! Venha, Socorro, vamos lavar o rosto e dar um jeito nesse vestido. A gente vai consertar isso!

Angel senta Cicarelli e fica abanando ela, para ela se acalmar. Dalva chega no bar procurando Tadeu. Vai em direção a ele, nervosa.

Dalva - Não consigo mais, Tadeu. Eu acho você um nojo, fica se esfregando com qualquer mulher que entra por aquela porta. Não consegue ver uma mulher que só enxerga um pedaço de carne. Você usa, abusa, cansa e joga fora. Faz isso com todas. Você é o tipo de homem que só sabe olhar para ele mesmo. Eu nem sei dizer o que eu sinto quando fico pensando em você... E o problema é esse. Eu venho aqui nesse boteco ver você Tadeu. Todo mundo sabe que eu venho todas as noite ver você beijar outras, dançar com outras, subir para amar outras mulheres!

Tadeu cala Dalva, puxa pra junto e dá um beijão. Socorro volta para o bar, com a roupa transformada, chama atenção de todos e interrompe a cena.

Socorro - Cadê a bicha?

Cicarelli - Te esperando sapo-boi!

Cabrita - Pera lá! Ninguém vai destruir meu bar. As travecas podem ir lá para fora se quiserem brigar!

Socorro - Eu não vou destruir nada não, nem bater ninguém! Eu não sou baixa como uns e outros. Eu só quero conversar.

As duas se aproximam se olhando no olho. Clima tenso.

Socorro - Então você é o Armando?

Cicarelli - E você a Socorrinho...

Socorro - Ele falava de mim?

Cicarelli - Eu só soube que você existia quando descobri o convite do casamento! Eu não dou em cima de homem casado não, perua!

Socorro (engole a seco o "perua") - Ele também te enganou?

Cicarelli - Aquela bicha me traiu! Eu dei tanto de mim para aquele viado.

Socorro - 8 anos...

Cicarelli - Aquele salafrário! Prometeu ficar comigo! Dizia que eu era a mulher da vida dele.

Socorro - Ele disse que queria ter filhos!

Cicarelli - A gente ia comprar um cachorro! E uma fazenda!

Socorro - Para mim uma casa de praia.

Cicarelli - Me prometeu uma lipo.

Socorro - Para mim uma bariátrica.

Cicarelli - Eu amei tanto aquele homem.

Socorro - Eu também!

As duas se olham por um tempo, até que se abraçam em solidariedade uma com a outra.
Entra música. Cicarelli chama Socorro pra dançar. As duas dançam. Todos vão dançando e
convidando a plateia para dançar.

TENHO
Sidney Magal

Tenho! Um mundo de sensações
Um mundo de vibrações
Que posso te oferecer
Tenho! Ternura para brindar-te
Carícias para entregar-te
Meu corpo prá te aquecer...

Serão os dias mais felizes
Se vives junto a mim
Espero que decidas
É só dizer que sim...

Tenho! Mil braços para abraçar-te
Mil bocas para beijar-te
Mil noites para viver
Tenho! Um mundo que é côr-de-rosa
De coisas maravilhosas
Que tanto sonhavas ter...

Serão os dias mais felizes
Se vives junto a mim
Espero que decidas
É só dizer que sim....

(AHAHAHAHAHAHAHAHAA)

Serão os dias mais felizes
Se vives junto a mim
Espero que decidas
É só dizer que sim...

Tenho! Mil braços para abraçar-te
Mil bocas para beijar-te
Mil noites para viver...
Sim! Sim! Sim! Sim!
Tenho! Um mundo que é côr-de-rosa
De coisas maravilhosas
Que tanto sonhavas ter
Sim! Sim! Sim! Sim!

Tenho! Mil braços para abraçar-te
Mil bocas para beijar-te

Mil noites para viver
Tenho! Um mundo que é cor-de-rosa
De coisas maravilhosas
Que tanto sonhavas ter...

FIM. As luzes se apagam.

Voltam as luzes. Gilvan está embaixo de Anderly e os dois cantam:

Aonde é o burquinho, Salete, que eu não acho ?
Procura com jeitinho, Zé Duarte, que é mais embaixo...
Aonde é o burquinho, Salete, que eu não acho ?
Procura com jeitinho, Zé Duarte, que é mais embaixo...

Eu tava hospedado num quarto de hotel
Ao lado de um casal que estava em lua de mel
Quando foi madrugada, quase amanhecendo o dia
Estava no escuro, não tinha energia
Ouvi ela dizendo: vamos depressa meu bem
Estamos atrasados e vamos perder o trem
Com o chave na mão, louco, procurando a porta
O marido apavorado com a mulher dizia

ROTEIRO: QUEM ESTÁ AÍ? UM ESPETÁCULO SEMPRE EM CONSTRUÇÃO

CENA 1 – O começo

Dois toques.

Libera-se o acesso ao público. O Bando Flores da Massa já está no palco. Começam a tocar e seguem tocando como se estivessem ensaiando, até o público todo sentar. SUGERIR PARA FAZER COMO UM ENSAIO, CORRIGINDO AS PESSOAS.

MÚSICA: INVISÍVEL

- Você já passou por mim, e nem olhou pra mim. (2X) Acha que eu não chamo atenção, engana o seu coração. (2X)

Três toques.

Os atores vêm por trás do público. No escuro. No silêncio. Se posicionam por trás da plateia.

Angelita – Eta! Esqueci a toalha!

André – Que toalha?

Angelita – Minha toalhinha, aqui do ombro. Não posso entrar sem a toalha. Eu fico muito nervosa.

André – Não pode sair daqui não.

Angelita – Pegue lá pra mim por favor!

André corre para buscar e volta.

Angelita – Obrigada!

Raimundo – Vixe, tu é doido! Já vai começar.

André – Deu tempo...

Raimundo – Não deu tempo foi de me maquiar. Vixe! Tô sem maquiagem.

André – Tá bom assim.

Raimundo – Você nem tá vendo minha cara nesse escuro!

Anderly – Pshiiiiiiiiiii.

Leide – Ai!

Reginaldo – Que foi?

Leide – Entrou.

Reginaldo – Entrou o quê?

Leide – Minha calcinha!

Reginaldo – Oxe! Como assim?

Leide – Entrou na bunda.

Reginaldo – Tá incomodando?

Leide – Incomodando nada... tá uma delícia. Rsss

Reginaldo – Você é ousada. Já vi tudo... vai gozar.

Célia – Xxxxxiiiiiii.

Cremilda – Nete...

Ivonete – Xiiii! Tem gente aqui. Dá para ouvir tudo.

Cremilda – Tô passando mal.

Ivonete – Mal como?

Cremilda – Tô com uma dor de barriga... quero fazer cocô.

Ivonete – Agora não! Já vai começar.

Cremilda – Tá demorando muito. Eu preciso ir no banheiro. Eu preciso de um imosec!

Ivonete – Agora, Cremilda?

Cremilda – Sou eu quem escolho, é?

Ivonete – Pera! Veja se encontra minha bolsa aqui atrás que eu te dou. Eu tenho! Eu sei que tenho... pera...

Raimundo – Xiiii.

Téssia – Ai... minhas pernas estão doloridas. Será que demora muito ainda? Não tô me aguentando.

Anderly – Eu te avisei. Era para a gente ter pedido duas cadeiras aqui atrás. Mas você quis tirar onda de fitness.

Téssia – Não era para demorar tanto.

Anderly – Mas demorou. Então segure sua onda aí. Se tá doendo para você, imagine para mim. Os pés todo aberto aqui, sem dormir direito.

Téssia – Vixe, dá pra ver nada. Que quebração! Tá demorando né?

Anderly – Será que aconteceu alguma coisa?

Angelita – Pshiiiiiiiiiii.

[Pausa]

Célia – Que horas são?

Girlene – Hora dessa peça começar!

Célia – Calma, Gi, calma.

Girlene – Tô nervosa não. Mas poxa. Deixa todo mundo no escuro assim. É falta de respeito.

Célia – Deve ter quebrado alguma coisa.

Girlene – Quebrado nada! Isso é lerdeza.

Célia – Respire. Fique tranquila.

Girlene – Respire nada! Ator não dá piti? Pois eu vou dar o meu também! Vou chegar aí xingando todo mundo!

[Pausa]

Angélica – Soninha, tô nervosa. Não vai dar certo isso.

Sônia – Calma. Vai dar tudo certo.

Angélica – Por que não acende logo essa luz? Começa!

Sônia – Pshiii! Tá doida? Não precisa.

Angélica – Eu quero que comece logo!

Sônia – Pshii!! A peça já começou. Começa assim com as vozes na escuridão.

Todos começam a sussurrar perguntas para a plateia. A banda começa a tocar enquanto as vozes chamam.

MÚSICA : QUEM ESTÁ AÍ?

André começa a correr em torno do círculo. O som dos passos vai fazendo a música parar. Enquanto ele corre, ele declama.

André - No princípio criou Deus o céu e a terra.

E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.

E disse Deus: Haja luz; e houve luz.

Ele entra no círculo correndo e para no centro da cena ofegante. Se recompõe e senta em uma das cadeiras.

CENA 2 – Não vai ter peça.

Entra Anderly.

Anderly – Senhoras e senhores, boa noite. Eu queria pedir desculpas a vocês. Eu não gosto de mentira, não quero enganar vocês. Mas é que não deu tempo de ensaiar a peça. Vocês pagaram, é chato. Mas foi uma confusão essa peça. Renata não fez o texto a tempo, o Bando coitado, mal ensaiou com a gente. Né, Wagner?

Téssia – Anderly você tá doida?

Anderly – É verdade!

Entram todas as duplas . Cada um reagindo. Gera uma grande confusão. Angelita dá um grito chamando a atenção de todos.

Angelita – Calma! Organiza! Junta todo mundo aí!

Os atores fazem uma rodinha. Estão se reunindo para resolver a questão. Enquanto a cena acontece entra o áudio.

ÁUDIO : ZAP ZAP

Anderly - Pronto, pronto, tudo certo.

Todos vão sentar em seus lugares

Anderly - Senhoras e senhores, boa noite. A gente decidiu que vai ter espetáculo. Mas depois não reclamem. Eu avisei...

André - Era uma vez...

Todos – Era uma vez não.

Todos se levantam e trocam de lugar.

CENA 3 - FOFOCA/ SAMBA LÊ LÊ

Téssia e Angelita ficam em pé. Elas vão para a cena seguinte.

Angelita – E ai mulher?

Téssia – Oi, Coisinha!

Angelita – Mulher, tu viu?

Téssia – O quê?

Angelita – A confusão que *tava* aqui ontem à noite. A menina de Zezé tocou o terror! Saiu xingando a rua toda!

Téssia – De novo? Aquela menina não é certa não...

Angelita – Desde pequena que o povo fala que ela tem alguma coisa no corpo.

Téssia – Vixe! Eu tenho medo dessas coisas.

Angelita – Precisava ver ela, coitada. Parou ali na esquina sem ar de tanto correr. Ninguém mais viu.

Zezé vai colocar ela no jeito.

Sentam-se. Os atores começam a bater os pés no ritmo da música. Cantam

MÚSICA: SAMBA LÊ LÊ

Reginaldo - Olha o algodão doce... Olha o algodão doce....

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.

Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.

E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos —

O verbo tem que pegar delírio.

Entra Sônia como criança.

Sônia – Tio, dá um pedaço do céu?

Reginaldo entrega um algodão doce.

Reginaldo – Você quer? Tome. Delírio Delírio Delíiiiiirioooooo.

Sônia brinca com o algodão doce. Raimundo, Girlene e Célia vêm brincar com ela. Derrubam ela no chão.

Cena 4 : GEMIRA e a MENINA LINDA

As luzes diminuem. O bando faz som de chocalho...

Gemira – SSSSSsss... Quem está aí? Quem está aí?

Sônia – Quem Está Aí?

Voz – Sou eu...Gemira...

Sônia – O que você quer? O que você quer de mim? Vai me roubar?

Gemira – Ssssss ora bobinha... eu não quero te fazer mal... eles que querem te fazer mal....

Sônia – Ele? Eles quem?

Gemira – SSSssssss eles.... o sistema...

Sônia – O sistema?

Gemira – SSSssss ssssiim.... eu só quero seu bem.... Eu sou você e você sou eu?

Sônia – Eu sou uma cobra?

Gemira – Não. Você é uma menina linda..Ssss... uma menina muito linda.... Sssss.

MÚSICA: MENINA LINDA – Arrocha

Os movimentos da cobra vão se transformando num arrocha. Todos vão dançando. A música vai terminando. Fica Raimundo em cena que começa a organizar tudo. Ele não para de falar.

Cena 5: Mania de controlar

Raimundo fica na cena arrumando e colocando tudo em ordem. Ele não para de falar.

Raimundo –(depois de toda a performance dele) Eu não espero o Carnaval chegar pra ser vadia! Sou todo dia! Sou todo dia! Sou todo dia!

MÚSICA: PABLO VITTAR

Angélica – Mas que baixaria! (interrompendo ele) Tá em mania é? Essa felicidade toda? Precisa tomar um remedinho!

Girlene – Pera lá! Pera lá! Para essa peça. Eu não tô gostando dessa cena. Isso mostra que o usuário não tem voz nem sobre seu cuidado! Ele disse que tá bem! Agora, só por que ele tá feliz, tá querendo ir no *reggae*, tá querendo amar, ele tá em mania, ele tá descompensado.

Raimundo – O mundo vive em mania! Mas se o preto, pobre, esquizofrênico, gay estiver um pouquinho mais feliz, é melhor dar uma injeção.

Girlene –Querem controlar tudo! Essa cadeira mesmo eu só vou colocar aqui porque Renata, minha diretora, mandou! Mas até no teatro querem me controlar!

Girlene senta na cadeira. Cada um vem até ela, fazer uma queixa dela como familiar (a mãe, a filha, a prima, etc...) até o último, quando ela dá um “piti”!

FALA DE GIRLENE. – deixa: Essa é a minha dor!

André se aproxima de Girlene.

Cena 6 : Senhor Cidadão de um país louco

Entra o Bando tocando SENHOR CIDADÃO André vai em direção a Girlene. Os dois se olham e depois se abraçam. Quando a música começa, montam a passarela na cena. Vão retirando as cadeiras a medida que ele passa. André recita poema. Ao terminar veste uma máscara de oxigênio.

POEMA ANDRÉ

Cremilda – Pxxiiii...oh pr’ali, Que estátua doidaaaaa
 Anderly – Porra, piveta! É mesmoooo. Que barril...
 Cremilda – Olha ali, parece o que aquilo ali?
 Anderly – Oxe, ali é fácil, é um mergulhador...
 Cremilda – Mergulhador nada...
 Anderly – Venha cá, cadê os meninos que fica aqui?
 André – Levaram tudo.
 Cremilda – Ó pra aí... a estátua fala...
 Anderly – Levaram eles?
 André – A Kombi. Pro hotel, pra clínica, pra Jesus... pra qualquer lugar.
 Anderly - Varrendo a galera pra debaixo do tapete. Esconde todo mundo lá, que é pra casa parecer que tá bonita... pouco importa se o *brother* vai se recuperar, o negócio é deixar a gente invisível.
 André – Até o Ponto de Cidadania fecharam!
 Anderly – Bora aproveitar que o ovo baixou de preço e pegar uns ovos pra tacar nesses políticos.

MÚSICA: QUE PAÍS É ESSE? – PROJEÇÃO

Começa com 5 atores entregando espelhos e panfletos. Durante a música, alguns entregam os espelhos para o público, outros levantam os cartazes e outros dançam. O final da música se funde com a cobra.

Gemira – Sssssss.. Quem está aí? Quem está aí?
 Sônia – Você? De novo?
 Gemira – Sssssiissss... mas eu só vim te dar uma recado...
 Sônia – Que recado?
 Gemira – Sssssss... nunca se esqueça do lado de fora.
 Sônia – Fora do quê?
 Gemira – Do que está além dos muros. De dentro. Lá fora... lá fora tem vida.
 Sônia – Vida? Fora de onde, Gemira? Volta aqui! Não faz isso!

Gemira sai de cena e Sônia vai se sentar. A luz vai baixando.

Cena 7 – Triste Bahia das internações**MÚSICA: TRISTE BAHIA**

Foco em Sinésio. Começa a tocar “TRISTE BAHIA” a luz se amplia e ao centro está Leide. Ela começa a se despir. Dois atores fazem com ela a cena do tecido. Finalizam amarrando-a com o tecido.

Leide – Milhares de vidas se vão. Antes de entrar numa internação, dentro de uma internação, quando sai da internação. Mas todos morrem um pouco lá dentro, ao entrar. Morre um pouco de

nós. Quando não de maus tratos, de esquecimento, quando não por descaso, de tristeza ou quando o corpo já não suporta o peso na vida.

O coro faz os gritos de dentro do hospital.

Célia se aproxima de Leide.

Leide – Esses gritos à noite. É sempre assim?

Célia – Humm, não. Hoje a noite tá tranquila.

Leide – Tranquila? Com esses gritos? Eu tô com medo.

Célia – É pra ter, é pra ter.

Leide – Como é que você dorme?

Célia – Um rivotril, um ampicilil, um...

Leide – Ah não, eu não vou ficar muito tempo aqui não...

Célia – Tomara.

Leide – Oxe! Não vou mesmo. Esse lugar fechado, todo sem cor... Podia tirar essas grades, né?

Parece até que a gente tá preso.

Célia – Tá preso, por dentro e por fora. Tá amarrado.

Leide – E nem crime eu cometi.

Célia – Parece que a desgraça já foi ter nascido.

Angélica interrompe a cena.

Angélica – Pô, pera aê! Girlene interrompeu lá no início, eu também vou parar agora, *tava* bonitinha a cena, eu não gosto disso de ficar achando que foi desgraça ter nascido... pooo, gosto não.

Ivonete – Pxiiii. Angélica, pare! Não pode fazer isso, você é atriz nova...

Angélica – Colé de atriz nova?! Eu também não gosto disso, não. Tá todo mundo no grupo, tá todo mundo igual.

Ivonete – Angélica. Pare, agora. Você nem podia estar aqui!

Angélica – Fale isso não...

Ivonete – Não sei porque eu fui inventar de te trazer aquele dia. Renata deve estar retada. Vão me tirar do grupo, a culpa é sua.

Angélica – Oh mudinha... não me entregue...

Téssia – Vocês acham que não tem ninguém vendo, mas tá tudo parado aqui. Tá todo mundo olhando e ouvindo tudo.

Angelita – Então conte logo, Nete! Por que ela não podia estar aqui?

Ivonete – Porque... porque... porque...

Anderly – Fala logo, mulher!

Ivonete – Angélica não tem CID.

Todos ficam surpresos e fazem perguntas sobre o fato dela não ser louca.

Ivonete – Calma lá! Mas a gente vem fazer uma peça, falando sobre a loucura e de repente vai excluir a colega porque ela é diferente? Cadê a igualdade? Cada um sabe a dor que carrega!

Girlene – A gente as vezes também esquece que nosso sangue é igual, nossa pele é igual, e nossa dor pode não ser igual, mas cada um sabe o que carrega.

MÚSICA: DOR ELEGANTE

Os atores caminham como se estivessem na passarela. A música vai terminando. Fica Anderly.

Cena 8 : O Final

Anderly – Gente, desculpa, mas a gente só ensaiou até aqui. Acabou.

Cremilda – Tá doida? Falta ainda o final.

Anderly – Eu sou contra a mentira, desde o começo que eu tô falando isso. Não tinha texto até outro dia e não deu tempo. Não tô colocando a culpa em ninguém não, mas Renata demorou muito de fechar o texto. E não deu tempo. Acabou.

Todos começam a discutir. Raimundo dá um grito.

Raimundo – Para! A gente não fez essa peça toda para terminar assim. Tudo lindo, para acabar no caos? Para o público ir embora dizendo: foi lindo, mas no final foi um barraco?

Célia – A gente fez essa peça para mostrar o contrário.

Cada um diz porque fez essa peça.

André – Para que, nesse mundo louco, todos se perguntem todos os dias.

Todos – Espelho, espelho meu, que ser humano sou eu?

Levantam os espelhos .

Todos – Quem Está Aí?, Quem Está Aí? Quem Está Ai?

MÚSICA: ÁRVORE

As luzes se apagam. Gemira passa por trás do círculo.