

COLAÇO, Fernanda; BERENSTEIN, Renata; COUTINHO, Denise; ALVES, Hebe; **Em busca de uma poética da Loucura: significados e sentidos presentes na interface arte-saúde**. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA; Doutoranda (CNPQ); Orientadora Denise Coutinho. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA; Mestranda (CNPQ); Orientadora Hebe Alves. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA; professora associada. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA; professora adjunto.

RESUMO: Trata-se de uma análise teórico-prática de processos criativos em artes cênicas realizados entre 2010 e 2017, com os grupos "Os Insênicos" e "Imagina Só", ambos formados por sujeitos usuários do sistema de saúde mental do Estado da Bahia, Brasil, no formato de oficinas com encontros semanais. As experiências compartilhadas se apresentam como propostas artísticas. Os principais dispositivos criativos utilizados nesses trabalhos foram corpo, memória, narrativa, jogo e improvisação. A partir dessas experiências, refletimos sobre o lugar e o papel das encenadoras no processo colaborativo, e principalmente na condução do processo na interface arte-saúde. Nos percursos criativos desses grupos artísticos, as funções das encenadoras se ampliam ora como dramaturgas, ora como mediadoras de conflito e, ainda, como produtoras culturais. Com isso, é possível problematizar os limites do chamado processo colaborativo, uma vez que algumas funções ainda estão concentradas em uma pessoa que acrescenta a seu papel de encenadora múltiplas responsabilidades. Ainda assim, há que se reconhecer o esforço dos grupos em experimentar processos criativos que se abrem em fluxos coletivos e colaborativos. Em momentos específicos, o grupo depende dessa pessoa para organizar e produzir condições materiais para a efetivação do trabalho artístico, bem como impulsionar o grupo a encontrar novos estímulos para a criação. Por meio da análise dos processos, são indicadas pistas para a reflexão acadêmica, em uma investigação de mestrado e outra de doutorado em curso no PPGAC/UFBA que pretendem discutir lugar e papel do/a encenador/a no processo artístico colaborativo, significados e sentidos nas poéticas presentes nessa interface arte-saúde mental, ampliando e reorientando o debate no âmbito das artes. A aposta é fortalecer saberes e práticas referenciados nas Artes Cênicas, em permanente interlocução com outros campos de conhecimentos.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Cênicas, Interface artes-saúde mental, Processo Criativo em artes cênicas.

**Searching for a poetics of Madness: directions and meanings present in the art-mental health interface.**

ABSTRACT: This is a theoretical-practical analysis of creative processes in performing arts between 2010 and 2017, with the groups "Os Insênicos" and "Imagina Só", both formed by users of the mental health system in the State of Bahia, Brazil, in the format of workshops with weekly meetings. The experiences shared among themselves are presented as artistic proposals. The main creative devices used in these works were body, memory, narrative, game and improvisation. From these experiences, we reflect upon the director's place and role in the collaborative process, and especially in the process' leading within the art-health interface. On the creative paths of these artistic groups, the roles of the stage directors are expanded, whether as playwrights, mediators of conflict, or even as cultural producers. As such, it is possible to problematize the limits of the so-called collaborative process, since some functions are still centered around one person that adds multiple responsibilities to their role of director. Nevertheless, it is necessary to recognize the efforts of the groups in experiencing creative processes that open up in collective and collaborative flows. In specific moments, the group depends on this person to organize and produce material conditions for the artistic work's realization, as well as propel the group to find new stimuli for creating. Through analysis of the processes, we find clues for academic reflection in a master's and a doctoral research in progress in UFBA's PPGAC, which intend to discuss the director's place and role in the collaborative artistic process, senses and meanings in the poetics present in this art-mental health interface, broadening and reorienting the debate in Arts. The aim is to strengthen knowledges and practices referenced in the Performing Arts, in perpetual interchange with other fields of knowledge.

KEYWORDS: Performing Arts, Arts-Mental Health Interface, Creative Process in Performing Arts.

Este artigo apresenta reflexões sobre processos de criação com usuários de saúde mental na Bahia, Brasil. Trata-se de duas experiências realizadas em dois grupos distintos cujas trajetórias artísticas permitiram mostrar como a linguagem teatral com pessoas diagnosticadas com transtornos mentais instaura novas possibilidades para a promoção de processos de vida, criação e expressão, produção de novas imagens tanto dos/das participantes sobre si quanto do entorno familiar e social sobre eles e elas, e até mesmo novas posições subjetivas diante do que comumente chamamos loucura.

As experiências compartilhadas se apresentam como propostas artísticas. O lugar e papel das encenadoras no processo colaborativo, principalmente pelo viés da escuta e do diálogo, é salientado de forma a compreender até que ponto sua condução esbarra em limitações de intencionalidades e proposições. Não se trata de estabelecer o certo ou errado em um campo de saber que permite diversidade de princípios e procedimentos, como é o caso da arte e da criação cênica, mas sim apresentar e propor percursos possíveis para o processo ensino-aprendizagem nas artes cênicas, por meio da potência prazerosa do corpo, da memória, da narrativa e do jogo. Segundo Izquierdo (2011, p. 127), “o ato criativo sempre produz algo novo, como um quadro, um poema, mas ele ressalta que os componentes da obra já fazem parte do que temos incorporado”.

## **O PROCESSO DE CRIAÇÃO**

Juntos, atores e atrizes gritam os três toques que, no teatro, anunciam o início do espetáculo e, nas nossas rotinas de ensaio, o início das cenas de improviso. Todos se concentram e começam a interpretar o que combinaram minutos antes. Brincam de transformar a imaginação em ato e o delírio, em cena. “Os Insênicos” é uma companhia de teatro independente, sediada na cidade de Salvador, Bahia, formada atualmente por quatorze atores e atrizes, diagnosticados com transtornos mentais e/ou sofrimento psíquico, e é dirigida por uma de nós, a psicóloga e encenadora Renata Berenstein, desde a sua formação em 2010.

Nessa experiência, a loucura, ao invés de ser excluída, como aconteceu na história da civilização ocidental (FOUCAULT,1978) é convidada a entrar em cena, a ser visitada e revisitada por meio da prática teatral. Os encontros do grupo seguem uma dinâmica comum a outros grupos e práticas teatrais: alongamento, aquecimento corporal; jogos e dinâmicas (trabalhadas em grupos ou individualmente) e a criação a partir de jogos de improviso. A metodologia de trabalho é fruto de avaliação constante, sendo construída ao longo da prática, nos encontros semanais, tomando como base jogos e exercícios de Viola Spolin (2005), Boal (1998), além de exercícios aprendidos ao longo da experiência artística da encenadora em oficinas, workshops e cursos.

O trabalho de criação parte desses encontros, da apropriação dos jogos, relacionando-os com o tema de trabalho daquela temporada. Em 2012 quando grupo inicia o processo de criação do espetáculo “Balada de Amor”, o tema de trabalho nas oficinas era o amor. Pretendíamos criar em sala de ensaio uma dramaturgia que desse conta das histórias de amor vivenciadas pelos membros do grupo. A partir desse farol, os jogos foram adaptados para trazer diferentes aspectos relacionados ao tema. Pudemos, durante o alongamento corporal, por exemplo, trabalhar diferentes qualidades de movimento que serviriam ao espetáculo: sensualidade, rejeição, ritmo, o “brega”, a personagem, entre outros.

A corporalidade é uma dimensão essencial de toda arte do espetáculo. De acordo com Balogh (2002), corporalidade é uma materialidade que serve para transmitir um sentido de função estética ou poética. O trabalho de corpo com usuários de saúde mental possibilita tanto explorar a estética desses corpos, como trabalhar a dimensão do reconhecimento e da reapropriação dos corpos atravessados pelas histórias de vida e pela medicalização. São histórias que se apresentam nas práticas a cada momento. Os jogos utilizados vão sendo adaptados em função do contexto sociocultural e educacional dos participantes, seja com adaptação da linguagem, para um entendimento direto e claro dos enunciados, seja por meio de exemplos relacionados ao cotidiano dos atores e atrizes. Como aponta Spolin (2005), o desafio na condução dos jogos com o grupo é ativar todos os participantes respeitando a capacidade de participação de cada um. "Nessa espontaneidade a liberdade pessoal é liberada, e a pessoa

como um todo é física, intelectual e intuitivamente despertada" (SPOLIN, 2005, p. 9).

Um momento importante na prática de criação do grupo é a exploração da espontaneidade, quando utilizamos jogos improvisacionais. Essa prática intensifica não apenas o desenvolvimento pessoal de cada ator/atriz, de suas habilidades técnicas e pessoais, como também a construção de identidade do grupo, a partir do relacionamento intenso, dos acordos e da atuação no coletivo, para criação do material para as cenas e peças (SPOLIN, 2005).

Como resultado desses exercícios, pudemos observar que a realidade de cada um/a está todo o tempo dialogando com a cena. As dramaturgias que surgem do improviso trazem discursos políticos, denunciam o lugar da exclusão a que esses sujeitos foram submetidos, ao mesmo tempo em que apresentam o protagonismo da transformação da personagem, a capacidade performativa do sujeito, fazendo da cena uma outra forma de existir e resistir nessa sociedade. Deleuze (1987) discute o papel da arte como aquilo que resiste. Ele destaca: "Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo" (DELEUZE, 1987, s/p).

A cena passa a ser um espaço de ressignificação daquelas memórias. Memória, no sentido de lembranças e aprendizados incorporados, constituída por experiências, assim como pelo exercício de construção da imaginação. É a necessidade de ressignificar a vida, marcada por muitos traumas, o que os/as impulsiona criativamente a colocá-los em cena. "É preciso que haja uma necessidade [...] do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade" (DELEUZE, 1987, s/p).

Sobre o processo de montagem do espetáculo "Balada de Amor", a realidade cruzou a cena, ao serem incorporados na dramaturgia espaços de fala e compartilhamento de histórias vividas pelos atores e atrizes, instaurando uma quebra de cena entre ator-personagem. Nesses "depoimentos", os atores e as atrizes eram tomados pela emoção das memórias que, em muitas histórias, traziam o sofrimento e a dor como protagonistas, mas em instantes, ao final de

cada fala, mostravam a experiência da atuação ao retornar à personagem, num simples trocar de luzes.

Para o grupo “Imagina Só”, oriundo da cidade de Amargosa - Bahia, dirigido por outra de nós, a diretora teatral Fernanda Colaço, a prática considerou os participantes como jogadores/as e narradores/as, capazes de contar suas histórias de vida, num gesto artesanal de comunicação. Por meio do jogo teatral, atores e atrizes do grupo desenvolviam sua capacidade criativa e expressiva. O termo “jogador” delinea o sentido e a função do sujeito ator, cujo objetivo não é a “interpretação, mas a atuação que surge da relação de jogo” (KOUDELA, 1984, p. 50). Essa concepção de jogo está baseada nos ensinamentos de Spolin (2006) sobre jogos teatrais, no contexto da criação cênica. Já o termo “narrador”, tal como proposto por Benjamin (1994), indica que todos somos capazes de narrar nossas experiências, transmitindo experiências significativas que nos marcaram.

A riqueza dos universos dos participantes, com seus saberes, histórias, músicas, danças e tradições nos surpreendeu. Nas duas propostas aqui descritas, essas pessoas estiveram na centralidade da experimentação teatral, suas histórias de vida foram a matéria-prima do trabalho e, com isso, pudemos reconhecê-los como sujeitos que têm e detêm história, memória e cultura.

Com a experiência artística foi possível instituir, lembrando Bondía (2002, p. 26), “uma ordem epistemológica e uma ordem ética [uma vez que] o sujeito passional tem também sua própria força, e essa força se expressa produtivamente em forma de saber e em forma de práxis”. Assim, o processo criativo, objeto deste trabalho, partiu das memórias daqueles sujeitos (fonte de conhecimento e saber), seus tempos (como passagem da vida humana, considerando todas as suas etapas, desde a infância até a velhice, sem desconsiderar o processo de morrer) e suas histórias de vida.

Conforme Izquierdo (2011), tudo o que vivemos e que de alguma forma se transformou em aprendizagens – nossos atos, comportamentos, fatos, pessoas e experiências importantes – está conservado em nossa memória.

O passado, nossas memórias, nossos esquecimentos voluntários, não só nos dizem quem somos, como também nos permitem projetar o futuro; isto é, nos dizem quem poderemos ser. O passado contém o acervo de dados, o único que possuímos, o tesouro que nos permite traçar linhas a partir dele, atravessando,

rumo ao futuro, o efêmero presente em que vivemos. Não somos outra coisa se não isso; não podemos sê-lo (p. 12).

Neste trabalho, memória é tomada como sendo uma operação psíquica não estática e não linear (COUTINHO, 2004). Apesar de ser considerada um tesouro, um patrimônio, ela não pode ter um sentido de verdade única, pois na acepção aqui defendida, trata-se de reconstrução, sempre aberta a novas associações, invenções, uma vez que opera de forma indissociável com a imaginação, com a interferência de todos os sentidos presentes (sabor, cheiro, tato, audição e visão). A memória se materializa mediante a evocação de lembranças e também esquecimentos, e incide sobre nós nos sonhos, na imaginação, nas narrativas que construímos e reconstruímos, reconfigurando e mesmo produzindo realidades. Memória implica, portanto, seleção e tensão entre lembrar e esquecer, entre narrar e silenciar. O trabalho com a memória pode permitir o desenvolvimento da expressão (corporal e discursiva), integrando percepção e inventividade de si e do outro. E, ainda, dar suporte ao estudo das potencialidades de cada sujeito, por meio do trabalho artístico.

Os processos criativos buscaram trazer para a cena pessoas em sua humanidade e historicidade. Pudemos demonstrar, nas duas experiências, que a loucura como doença pode ser apenas um aspecto na existência dessas pessoas e que, além disso, é possível considerar e alimentar outras perspectivas que se constituem a partir de memórias incorporadas, reconhecidas e legitimadas, assentadas no campo criativo, cultural e social. Por meio do processo baseado nas memórias, foi possível perceber que fica o que significa, ou seja, é possível fazer reconstruções significativas sobre o que passou e sobre o que permanece/persiste como herança, com suas marcas e expressões, ou como possibilidade de invenção de nós mesmas. O fazer teatral, como experimentação artística, possibilitou ao grupo e a cada um/a dos “jogadores” vivenciar o potencial transformador da arte, numa dimensão mais ampla, que se refere a estar em contato com o outro (seja do próprio grupo ou da sociedade como um todo), ampliar suas referências de mundo, dialogar com as diferenças e ter a oportunidade de elaborar novas formas de enunciação sobre si e sobre o mundo.

## LUGAR E PAPEL DA ENCENADORA NO PROCESSO

As experiências mostram como o processo colaborativo em teatro é um dispositivo potente, não apenas para o processo de criação como também de transformação social sobre o sujeito, que passa a se entender como criador, que se empodera em seu lugar de fala, que constrói seu discurso em cena. Esses processos de criação coletiva e colaborativa permitem a emergência de atores estéticos e sociais.

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, FREITAS, NABUCO, PANDE, 2012, p. 131).

Reafirmamos, na sala de ensaio, o poder da arte, a possibilidade de, através dela, construir identidades, tecer relações de afetos e, principalmente, potencializar a vida. No palco, esses sujeitos ganham voz e visibilidade e se afirmam na condição política de artistas. Nós nos alimentamos das suas inquietudes para construir poesia em cena, para mostrar a força desses atores e atrizes e fazê-los brilhar aos próprios olhos. Nesse mesmo processo, emerge também o nosso fazer artístico enquanto encenadoras.

No campo da Saúde Mental, observamos a necessidade, para o/a encenador/a assumir uma postura ativa diante do grupo, seja na mediação de conflitos existentes, na ampliação da percepção sobre os limites dos atores e atrizes, ao observar e trabalhar a incidência da medicação em seus corpos, ao oferecer um espaço seguro de criação e, acima de tudo, ao reconhecer esses atores como sujeitos desejantes. Essa postura permite conduzir o grupo a lidar melhor com “descompassos” na realização das atividades que fazem parte da rotina do trabalho em artes cênicas.

Para a construção de um ambiente criativo e espontâneo de trabalho, é preciso criar um espaço livre de julgamentos. Como afirma Spolin (2005), a expectativa de julgamento impede um relacionamento livre, e o posicionamento autoritário do encenador impede que a personalidade criativa, espontânea, emerja no trabalho. A condução deve priorizar o aprendizado orgânico, através

da experiência, tornando as técnicas tão intuitivas que possam ser apropriadas pelos participantes (SPOLIN, 2005). A experiência da loucura mostra como o julgamento sobre a conduta da "normalidade" e "anormalidade" definiu ou interrompeu o percurso de muitas vidas (FOUCAULT, 1978). No primeiro espetáculo de "Os Insênicos", em 2010, uma das falas iniciais do ator Raimundo Santos era: "Meu julgamento começou quando eu nasci".

Os dois grupos têm o jogo como base de criação colaborativa para os espetáculos. A partir do tema de trabalho, os jogos são adaptados e as cenas são criadas nos encontros, nos improvisos e nas experimentações. Cabe à encenadora organizar ideias, desejos e significados para a produção de um espetáculo representativo de cada processo. Dito de outro modo, construir um discurso do grupo, entendendo as diferentes singularidades dos sujeitos envolvidos. Como afirma Rebouças (2009, p.65), "mesmo partindo de uma ideologia que pressupõe construir e partilhar uma visão de mundo sobre o tema, é inerente ao encenador e ao dramaturgo a tarefa de organizar as proposições". Nesses processos, todo material levantado em sala de ensaio tem potencialidade de cena. Diálogos, monólogos, poesias, danças, imagens corporais, canções, brincadeiras tradicionais ou infantis e até mesmo os estranhamentos e "problemas" da rotina de trabalho viram base para uma escrita roteirizada, uma tessitura de imagens e narrativas.

Com "Os Insênicos", ainda em seu primeiro espetáculo, construímos uma dramaturgia roteirizada, a partir das cenas criadas em sala numa colagem que reuniu canção de Roberto Carlos, funk parodiado pelos atores e atrizes, cenas sobre o cotidiano, filmagens do processo criativo e poesia. Um espetáculo construído a partir da experiência daquele grupo, que compartilhava com o público seu nascimento no palco. No processo com o grupo "Imagina Só", no espetáculo Memórias em Jogo, o tempo de ação e enunciação de um ator que encenava sua brincadeira de infância preferida, soltar pipa, realizando-a de forma muito lenta por conta de severa gagueira e do transtorno, serviu como contraponto cênico para outro ator apresentar com destreza seus movimentos de laçador, resgatado da infância, quando brincava de juntar os bichos no pasto da terra da família.

Como afirma Pelbart (2008), na relação entre práticas estéticas e vidas precárias, o que está em questão no dispositivo teatral é a subjetividade singular desses atores e atrizes que trazem para a cena certa maneira de mover-se, de sentir, de perceber, de representar sem representar, de associar desassociando, de estar no palco e sentir-se em casa simultaneamente. Enquanto encenadoras, cabe-nos exercitar um olhar delicado, observando as singularidades da criação coletiva sendo esse o capital cultural do grupo a ser trabalhado artisticamente. Os princípios de criação ou matéria-prima podem surgir, por meio dos aquecimentos, dos jogos, das cirandas, das formas, gestos e falas recorrentes do grupo ou, mesmo, de estranhamentos e “problemas” da ordem da rotina de trabalho, e todo esse material tem potencial poético, político, estético e terapêutico.

Observamos, em ambos os processos colaborativos dos dois grupos, como nós, encenadoras, realizamos um procedimento muito parecido: registro de todo o material encenado, criado, durante o ensaio; posteriormente, alguns daqueles fragmentos retornaram como cena ou como inspiração para uma nova cena. Retrabalhado, apreciado e discutido pelos participantes até que fosse depurado para ser incluído num espetáculo ou esquete. Nesse ponto, quando se faz necessário dar unidade e organização às ideias debatidas e cenas consideradas prontas, quem assume são as encenadoras. É do lugar de quem facilita, propõe, conduz e reavalia a rota de criação que pode surgir uma maior compreensão para identificar fragilidades, desequilíbrios, ausências discursivas e cênicas e, com essa percepção, propor ajustes para a organização dramática final. Ainda assim, a autoria do trabalho deve ser compartilhada por todos e todas.

A proposta de instaurar um processo coletivo e colaborativo com usuários/as de serviços de saúde mental, integrantes dos grupos aqui citados, foi colocada em prática, considerando o fato de haver desejo e apropriação do fazer teatral e do tempo de trabalho em grupo pelas encenadoras. Pavis (2000, p. 80) recorreu a Brecht para definir trabalho coletivo

[...] como socialização do saber; mas pode-se concebê-lo igualmente como colocação em discursos de sistemas significantes na enunciação cênica: a encenação não representa mais a palavra de um autor (seja este autor dramático, encenador ou ator), porém a marca mais ou menos visível e assumida da palavra coletiva.

É certo que em todos os processos criativos o olhar de fora é um aspecto chave, seja pelo viés de colegas de grupo, da própria plateia ou da encenadora. Desse último lugar, o interesse com o grupo “Imagina Só” sempre esteve na instauração e manutenção de um estado de jogo, delineando assim a perspectiva poética e estética do trabalho. Foi muito gratificante perceber o grupo de jogadores permitindo-se o risco, com toda sua capacidade corporal e criativa, colocando-se em jogo e construindo gradativamente a ação física-espacial até instaurar uma nova realidade cênica. E, ao verificar o alcance desse *status quo*, acolher a existência do potencial cênico no exercício e trabalhar coletivamente naquilo que pode ser a cena propriamente dita.

Nos percursos criativos dos grupos citados, verificamos ainda que as funções das encenadoras se ampliam ora como dramaturgas, ora como mediadoras de conflito e, também, como produtoras culturais. As demandas do trabalho artístico estavam ligadas às demandas de gestão dos grupos: elaboração de projetos para mobilização de recursos, logística de transporte, alimentação, espaço, formação de plateia, produção e/ou identificação de parceiros para os serviços de figurino, cenário, iluminação, entre outros aspectos inerentes a esse tipo de trabalho.

O cuidado estético da produção, da tessitura da dramaturgia, assim como o cuidado também sobre as relações, destacando a voz dos sujeitos, colocam ambas as iniciativas em consonância com o movimento da luta antimanicomial, integrando um novo campo artístico-cultural, como caracteriza Amarante e colaboradores (2012, p. 131):

[...] a dimensão não apenas quantitativa, mas também qualitativa dessas iniciativas artístico-culturais permite argumentar no sentido de um movimento social cultural, no âmbito da reforma psiquiátrica e da luta antimanicomial, que intervém a fim de possibilitar novas relações entre a sociedade e a loucura.

Esse movimento político-cultural abarca os processos criativos, estético e artísticos realizados no campo da Saúde Mental, tendo como foco a expressão dos sujeitos, a partir de determinado campo artístico. Sérgio Mamberti escreve na abertura da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Culturais para Pessoas em Sofrimento Mental e em Situação de Risco Social:

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 (AMARANTE e LIMA, 2008).

## **APONTAMENTOS FINAIS**

Apresentamos uma análise teórico-prática de processos criativos em artes cênicas realizados entre 2010 e 2017, sob a forma de oficinas, com sujeitos usuários do sistema de saúde mental do Estado da Bahia, Brasil. As experiências relatadas visam mostrar como práticas artísticas com esses sujeitos inserem-se no campo da experiência teatral, produzindo saberes únicos que, ao mesmo tempo, encontram semelhanças muito concretas com encenações realizadas por sujeitos ditos normais. Em ambas as experiências, os principais dispositivos utilizados foram corpo, memória, narrativa, jogo e improvisação e cena. O que chama a atenção nesses relatos é o uso que os atores fazem de suas experiências de vida como propulsor da criação.

No ato criativo, o novo está potencialmente inserido nos sujeitos, mas o novo produto não é igual à soma das partes. Com isso, a própria loucura produz um sentido novo de tempo, instaurando novos fazeres, querer e percepções. A criação encontra suporte na memória, selecionando e ressignificando as dramaturgias de vida, na construção de novas vidas/cenas. Os espetáculos, portanto, não somente partiram dessas histórias de vida, mas se apropriaram delas, cabendo às encenadoras conduzir a tessitura dessas tramas na produção de dramaturgias que dessem conta dos processos vivenciados e escolhidos coletivamente.

Assim, as experiências compartilhadas se apresentam como propostas artísticas viáveis e plenamente realizáveis. Por meio da análise dos processos, obtivemos pistas para uma investigação de mestrado e outra de doutorado em curso no PPGAC/UFBA que pretendem discutir lugar e papel da encenadora no processo colaborativo, significados e sentidos nas poéticas presentes nessa interface arte-saúde mental, ampliando e reorientando o debate para o campo das artes, superando a visão desse tipo de trabalho como um saber subalterno e instrumental, relativo a reinserção social ou ocupação de tempo vago.

Por fim, ainda é necessário reafirmar um viés já bem debatido em comunicações que tratam da interface arte-saúde mental, sobre as perspectivas que experiências artísticas trazem para esses sujeitos: o teatro colabora na desconstrução da imagem que a sociedade tem sobre a loucura, empobrecida pelo isolamento e silenciamento que, via de regra, têm sido perpetuados, em nossas sociedades capitalistas, regidas por uma racionalidade binária, autoritária e burguesa, socialmente excludente e que invisibiliza quem busca reafirmar modos de existir não convencionais e que resistem à norma.

### Referências Bibliográficas

AMARANTE, P.; FREITAS, F.; NABUCO, E.; PANDE, M. N. R. Da diversidade da loucura à identidade da cultura: o movimento social cultural no campo da reforma psiquiátrica. *Cad. Bras. Saúde Mental*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 125-132, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://stat.elogo.incubadora.ufsc.br/index.php/cbsm/article/viewFile/2026/2317>. Acesso em: 30 nov. 2018.

AMARANTE, P.; LIMA, R. (Coord.). *Loucos pela diversidade: da diversidade da loucura à identidade da cultura*. Rio de Janeiro, 2008.

BALOGH, A. M. Corporalidade da imagem: a substância de que os sonhos são feitos. In: LYRA, B.; GARCIA, W. *Corpo e Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOAL, A. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, v. 19, 2002, p. 20-28.

COUTINHO, D. *Tempo perdido e reinventado: memória e contingência em literatura e psicanálise*. 2003. 296 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2004.

DELEUZE, G. *O ato de criação*. Palestra de 1987. Disponível em <[https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina\\_de\\_video/o%20ato%20de%20cria%20-%20gilles%20deleuze.pdf](https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20cria%20-%20gilles%20deleuze.pdf)> Acesso em: 17 set. 2017.

FOUCAULT, M. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KOUDELA, I. D. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

IZQUIERDO, I. *Memória*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2011.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PELBART, P. P. A Diversidade e a Cultura nas Políticas Públicas. In: AMARANTE, P.; LIMA, R. (Coord.). *Loucos pela diversidade: da diversidade da loucura à identidade da cultura*. Rio de Janeiro, 2008.

REBOUÇAS, E. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

SPOLIN, V. *Improvisação para o teatro*. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SPOLIN, V. *Jogos Teatrais – o fichário de Viola Spolin*. 2. ed. Trad. Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2006.