



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
ALESSANDRO ANTONIO DA SILVA

**BRICOLAGE: Um Estudo Sobre o Processo de Legitimidade
Artística na Produção Teatral, Através de Laboratórios Artísticos
Desenvolvidos Junto a Usuários do CAPS – Londrina.**

Campinas
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
ALESSANDRO ANTONIO DA SILVA**

**BRICOLAGE: Um Estudo Sobre o Processo de Legitimidade
Artística na Produção Teatral, Através de Laboratórios Artísticos
Desenvolvidos Junto a Usuários do CAPS – Londrina.**

**Dissertação de Mestrado a ser apresentada à Pós-Graduação do Instituto de
Artes da Universidade Estadual de Campinas.**

ORIENTADOR: Prof. Dr. Mário Eduardo Costa Pereira

Campinas

2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

Silva, Alessandro Antonio da.

Si38b

**Bricolage : um estudo sobre o processo de legitimidade
artística na produção teatral através de laboratórios artísticos
desenvolvidos junto a usuários do CAPS – Londrina /
Alessandro Antonio da Silva. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.**

Orientador: Mário Eduardo Costa Pereira.

**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.**

1. Performance (Arte). 2. Loucura. 3. Imagem.
4. Psiquiatria. I. Pereira, Mário Eduardo Costa. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(hjf / bc)

***Título e subtítulo em inglês: Bricolage : a study about the
artistic gelitimacy In teatral production trthroughout artistic
laboratories developed together with CAPS – Londrina.***

Palavras-chave em inglês (Keywords): Performance art, Folly, Imaging,
Psychiatry.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora: Verônica Fabrini, Marta Dantas.

Data da Defesa: 27-02-2007.

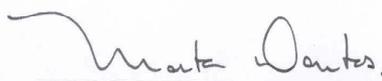
Programa de Pós-Graduação em Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

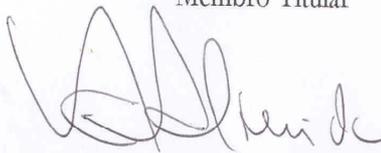
Mestrando **Alessandro Antonio da Silva** - RA 29497, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Mário Eduardo Costa Pereira - FCM/UNICAMP
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Marta Dantas da Silva - UEL/PR
Membro Titular



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida - IA/UNICAMP
Membro Titular

Aos meus pais, Sebastião e Glória.

AGRADECIMENTOS

Prof. Dr. Mário Eduardo Costa Pereira

Prof^a Lucia Helena Reilly

Prof. João Francisco Duarte Júnior

Prof^a Elisabeth Bauch Zimmermann

PROMIC – Programa Municipal de Incentivo à Cultura do Município de Londrina

André Akira Horiuchi

Paulo Sérgio Braz

Marta Dantas da Silva

Janete El Haouli

Saulo Haruo Ohara

Stefania Rosa

Milton Dória

Luís Fernando Lopes

Dado Pires

Adriane Maciel Gomes

Maria da Silva Lisse

Amilton Batista Cardoso

Thaís Helena D’Abronzo

Visualitá

A verdadeira arte está sempre lá onde a gente não espera. Lá onde ninguém pensa nela, nem pronuncia seu nome.

Jean Dubuffet

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo, investigar por intermédio do fazer teatral — a partir do contato com usuários do CAPS ¹ (Centro de Atenção Psicossocial de Londrina) — a relação artística muitas vezes presente na dinâmica de pacientes psiquiátricos e o reflexo de re-inserção social verificado através o processo de “legitimidade” da arte desses indivíduos marginalizados. Este trabalho é o processo decorrente do projeto intitulado “Roda”, realizado fora dos parâmetros da instituição psiquiátrica e que teve como resultado o espetáculo *Bricolage*.

A dissertação é o relato prático sobre dois momentos do processo de oficinas de teatro, verificados nos parâmetros institucionais psiquiátricos: O primeiro momento, ainda no CAPS (Centro de Atenção Psicossocial de Londrina), com a aplicação de atividades de teatro junto da terapia ocupacional do sistema Hospital Dia, e o segundo, fora da instituição, na Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina, com a presença de apenas um dos usuários do projeto realizado dentro da instituição psiquiátrica.

Inicialmente, a pesquisa questiona o processo artístico decorrente das contribuições que os usuários, ainda dentro da instituição, ofereciam para o processo performático. No projeto desenvolvido fora da instituição, toda a percepção observada ainda no CAPS, diante de corpo, voz e processo criativo dos usuários, foi explorada por apenas um indivíduo — diagnosticado como esquizofrênico-paranóide —, sendo incorporadas ao espetáculo, por meio de suas ações desconexas da “realidade”. Dessa forma, todas as ações foram exploradas junto à formação de gestos signos presentes no processo do espetáculo em favor da *performance*.

O referencial teórico é baseado na justaposição de linguagens artísticas verificadas na obra de Robert Wilson, a qual, através da união da música, dança, cenografia e indumentária, é resgatado em *Bricolage*, assim como o conceito de manifestação artística presente em origens arcaicas do teatro ocidental, através da poética imagética.

Palavras-chave: *performance; loucura; imagem, psiquiatria.*

¹ Centro de Atenção Psicossocial, projeto do governo federal brasileiro, inserido no movimento da luta antimanicomial; sistema de internação Hospital Dia.

ABSTRACT

This research had the objective of investigate, throughout the teatral practice — from the contact of CAPS² users (Center of psycosocial atention of Londrina) — the artistic relashionship present many times in the dinamic of the psychiatric patients and the reflection of the social re-insertion, verified throughout the art “legitimacy” process from the marginalized individuals. This work is a process from a project called “Roda”, carried out not in the parameters of the psychiatric institution whose result in the *Bricolage* play.

The final work is a pratical story about two moments in the process of theater workshops, verified in the institutional psychiatric parameters: the first moment, at CAPS (Center of psycosocial atention of Londrina), with teatral activities and occupational therapy in the “Hospital Dia” system; and the second, not in the institution, in the Cultural House of the State University of Londrina, with just one user from the project of the psychiatric institution.

Inicially, the research questions the artistic process that results from the users contribution, at the institution, offered to the process of performace. In the project developed out of the institution, all the perception observed at CAPS, concerning about the body, the voice, and creative process of the users, was explored by only one individual — diagnosed as a schizophrenia — that were incorporated to the play throughout the disconnected actions of the “reality”. In this way, all the actions were explored together with sign gesture formation present in the process of the play favoring the performance.

The theoretical reference is based in the juxtaposition of artistic languages verified in the workmanship of Robert Wilson where the union of music, dance, cenography, and vestiments, is rescued in *Bricolage*, as well as the concept of artistic manifestation present in ancient origins of the ocidental theater, throughout the poetic imagetie.

Key-words: *performance*; madness; image; psychiatric.

² Center of psycosocial atention, Brazilian federal government Project, inserted in the fight movement antimanicomial; “Hospital Dia” internment system.

Fotografias

Milton Dória
Saulo Haruo Ohara

Lista de Figuras

Figura 1	Atuantes em interação com as <i>bricolages</i>	56
Figura 2	Atuante em interação com a <i>bricolage</i> : referência ao timão do marinheiro.....	57
Figura 3	Gestualidade “esquizofrênica”: movimentação em interação com a roda de bicicleta.....	57
Figura 4	Referência a instituição psiquiátrica — camisa de força — e obras de Bispo do Rosário.....	58
Figura 5	Referência aos maus tratos das camisas de força, justaposto à de Bispo.....	58
Figura 6	Movimentação ritualística de “esquizofrênicos”, justaposta a composição das <i>bricolages</i>	59
Figura 7	Referência imagética no espetáculo Bricolage.....	59
Figura 8	Relação dos atuantes em cena na montagem das <i>bricolages</i>	60
Figura 9	Montagem das <i>bricolages</i> em cena.....	60
Figura 10	Referência à vida de Bispo do Rosário: montagem da <i>bricolage</i> “Cama-barco”	61
Figura 11	Composição do navio do marinheiro: <i>bricolage</i> final, composição todos os objetos utilizados durante o espetáculo.....	61
Figura 12	Entrada da <i>bricolage</i> “Cama-barco”.....	62
Figura 13	Referência as “Vitrines” de Arthur Bispo do Rosário.....	62
Figura 14	Referência ao “Manto da Apresentação”, obra de Arthur Bispo do Rosário.....	63
Figura 15	Poética imagética.....	63

Figura 16	Cenário: referência à sala da colônia Juliano Moreira, onde Bispo criava suas obras.....	87
Figura 17	Cenário: referência às “Vitrines” criadas por Bispo do Rosário.....	87
Figura 18	Objetos utilizados para as improvisações no processo do espetáculo Bricolage.....	88
Figura 19	Gestos de limpeza observados nas ritualizações de Akira, em interação com objetos presentes na obra de Bispo do Rosário.....	91
Figura 20	Gestualidade ritualística presente na personalidade de Akira, em interação com os baldes de alumínio.....	93
Figura 21	Gestualidade referenciando os eletrochoques, em interação com obra de Bispo.....	94
Figura 22	Transformação da bricolage através do gestual ritualístico.....	95
Figura 23	Montagem da Bricolage “Carrossel”.....	96
Figura 24	Ritualizações em interação com os objetos.....	97
Figura 25	Montagem de uma <i>bricolage</i> através de botas: referência à obra de Bispo.....	98
Figura 26	Ritualizações transformadas em encenação.....	98
Figura 27	Interação com os chinelos.....	100
Figura 28	Movimentação em interação com os baldes: referência a obra de Bispo.....	101
Figura 29	Cama transformada em barco, através de “quinquilharias” presentes na obra de Bispo.....	102
Figura 30	Camisa de força sendo retirada do vaso sanitário.....	103
Figura 31	Interação com os fios: referência à obra de Bispo do Rosário.....	103
Figura 32	Operação cirúrgica.....	104

Figura 33	Ritualizações de limpeza transformadas em encenação.....	109
Figura 34	Ritualizações de limpeza, observadas no cotidiano de Akira.....	109
Figura 35	Ritualizações: captura de Insetos.....	110
Figura 36	Ritualizações: captura de insetos.....	111
Figura 37	<i>Bricolage</i> com todos os objetos utilizados durante o espetáculo...	118

Sumário

Introdução.....	15
Parte I — Teatro Dentro da Instituição.....	17
1.1 O Cotidiano da Loucura no Sistema Hospital Dia.....	18
1.1.1. A reforma psiquiátrica.....	24
1.1.2 A dualidade exposta ao cotidiano do CAPS: processo artístico das oficinas de teatro com o sistema Hospital Dia.....	26
1.2 O Teatro e Sua Relação Com a História da Loucura.....	27
1.2.1 Teatro dentro da instituição psiquiátrica: arte ou atividade terapêutica?.....	30
1.3 Linguagem e Vida.....	33
1.3.1 O jogo teatral.....	38
1.3.2 Aplicação dos jogos teatrais junto aos usuários do CAPS.....	41
1.4 A Loucura e Sua Relação com o Movimento Performático: Arthur Bispo do Rosário.....	45
1.4.1 Sujeitos infames e a relação com a contemporaneidade.....	52
1.5 O Processo Imagético do Espetáculo <i>Bricolage</i>	53
1.6 A Cronificação do Usuário no Sistema Psiquiátrico e Sua Participação nas Oficinas de Teatro.....	64
1.6.1 Projeto Roda — o início.....	68
1.6.2 O teatro como meio de inserção social dos usuários do CAPS : O sujeito dentro do fora.....	70
Parte II — Teatro Fora da Instituição.....	72
2.1 CAPS de Londrina — A Espontaneidade “Estruturada” em Cena a Partir do Jogo Teatral.....	74
2.1.1 A “estruturação” da subjetividade através do jogo dramático.....	76
2.2 Espetáculo Bricolage — O Início.....	79

2.3 Método.....	84
2.3.1 Treinamento físico.....	105
2.4 Objetos.....	113
2.5 Espaço.....	119
2.6 Arthur Bispo do Rosário X <i>Bricolage</i>	120
2.7 O Não-Ator.....	121
2.7.1 Vida e <i>performance</i>	128
2.8 O “Ator”.....	131
Considerações Finais.....	133

Anexos

Anexo I — Matéria do jornalista Francismar Lemes sobre o projeto “Teatro Inconsciente: uma pesquisa criativa, publicada no Jornal de Londrina do dia 27 de agosto de 2003.....	138
Anexo II — Folder da temporada de estréia do espetáculo Bricolage.....	139
Anexo III — Critica publicada no jornal Folha de Londrina pelo artista plástico Rubens Piléggi durante temporada de estréia do espetáculo Bricolage.....	140
Anexo IV — Critica dos jornalistas Antonio Hildebrando e Kil Abreu, durante apresentações do espetáculo Bricolage no Festival Internacional de São José do Rio Preto 2006.....	141
Anexo V — DVD do espetáculo Bricolage.....	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	144

Introdução

O presente trabalho apresenta uma experiência com atividades relacionadas ao teatro, desenvolvidas entre agosto de 2001 e março de 2005, em que a linha cronológica de desenvolvimento começa dentro de uma instituição psiquiátrica — através de oficinas que aconteciam como atividade terapêutica junto aos usuários do sistema psiquiátrico — e termina do lado de fora da instituição, em meio ao social, com apresentações de teatro com caráter profissional através do espetáculo *Bricolage*.

Trata-se de um espetáculo montado com um usuário do CAPS, participante do sistema Hospital Dia³ dessa instituição. O usuário tinha também como agravante no seu diagnóstico a cronificação no sistema psiquiátrico.

Toda essa trajetória envolve várias temáticas referentes à estética artística e sociedade contemporânea, como arte vanguardista, *performance*, conceito artístico dentro do âmbito de re-inserção social, loucura e psiquiatria.

Investigar a questão dos “sintomas” da loucura procurando uma estética para o teatro foi um trabalho mais do que desafiador para todos os que estiveram envolvidos nesse projeto, durante todos esses anos. Desde o bom começo do desenvolvimento do projeto no CAPS de Londrina, o fazer teatral tornou-se uma atividade muito “bem-vinda” na instituição, com pronta aceitação dos usuários, constituindo uma atividade inovadora dentre aquelas que já estavam sendo propostas dentro da terapia ocupacional.

Também houve aceitação por parte dos profissionais da saúde, que se viram envolvidos por novas informações dentro do ofício que desenvolviam na instituição, até o momento de o projeto acontecer do lado de fora. Dessa forma, o trabalho contribuiu para a formação de artistas e profissionais de outras áreas que estiveram envolvidos no Projeto Roda, que foi a segunda iniciativa do projeto junto aos usuários da instituição, estabelecendo, assim, uma pesquisa teatral com referência na estética artística contemporânea por meio da questão da loucura na

³ Sistema de internação no qual o paciente apenas passa o dia na instituição, voltando no final das atividades desenvolvidas ao convívio familiar.

contemporaneidade: *performance*, teatro ritual, *happening*. Este desafio vem sendo enfrentado durante alguns anos e, nesta última fase, vem também refletir sobre a legitimidade do trabalho artístico dentro desse âmbito.

Esta dissertação tem o intuito de comunicar ao leitor a respeito dos dois momentos que induziram para esse projeto de teatro, envolvendo questões relacionadas à instituição psiquiátrica e ao meio social, ou seja, questionamentos sobre as relações entre a arte e a vida concreta, tal como aconteciam ainda dentro do CAPS de Londrina, estendendo-se diante da concretização de um espetáculo fora da instituição — espetáculo construído diante de todos esses questionamentos citados acima, trabalhados por meio da “re-inserção social” através da ação artística.

As questões discutidas também foram estendidas ao movimento performático e sua relação com a loucura, através da dinâmica instaurada por Arthur Bispo do Rosário nas suas obras (*assemblages*⁴, brinquedos, estandartes⁵), características que fazem menção à *performance*, e que algumas vezes se encontram presentes na ação cotidiana de pacientes psiquiátricos através de suas expressividades.

No CAPS, a gestualidade alcançada nas oficinas sofria o processo de “espetacularização”, através das ações físicas que eram conquistadas por meio dos jogos teatrais. Em *Bricolage*, o conceito de legitimidade artística do usuário de uma instituição psiquiátrica, através do contato com o fazer artístico, não é exposto para o público a partir da idéia que o senso comum tem em relação à arte. Nesse caso, a legitimação do trabalho está associada a uma nova relação do usuário com o meio social, reflexo do contato com o fazer artístico.

É nesse ponto que *Bricolage* vem questionar o processo artístico: não referenciando a estética produzida pelos indivíduos diagnosticados como mentalmente doentes como sendo alusiva à arte produzida no século XX, mas

⁴ S. f. Art. Plást. 1. Na arte contemporânea, obra tridimensional, figurativa ou não, que reúne objetos e/ou materiais diversos, não convencionais, para obter um efeito insólito e romper com as técnicas tradicionais da pintura e da escultura: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

⁵ Do fr. ant. standart, 'insígnia cravada no solo como símbolo de um exército', poss. de or. germ.] S. m. 1. Bandeira de guerra : Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

sim, como o processo que evoca uma estética da loucura, diretamente ligada à criatividade humana, que a história fez conhecer por arte.

Parte I

Teatro Dentro da Instituição

O primeiro capítulo dessa dissertação retrata o cotidiano de uma instituição psiquiátrica inserida na proposta da reforma manicomial. Neste estudo, este cotidiano se encontra associado às oficinas da terapia ocupacional, na qual se questiona o fazer artístico vinculado a elas.

Neste primeiro momento, vamos analisar a experiência teatral com os usuários que freqüentavam as oficinas de arte, da terapia ocupacional do CAPS de Londrina. A ênfase nessa pesquisa será em relação aos usuários que participaram das oficinas teatrais ministradas através da metodologia do jogo teatral de Viola Spolin⁶.

O trabalho foi desenvolvido com jogos que remetem ao conceito de gestualidade e corporeidade, presentes na encenação contemporânea através de trabalhos como a *performance* e a dança-teatro, e aborda o período da história das artes que compreende a primeira metade do século XX, no qual o trabalho corporal do *performer* muitas vezes se encontra associado à movimentação obtida dentro de uma obra plástica, ou através do gestual presente no cotidiano, que, nessa nova forma de fazer teatro, acaba sendo incorporado à gestualidade presente em cena.

Durante a realização desse projeto, o questionamento sobre o fazer teatral aconteceu em dois momentos. O primeiro, diante da aplicação dos jogos de Spolin aos usuários da instituição, o que podemos entender por “enquadramento” de suas ações cotidianas para uma estética para o teatro. O segundo momento aconteceu a partir da reflexão das obras de Bispo do Rosário. Contrapostos um e outro foram associados ao movimento performático.

Os resultados desse levantamento contribuíram para que fosse desenvolvida, na segunda parte desta dissertação, uma reflexão sobre o trabalho

⁶ Diretora norte americana de teatro.

e legitimação artística de um usuário participante das oficinas de teatro dentro da instituição, mas que nessa nova fase do trabalho estaria participando do processo de montagem do espetáculo *Bricolage* como *performer*.

O trabalho foi realizado levando-se em consideração o papel da arte diante da questão social, já que ao trabalhar todo o processo do espetáculo de maneira que sempre fosse referenciada a questão artística, o trabalho social aconteceu de forma implícita.

*

* *

1.1 O Cotidiano da Loucura no Sistema Hospital Dia

Elaborar um projeto artístico propondo o teatro como fator de desenvolvimento criativo no contexto da internação psiquiátrica não implica apenas um profundo debate sobre os limites entre razão e desrazão⁷, mas também sobre a tensão entre pensamento linear e não-linear.

O contato com o diferente, com o sujeito que não corresponde aos padrões de normalidade estabelecidos em nossa sociedade — o “desprovido de razão” — nos remete a um questionamento sobre relações entre arte e sociedade, que no meio artístico muitas vezes está atrelado à legitimação do trabalho dessas pessoas ditas psicóticas, através de um olhar que se propõe a situar suas produções para além do registro patológico.

Perguntas e dúvidas a respeito do processo de produção artística em meio a questões da loucura vieram a mim através do contato real, atuante, que tive com os usuários do CAPS de Londrina, por intermédio do teatro, a partir de

⁷ Termo utilizado por alguns teóricos como: Michel Foucault (1926–1984) e Peter Pál Pelbart (1956–) para designar o estágio de subjetividade do indivíduo.

agosto de 2001, quando comecei a desenvolver um trabalho de oficinas teatrais naquela instituição.

No primeiro contato, ainda numa entrevista junto aos coordenadores, deparei-me com a representação de senso comum que a grande maioria tem em relação ao internamento psiquiátrico, ou seja, a de pessoas sentadas nos corredores esperando por uma consulta, com expressões “robotizadas” pela medicação, delirantes dizendo frases “aos ventos” e profissionais da área da saúde — médicos e enfermeiros — tendo um olhar distanciando e panorâmico sobre toda a situação.

Ao me deparar com um projeto como os CAPS, que trabalham a inserção social do sujeito excluído — exclusão que ocorria muito em função da própria ação psiquiátrica desenvolvida ao longo do século XX —, não achava que fosse me deparar com o comportamento ao qual fui apresentado pelo quadro de profissionais da instituição. Faz parte da filosofia dos CAPS brasileiros a luta contra o sistema manicomial. O projeto se contrapõe ao sistema psiquiátrico na sua forma tradicional e aos maus tratos dispensados aos pacientes ao longo da história moderna da psiquiatria.

Porém, o sistema de Hospital Dia dessas instituições parece reproduzir em parte os velhos modos de tratamento psiquiátrico. A citação do psiquiatra David Cooper sobre as enfermarias de um hospital psiquiátrico da Inglaterra, na década de 60, faz referência a um ideal de tratamento que, anos mais tarde, estaria se engajando no movimento de luta antimanicomial.

(...) havia a necessidade de um protótipo viável de pequena unidade autônoma, capaz de funcionar numa casa grande na comunidade, fora do contexto psiquiátrico institucional. Era crença, que tais unidades pequenas podiam formar o meio terapêutico ótimo para a espécie de pacientes que tínhamos em vista, uma vez que permitiriam um grau maior de liberdade de movimentos, fora dos papéis altamente artificiais de funcionários e pacientes, impostos pela psiquiatria convencional. Mas antes de tudo, havia a necessidade de explorar os limites de mudança possível dentro do grande hospital de doenças mentais, registrar as dificuldades e contradições que surgiriam e basear planos futuros em semelhante avaliação. (COOPER, 1967: 111)

No contexto psiquiátrico no qual me inseri para trabalhar a questão teatral, os CAPS pareciam se inscrever no microcosmo citado acima, evidenciando a tentativa de estruturação de trabalhos que visam ao processo terapêutico junto ao usuário da instituição de modo que estes sejam reintegrados à sociedade, desvinculando-os do sistema tradicional de internamento psiquiátrico.

Camisas de força, eletrochoques, lobotomias não são mais utilizados nessa nova versão de tratamento. Porém, a medicação em dosagens significativas é algo comum dentro de uma instituição como essa. As “amarras” da internação dos velhos tempos reproduzem por meio dos repressores de delírios (os psicofármacos) a mesma forma do aniquilamento psíquico na atuação psiquiátrica contemporânea.

No primeiro contato que tive com os usuários do CAPS de Londrina, o que mais me espantava era não conseguir conquistar alguma forma de relacionamento com os mesmos. Na minha concepção, a imagem de pessoas dopadas por medicação ou eufóricas pela doença estava atrelada ao risco de perigo.

Não conhecia o cotidiano de um ambiente psiquiátrico, e no senso geral, conhecemos a figura do louco como sendo um sujeito incapaz de se desenvolver socialmente. Dessa forma, o “desprovido” de razão se encontra excluído da sociedade dentro de asilos e instituições psiquiátricas, ou seja, deslocado à margem social.

Em nossa sociedade, existem numerosas técnicas mediante as quais certas minorias são, primeiro, assim designadas e, a seguir, tratadas ao longo de um continuum de operações, que vão da depreciação insinuada, não-aceitação em determinados clubes, exclusão de certas escolas e empregos e assim por diante, até a sua invalidação total como pessoas, assassínio e extermínio em massa, no final mais remoto do continuum. A consciência pública, não obstante, é tão forte que exige uma justificativa para tais ações e a justificativa é fornecida prévia de técnicas de invalidação, que se destinam a fornecer uma quantidade de vítimas prontas para os reais processos de invalidação. (COOPER, 1967: 11-12)

Meu conceito antecipado a respeito dos pacientes psiquiátricos se “esvaziou”, a partir do contato mais próximo com as pessoas que freqüentavam a instituição. Com o primeiro contato, percebi que todas aquelas pessoas tinham

um comportamento igual ao das que estão inseridas no nosso cotidiano, porém de forma mais exacerbada. Com o passar do tempo, detectava que algumas manias e euforias afloram e são mais pertinentes do que as de pessoas que se encontram na “normalidade”.

A meu ver, a primeira impressão que tive a respeito da instituição e dos usuários veio a se concretizar com mais clareza no desenvolver do trabalho com teatro, realizado durante os dois anos no CAPS de Londrina. Tornava-se evidente a dualidade de pacientes existente dentro desse sistema. Tive a impressão de que algumas pessoas realmente se encontram em estado avançado de comprometimento psíquico, enquanto outras não pareciam ter motivos para estarem fazendo tratamento.

Essa situação está intimamente ligada ao que se entende por normalidade em nossa sociedade. O indivíduo que difere do estabelecido como normal, e não tem uma base de estruturação social (família, amigos), acaba sendo excluído, encaminhado para instituições que se situam à margem da sociedade. De acordo com o que diz a antropóloga norte americana Ruth Benedict, “as culturas selecionam algumas das infinitas virtualidades, diante disso são estruturados os padrões de normalidade de um povo, o que fugir à regra é colocado como anormal” (apud FRAYZE-PEREIRA, 1982: 15).

O primeiro contato com o grupo aconteceu através de uma reunião, na qual eu seria apresentado pelos profissionais que trabalhavam as questões mais próximas da expressividade com os pacientes: terapeutas ocupacionais e psicólogos. Era um dia de atividades que envolviam o contato lúdico com os usuários da instituição e o relacionamento com os demais, através de oficinas de beleza e atividades de recreação. Fui apresentado como o profissional que iria trabalhar a linguagem teatral com eles. Na dinâmica criada pelos profissionais, ficou evidenciada de forma clara a dualidade de “normalidade” e “anormalidade” citada acima.

Os profissionais da instituição me inseriram numa brincadeira, que vinha de acordo com o meu ofício, diante do que aquelas pessoas viviam nos seus

cotidianos; um teatro invisível⁸, uma brincadeira junto dos usuários, em que realidade se confundia com (ir) realidade. Fizeram uma intervenção através da linguagem teatral, inserida em uma dinâmica de grupo que era realizada naquele dia da semana, na qual cada participante se posicionava até o meio do círculo dizendo quem era, o que viera fazer ali, e como estava se sentindo naquele momento.

Profissionais e usuários inverteram os papéis. Psicólogos representaram usuários da instituição, assim como alguns usuários representaram profissionais. Nessa brincadeira, durante todo o desenrolar da situação proposta e combinada pelos participantes, acreditei inteiramente no que estava acontecendo.

Ao nos situarmos em um espaço de pessoas as quais fomos educados a tratar como sendo “doentes mentais” ou “desprovidos de razão”; situações que vemos como sendo “absurdas” dentro da realidade em que vivemos nos remetem à fragmentação pertencente à arte da contemporaneidade.

Embora não soubesse, as impressões daquele momento seriam retomadas mais tarde quando dei prosseguimento a minha pesquisa; impressões que motivariam o processo do Projeto Roda e que teriam como resultado o espetáculo *Bricolage*. No final de toda aquela situação, fui confrontado com o questionamento “o que é a loucura?”.

O fato de desenvolver o projeto dentro de um espaço com filosofia “antimanicomial”, que visa muitas vezes à re-inserção social do indivíduo diagnosticado como “doente mental”, considerando todas as suas relações subjetivas de maneira que possa viver de forma harmônica em sociedade, talvez tenha contribuído bastante para se fazer relação imediata com a arte presente na contemporaneidade, já que a estética com característica “não-linear” se faz presente no mundo moderno.

Já no início do trabalho, começou para mim a desmistificação de toda uma cultura instaurada a respeito da loucura. Envolto numa situação de realidade e não-realidade — na qual o cotidiano foi inserido numa situação extra-cotidiana, ou

⁸ Teatro que acontece no cotidiano, no qual atores fazem com que pessoas que estão em situações do dia-a-dia se insiram no fazer teatral sem ter conhecimento do fato.

vice-versa —, a linguagem teatral foi a forma de apresentar questões de subjetividade que permeiam a loucura e sua relação com o fazer artístico.

Muitos dos usuários da instituição, ao participarem dessa intervenção teatral de recepção, estavam sendo eles mesmos, da maneira como são no dia-a-dia. Os funcionários, que trabalham e lidam indiretamente com todas as ações da loucura e suas questões ligadas à subjetividade — que muitas vezes são concretizadas em atitudes, gestos, sons —, procuraram se fazer passar por essas pessoas.

Remetendo essa dinâmica à questão artística presente na encenação contemporânea, pode-se dizer que a *performance* é um meio de expressão que está bem próxima de questões que buscam a espontaneidade do desconhecido da personalidade humana como matéria prima para a manifestação do trabalho artístico. O entendimento mimético na sua essência, ou seja, a busca do que não é compreendido pela razão, é remetido ao entendimento por meio da expressão, da ação — fato que se fez desenrolar na concretização do teatro no ocidente, a partir dos rituais arcaicos gregos.

A respeito da sua aproximação com a arte da *performance*, Renato Cohen defende que:

Várias motivações podem levar à escolha de um tema e à limitação de um feixe de interesses: motivações ideológicas, estéticas e até afetivas. Evidentemente existe uma combinação desses fatores, mas, talvez, o mais importante seja mesmo a identificação afetiva através da empatia com a obra e o processo criativo de alguns artistas. Dois pontos se mostraram claros nesse processo — por um lado uma identificação com a cultura *underground*⁹ e, ao mesmo tempo, a busca dentro do teatro, que foi a expressão pela qual eu me engajei de um resultado que não levasse unicamente à representação e tivesse maior aproximação com a vida. (COHEN, 2002: 19)

E foi dentro do contexto da arte da *performance* que todo o trabalho teatral desenvolvido no CAPS de Londrina foi feito. Posteriormente sendo desenvolvido fora da instituição, com maior preocupação estética.

⁹ Hoje, o *underground* já não é mais subterrâneo — essa identificação diz respeito à contracultura, ao movimento hippie, à sociedade alternativa. (COHEN, 2002:19)

1.1.1 A reforma psiquiátrica

No decorrer da história da humanidade, pode-se perceber que o sujeito desprovido da razão — classificado como louco, na era Clássica — perdeu o seu posicionamento. De certa forma, na história do ocidente, poucas vezes o indivíduo acometido pela loucura se fez reconhecer legitimamente em sua singularidade pelo meio social, diferente de várias civilizações orientais e asiáticas, nas quais, muitas vezes, o sujeito que adentra o desconhecido humano tem status sócio-cultural diferenciado do restante do grupo que faz parte.

Entre os nias¹⁰, aquele que está destinado a ser sacerdote-profeta desaparece, repentinamente, carregado pelos espíritos (o jovem é provavelmente levado para o céu); volta para a aldeia após três ou quatro dias; caso contrário, começam a procurá-lo e geralmente o encontram no topo de uma árvore a confabular com os espíritos. Parece privado da razão, e é preciso realizar sacrifícios para que a recupere. A iniciação inclui ainda uma caminhada ritual aos túmulos, a um curso de água e a uma montanha. (ELÍADE, 2002: 162-163)

É claro que em alguns momentos da civilização ocidental o sujeito desprovido de razão também foi valorizado justamente por possuir um estado de pensamento diferenciado da maioria das pessoas, porém, durante a maior parte da história da loucura, ele permaneceu à margem da sociedade. No século XV, a loucura vem designar uma relação com o homem e o meio social, diferente da forma como ela se desenvolveu na era Clássica, quando teve um grande reflexo na literatura e pintura.

Em todos os lados, a loucura fascina o homem. As imagens fantásticas que ela faz surgir não são aparências fugidias que logo desaparecem da superfície das coisas. Por um estranho paradoxo, aquilo que nasce do mais singular delírio já estava oculto como um segredo, como uma inacessível verdade, nas entranhas da terra. Quando o homem desdobra o arbitrário de sua loucura, encontra a sombria necessidade do mundo; o animal que assombra seus pesadelos e suas noites de privação é sua própria natureza, aquela que porá o nu à implacável verdade do inferno. (FOUCAULT, 1972: 22)

¹⁰ Tribo Xamânica.

Através de citações como essas, sobre o indivíduo que preferiu viver a realidade da vida a partir do que transcende o conhecimento racional, foi atribuída posteriormente uma situação histórica de descaso com o ser humano, o que acarretou no que hoje conhecemos por doença mental. Paralelamente, dentro dessa questão, esteve intrínseco o internamento psiquiátrico e a exclusão do interno perante a sociedade.

O século XX foi muito invasivo diante dos maus tratos aos internos psiquiátricos: medicação, eletrochoques, lobotomias e internação. A partir dos anos setenta, começou a ser instituído o que hoje conhecemos por luta antimanicomial — no Brasil isso só veio a acontecer no final da década de oitenta do século passado. Os CAPS se encontram dentro dessa reformulação da psiquiatria.

Nessa nova roupagem dada ao sistema psiquiátrico, o paciente não é mais internado na instituição. Tem atendimento e desenvolve atividades com vários profissionais: psicólogos, terapeutas, psiquiatras — num micro-sistema denominado Hospital Dia —, voltando ao final do dia de internação para o convívio familiar.

A reforma psiquiátrica vem acontecendo desde meados dos anos sessenta em todo o mundo. Ao detectar que o sujeito designado como louco, na maioria das vezes, é o reflexo de uma sociedade ou de um “sistema” instaurado por uma família, começou a ser revisto o entendimento da loucura na sociedade contemporânea. A luta antimanicomial diz não ao internamento psiquiátrico. Nesse novo momento da história da loucura, o “tratamento” é revisto numa parceria da equipe interdisciplinar (médicos, enfermeiros, assistente social) com o paciente e seu convívio social (família).

No Brasil, a luta antimanicomial começou a ser instaurada a partir da década de oitenta. As oficinas de teatro foram desenvolvidas dentro desse sistema, no atendimento aos usuários da terapia ocupacional. O trabalho da terapia ocupacional tem como um dos seus intuitos desenvolver a ligação do usuário com a sociedade através de trabalhos manuais realizados pelos participantes, por meio do que se subentende como um trabalho de re-organização da estrutura psíquica do paciente com transtornos mentais.

Diante da questão da inserção social dos usuários de instituições psiquiátricas, através de trabalhos feitos de forma manual, pode-se afirmar que, muitas vezes, esses processos são expostos de forma equivocada, fazendo referência a trabalhos artísticos. Trabalhos que visam apenas à interação do usuário com alguma atividade, muitas vezes o artesanato, e acabam sendo classificados como arte.

1.1.2 A dualidade exposta ao cotidiano do CAPS: processo artístico das oficinas de teatro com o sistema Hospital Dia

As oficinas teatrais na instituição eram realizadas duas vezes por semana, com encontros de duração de uma hora. A participação no grupo acontecia através do interesse do usuário que vinha até a instituição participar do Hospital Dia. Diante desse fato, o público alvo das oficinas era muito variável.

Conforme alguns usuários recebiam alta, não voltavam à instituição e conseqüentemente não participavam mais do grupo de teatro. A idéia, durante o desenvolvimento do projeto de teatro, era não estabelecer vínculo do usuário do CAPS a longos processos de oficinas teatrais. Os resultados das oficinas aconteciam em tempo real.

A iniciativa de realizar o trabalho teatral em tempo real com os usuários do CAPS aconteceu justamente devido ao fato dos participantes das oficinas receberem alta em tempo indeterminado, perdendo o vínculo com a instituição.

Em média cada usuário permanecia de vinte a trinta dias participando do trabalho. Durante a realização do projeto, nos seus dois anos de desenvolvimento, houve grande participação de alguns pacientes crônicos do sistema Hospital Dia.

Os internamentos em regime Hospital Dia geralmente não ultrapassam o período de três meses. Dessa forma, quando um participante das oficinas de teatro recebia alta, ele deixava de freqüentar o grupo.

Assim, não havia como levar o projeto adiante, pensando num longo processo de desenvolvimento com um grupo fixo de pessoas. A questão prática a

ser resolvida seria como manter a participação nos trabalhos de teatro de um usuário na instituição, depois de ter recebido alta, já que a filosofia dos CAPS é a re-inserção desse usuário no convívio social.

Trabalhar com o fazer artístico em sistemas de internação psiquiátrica é um fator que sempre esteve ligado ao cotidiano do “louco” na história. No Brasil e no mundo, muitas foram às atividades desenvolvidas individualmente ou com o apoio da terapia ocupacional dentro de asilos, manicômios e hospitais psiquiátricos. Às vezes foram os profissionais da área médica e artística que se preocuparam em incentivar e registrar o trabalho dessas pessoas, que ao longo da história receberam adjetivos como insanos, insensatos e loucos.

Em relação à sistematização dos CAPS, que está dentro do contexto da reformulação psiquiátrica, existe uma tentativa de exclusão do conceito de doente, manifestado em relação ao usuário no sistema antecessor. Porém, neste novo momento de desenvolvimento psiquiátrico, o usuário ainda vem dotado por esta mesma condição.

O desenvolvimento da política de re-inserção não dá margem para que o paciente se reintegre socialmente. No sistema psiquiátrico atual, o usuário se encontra na condição de “super protegido”, sendo acolhido pela entidade como alguém que sofre de algo, uma pessoa doente, o que faz despertar no usuário um vínculo em relação aos laços afetivos desenvolvidos pela instituição, da maneira como foi exposto acima.

1.2 O Teatro e Sua Relação Com a História da Loucura

Ao me deparar com tais fatos, vieram os anseios de situar o meu entendimento sobre a loucura, pois via naquelas pessoas comportamentos que estava habituado a ver em pessoas presentes no meu cotidiano. Perguntava-me, por que elas se encontravam dentro de uma instituição tratando de um desvio? Provavelmente, porque o sujeito desprovido de razão na modernidade é situado socialmente por meio do anormal, do patológico.

Na maioria dos usuários diagnosticados como “doentes mentais” na instituição, nunca se tornou evidente para mim a patologia que os acometia. Em grande parte deles, não atribuía diferença significativa dentro do quadro de comportamento de suas personalidades em relação a uma pessoa não diagnosticada como doente.

Percebia que a grande maioria dos usuários adentrava um quadro de subjetividade que propiciava o espontâneo. Característica que era drasticamente cessada com a medicação.

Podemos relacionar o quadro subjetivo e sua menção com o fazer artístico e a loucura, conectando a história do teatro ocidental a manifestações presentes em civilizações arcaicas.

Na história do teatro ocidental, o seu desenvolver se inicia diante da espontaneidade da civilização grega em relação aos rituais que aconteciam no campo. Todos os participantes desses rituais experienciavam com o meio em que se encontravam inseridos, longe de qualquer situação que formatasse sua personalidade.

(...) Conforme a cidade ou época, Dionísio era o Deus do vinho, da fecundidade, da caça, da música, da alegria ou da vida, mas qualquer que fosse seu atributo, o lá onde era celebrado seu culto tinha um caráter de exaltação e excesso. Não foi por outra razão que dele disse Heródoto: aquele Deus que “leva as pessoas a se comportarem como loucos”. Houve diversas modalidades de ritual báquico. Uma delas, talvez a mais primitiva e a mais simples, foi a pequena Dionísia ou Sionísia rural. Uma procissão rústica, encabeçada por uma ânfora de vinho, um sarmento de vinha, um bode, um cesto de figos e um falo, conta Plutarco. A procissão e ao sacrifício seguiam-se copiosas libações, jogos populares, danças grotescas, máscaras, diálogos cômicos, trocas de injúrias e anedotas, num ambiente de ruidosa euforia. (PELBART, 1989: 33)

Nessa época, pode se dizer que a atitude do cidadão grego em relacionar-se com a vida, não se desenvolveria por meio da racionalidade presente na sociedade contemporânea. O cidadão grego procuraria expressar seus anseios internos através do seu estado subjetivo e isso se daria através da música, e expresso com o corpo através do gesto.

Aristóteles renunciara a todo instrumento que no fuera la razón para hacer de los individuos buenos ciudadanos. Es indudable que las fiestas teatrales griegas debían molestar, tanto como a Sócrates, al refinado y racional Aristóteles, deseoso de entregarse al supuesto placer de una tragedia desprovista de espectáculo. Lá poética aristotélica es la propuesta de um nuevo género, resultante de la separación definitiva de logos (diálogo dramático) y mimesis (música, danza, canto), en detrimento del espectáculo escénico mismo. Esta intención decide una serie de desviaciones em los conceptos básicos sobre los que se apoya su discurso, que han condicionados la evolución de la teoría del drama hasta nuestros día. (SANCHEZ, 1963: 12)

A forma inicial mimética seria novamente exposta em tempos modernos — no que diz respeito ao fazer artístico — de modo que a trajetória histórica presente no início do teatro ocidental fosse evidenciada da forma como a encenação se desenvolve na contemporaneidade, por meio da subjetividade.

A grande questão estabelecida entre a aquisição do racional — que tem como consequência a exclusão do pensamento “não-linear” — tem fatores que envolvem a sociedade que idealiza um sujeito e inferioriza o indivíduo que atribui a sua personalidade a desrazão, fator preponderante que envolve dúvidas e questionamentos que acometem a trajetória do pensamento contemporâneo.

A reflexão sobre a legitimidade do trabalho artístico do sujeito institucionalizado, neste estudo, encontra-se intimamente ligado ao contato com o “louco”¹¹ por meio do teatro. Ao nos voltarmos para a história da arte, muitas vezes vimos que ela se encontra atrelada à questão da loucura — que em outros momentos históricos não receberia este nome.

No desenvolvimento teatral diante da sua relação com o subjetivo, é muito presente a relação de alguns pensadores que protagonizaram intervenções a asilos psiquiátricos, tendo nas suas vidas o não-entendimento da sociedade diante da “desrazão”.

Um modo sensível que era parte do pensamento e expressão desses artistas e que muitas vezes não correspondia (cada um a sua época) com a estruturação do pensamento da época. Nos escritos de Antonin Artaud, Nietzsche e do Marquês de Sade, sempre esteve presente, a relação com a subjetividade de vida à qual esses sujeitos se entregaram.

¹¹ Neste texto, quando a figura do louco é apontada, a referência está atribuída à maneira como a sociedade moderna entende o indivíduo “desprovido da razão” dentro da questão psiquiátrica.

Desde os registros deixados por Sade, através de seus contos e encenações junto aos pacientes da colônia de Charenton (França) — da qual também era interno —, passando por Friedrich Nietzsche que escreveu textos sobre a era Clássica remetendo seu leitor a um “teatro mimético”¹², o teatro sempre se mostrou presente com as questões internas, aparentemente não compreensíveis ao Eu.

1.2.1 Teatro dentro da instituição psiquiátrica: arte ou atividade terapêutica?

Dentro do novo sistema antimanicomial, o trabalho teatral é desenvolvido nas instituições como mais um mecanismo de ligação do usuário à sociedade. Porém, na maioria das vezes, o trabalho dentro da instituição acaba por afirmar a exclusão do sujeito designado como doente mental. Esse fato me chamou muito a atenção ao estar contrapondo o que entendo por desenvolvimento artístico com o trabalho terapêutico, da maneira como cada um deles realmente poderia acontecer nas instituições psiquiátricas.

Ao termos contato com o quadro de reformulação psiquiátrica, deparamo-nos com a grande importância dada às oficinas terapêuticas, que prevêm, dentre os trabalhos oferecidos, a realização de atividades artísticas, pois no sistema de internação Hospital Dia, o usuário passa a maior parte do tempo em contato com o desenvolvimento de oficinas que são voltadas para a atividade manual.

As “atividades artísticas” oferecidas nessas oficinas, na maioria das vezes, acontecem de forma contrária à maneira como realmente devemos entender a arte em instituições psiquiátricas. No desenvolver dos trabalhos, não é ofertada uma maneira de resgatar o quadro de personalidade dessas pessoas, naquele determinado momento de suas vidas, da forma como acontecia com os artistas de Engenho de Dentro, por exemplo. Tal inscrição da obra, ainda que aparentemente espontânea, em um registro estético é imediata para o artista que está inserido na

¹² Mimesis em seu caráter iniciático, presente na Tragédia Grega Arcaica, na qual, em rituais Dionisíacos, seus participantes expressavam por meio de canto, dança e pantomima.

vertente contemporânea. Mas no paciente psiquiátrico, muitas vezes se encontra de forma latente.

Na maioria das vezes o “trabalho artístico” oferecido nas oficinas terapêuticas dessas instituições é desenvolvido de forma a não incentivar a criação individual do paciente. Os usuários acabam sempre fazendo cópias de trabalhos pré-existentes, e o trabalho artístico — que teoricamente acontece apenas como entretenimento do usuário com a atividade manual — que seria uma forma de reintegrá-los à sociedade, esgotava-se por si só, em sua própria esterilidade rotineira.

Muitas vezes as oficinas de “arte” desenvolvidas nas atividades terapêuticas de uma instituição psiquiátrica estão vinculadas à terapia ocupacional. Dessa forma, a percepção dos profissionais quanto ao trabalho do usuário está atrelada ao registro da ocupação e interação com outras pessoas através das atividades manuais.

Segundo essa visão de tratamento exposta por terapeutas ocupacionais e psiquiatras, o usuário apenas se organizaria interiormente, pois o estado subjetivo no qual tais usuários de instituições psiquiátricas muitas vezes se encontram não é condizente com a forma organizacional presente nos padrões sociais. Segundo o psiquiatra David Cooper, espera-se que os grupos terapêuticos nos espaços psiquiátricos se organizem a partir de outro modelo.

A idéia central pela qual se deve avaliar o proveito de uma forma de organização social, que se proclama comunidade terapêutica, consiste em definir certa relação entre o eu mesmo e os outros. Esta relação segundo conclui, deve ser tal que, na estrutura total, a solidão, como intimidade enriquecedora, seja mantida inviolada, enquanto, ao mesmo tempo, a comunidade exista no sentido de um contato entre os mundos interiores. Por mundos interiores, entendo a liberdade ou o núcleo intencional de uma pessoa, a fonte de todos os seus, atos manifestando-se finalmente como comportamento objetivável, isto é, como o mundo exterior da pessoa. Em outras palavras, a finalidade de uma comunidade, que fosse verdadeiramente terapêutica, uma comunidade de liberdades, deve residir em criar uma situação em que as pessoas possam estar uma com a outra de maneira tal que efetivamente deixem cada uma delas a sós. (COOPER, 1967: 99)

Dessa forma, torna-se evidente que a terapia em grupo deve funcionar a partir do respeito da individualidade do outro com as pessoas que o cercam no

grupo, de modo que essa condição contribua para a sua própria existência, não aniquilando sua individualidade e reduzindo sua expressão em cópias de trabalhos pré-existentes. Assim sendo, na maioria das vezes, a função de uma “oficina terapêutica” do ponto de vista institucional psiquiátrico acaba oferecendo ao usuário do sistema de saúde mental a invalidação por meio da sua expressão, como forma de negação do seu Eu.

A questão do trabalho dentro de uma instituição psiquiátrica tem seus fatores históricos relacionadas à reclusão dos que um dia foram chamados de ociosos. Uma campanha de higienização social.

E, por polícia, o século XVII entende o “conjunto das medidas que tornam o trabalho ao mesmo tempo possível e necessário para todos aqueles que não poderiam viver sem ele”. Portanto, é como casas de trabalho forçado que poderiam ser entendidas as casas de internamento. A exclusão social dos condenados dá-se por uma medida de reclusão. Trata-se de uma medida que tem um sentido ético pela imposição do trabalho aos ociosos. (FRAYZE-PEREIRA, 1982: 65)

Frayze-Pereira, em outro trecho de seu livro *O que é Loucura (1982)*, reafirma a condição em que é desenvolvido o trabalho dentro de um hospital psiquiátrico, segundo ele:

Realmente, o trabalho forçado que se desenvolve no interior desses hospitais está antes voltado para a repressão do que para a produção. É um trabalho rude, inútil e interminável para os ociosos. (FRAYZE-PEREIRA, 1982: 66)

Muitas das mesmas críticas colocadas quanto aos trabalhos ocorridos em outras épocas dentro dos asilos psiquiátricos, continuam válidas nos dias de hoje através do trabalho com o intuito de terapia oferecido dentro de um hospital psiquiátrico.

Tratando-se de pacientes psiquiátricos, o desenvolvimento terapêutico realmente deveria acontecer segundo concepções sociais. Usuários de instituições psiquiátricas estão, em grande parte, voltados para o lado irracional de sua personalidade. Diante da hegemonia da razão que acomete os dias atuais,

esse indivíduo não acompanha o “jogo” de interesses interpessoais que engessam o sujeito na sociedade contemporânea, encontrando-se, portanto, fora desse contexto e ficando à margem social.

Dessa maneira, o trabalho ocupacional sendo observado sob o ângulo terapêutico dentro de uma instituição psiquiátrica deveria ser um fator positivo para o seu desenvolvimento, da mesma forma como acontecia em períodos remotos da história da humanidade, conforme foi exposto pelo psiquiatra David Cooper.

Como o grande problema do indivíduo desprovido de razão na modernidade é não poder exercer a sua personalidade inserida num quadro de laços simbólicos reconhecida pelo meio social — seja através do discurso verbal peculiar a ela, seja através da gestualidade ritualística —, o teatro, no contexto psiquiátrico de forma terapêutica, permite que o indivíduo, através da sua personalidade, entre em interação com o seu duplo, possibilitando uma via de comunicação.

O enquadramento artístico da subjetividade se transforma em linguagem e esse fato é decorrente do encontro do usuário com a forma de expressão inerente ao seu Eu. Dessa maneira, a espontaneidade de seu estado subjetivo é “canalizada” através desse encontro, como material para a realização da estética artística na contemporaneidade.

1.3 Linguagem e Vida

Nas oficinas de teatro, a forma de expressão subjetiva dos usuários se tornava linguagem a partir do momento em que os participantes podiam desenvolver com o seu corpo aquilo que as suas personalidades realmente eram e apresentá-lo, segundo um enquadramento artístico, para os demais. Porém, não havia interação com as atividades oferecidas pelo sistema de internação Hospital Dia, como forma de reaprender a organização “correta” que sua subjetividade não permitia que tivessem, modo como ainda é desenvolvido o fazer artístico dentro das instituições.

Diante dessa “permissão” de “liberdade” por meio do teatro, as regras do jogo dramático apenas contribuíam para que ocorresse sua estruturação enquanto cena, inscrevendo artisticamente as manias e euforias de alguns de seus participantes, o que permitia, ao mesmo tempo, a expressão e reconhecimento pelos outros de seu mundo subjetivo.

Assim, da mesma maneira como o discurso psicanalítico traz entendimento para um paciente, por intermédio da compreensão pessoal que não está ao alcance da sua razão, o encontro com a sua expressão também deveria ocorrer dessa forma, uma vazão interior canalizada para a linguagem artística.

A dinâmica exercida pelo sujeito no que concerne a seu universo subjetivo deve ser apreendida pelo grupo de profissionais da área psiquiátrica de maneira benéfica ao próprio paciente, de forma que isso ajude em sua inscrição na sociedade. Fato ocorrente na vida de Bispo do Rosário, pois através da expressão possibilitada por seu fazer criativo, Bispo se estruturou enquanto indivíduo — embora já no final da sua vida —, transformando sua vida em “arte”.

Os internos recebiam colheres em datas marcadas durante o ano, mas as jogavam fora, perdiam, ou simplesmente sumiam com elas. Alguns as utilizavam de outras formas: como muita boa vontade e persistência os talheres viravam ferramentas úteis para fugas em massa. Bispo ficava de olho nas sobras e guardava esses e outros lixos para fins que um dia colocariam a sucata da Colônia Juliano Moreira no mapa-múndi das artes plásticas. (HIDALGO, 1996: 24)

Diante da original expressão criativa de Bispo do Rosário — o qual vamos expor a relação de vida e a arte presente na sua dinâmica, mais adiante no texto — a crítica conferiu verdadeiro valor artístico a seu trabalho. Portanto, discussões à parte em relação à legitimação do trabalho de pacientes psiquiátricos, a arte, da forma como todos a conhecem, não deveria ser concebida meramente como “arte” e sim como expressão, forma de linguagem, comunicação.

Dessa forma, as discussões sobre o fazer artístico no meio psiquiátrico não ficariam restritas a “neuróticos”¹³ e “psicóticos”¹⁴. Nessa perspectiva a “arte”,

¹³ [De neur(o)- + -ose1] S. f. Psiq. 1. Cada um de vários tipos de distúrbio emocional cuja característica principal é a ansiedade, e em que não se observam nem grandes distorções da

estaria sendo vista como algo inerente ao ser humano, independentemente de qualquer definição médica que o meio possa oferecer ao indivíduo.

Fazendo menção aos impulsos criativos pertencentes aos usuários do CAPS, bem como à dinâmica exercida por Arthur Bispo do Rosário, está a relação singular de significado dado às circunstâncias cotidianas que podem parecer absurdas em primeira instância, mas que num segundo momento, quando um caso que atribua essa maneira de significação dada a situações rotineiras é exposta por um paciente — sendo analisado com maior acuidade —, tem-se realmente a impressão de que encontram-se inerente ao lado subjetivo da personalidade.

Tem-se, pois, a impressão, que situações expostas por pacientes dentro do seu quadro “psicótico”, embora não tenham “linearidade de raciocínio”, sempre correspondem a uma determinada lógica, fato similar ao que acontecia com Bispo, pois dentro de seu mundo “desestruturado”, envolto em quinquilharias e objetos descartados do mundo, ele procurava dar ordem às coisas. Situação que dialoga com as linguagens artísticas contemporâneas, como os *ready-mades*¹⁵ de Marcel Duchamp.

Espelhando o procedimento de Marcel Duchamp, que fez deslocar o eixo da observação do objeto para o artista, o caráter de obra aberta em Bispo também se projeta sobre o fruidor, fazendo-o processar seu próprio discurso sobre a coisa observada. Esta, uma das terminações absolutas da arte moderna, é conteúdo presente nos feitos do artista de Japarutuba. Na leitura desse feito surpreendente, é compulsório deparar-se com uma estética feita de banalidades que alguns não categorizam como arte. (SILVA, 1998: 99)

Nos participantes das oficinas de teatro, a subjetividade não era exposta da mesma forma que Bispo a expressava em torno de suas obras, porém, podem ser encontradas nas expressões dos usuários similaridades de estruturação oferecidas pelas regras dos jogos dramáticos, dando significado a situações que

realidade externa, nem desorganização da personalidade; neurose: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

¹⁴ [De psic(o)- + -ose1.]S. f. 1. Psiq. Psicopatia (1). 2. Fig. Idéia fixa; obsessão.

¹⁵ Expressão criada em 1913, pelo artista francês Marcel Duchamp para designar qualquer objeto manufaturado de consumo popular tratado como objeto de arte por opção do artista: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

pareciam não ter um sentido aparente. Os participantes, dentro do quadro subjetivo ao qual se encontravam, também atribuíam a suas atitudes a lógica individual de suas “inquietações” internas.

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 o valor no palco. (SPOLIN, 1963: 3)

Diante da citação colocada acima, constata-se que o fazer artístico teatral está espontaneamente atrelado à vida de todo indivíduo, o próprio Freud, em sua obra máxima, *A Interpretação dos sonhos*, definia o Inconsciente como o “outro palco” como afirma *Anderer Schauplatz*.

Para isso acontecer, temos que promover a espontaneidade, criando um espaço de escuta, para que as pessoas se sintam seguras para entrar no jogo do teatro.

Através de reflexões como essas, que me vieram a partir do contato com os usuários do CAPS e suas inserções junto à questão teatral, estruturei uma maneira de recuperar os impulsos criativos presentes nas personalidades desses pacientes, expondo-as no teatro, sob forma de fisicalidade¹⁶.

As oficinas de teatro oferecidas ao CAPS aconteceram em três momentos: o primeiro, de agosto a dezembro de 2001, no qual tínhamos dois encontros semanais com duração de uma hora e meia cada. No primeiro momento do desenvolvimento do projeto, o processo se estendeu por quatro meses e meio, junto aos participantes freqüentadores do sistema de internação Hospital Dia.

Não existiam usuários no grupo com uma única patologia. Participavam das oficinas de teatro pessoas diagnosticadas como esquizofrênicas, portadoras de transtorno bipolar, depressivas, entre outras patologias identificadas pela psiquiatria. O projeto foi desenvolvido nesse mesmo formato, de agosto a

¹⁶ Termo utilizado pelo grupo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatral – para designar um corpo físico, a partir do treinamento do ator, na composição do trabalho de Mímesis Corpórea pesquisada pelo grupo.

dezembro de 2002 e de março a dezembro de 2003, totalizando dezoito meses de atendimento aos usuários da instituição.

O grupo era formado a partir do interesse do usuário pelo teatro, não existindo participantes fixos no decorrer do período em que o projeto foi desenvolvido. Esse fato refletia a maneira como acontecia o sistema de internação Hospital Dia. A internação nos CAPS atende a esse formato e não acontece, portanto, da maneira como habitualmente concebemos a tradicional internação psiquiátrica.

O resultado das oficinas acontecia no mesmo momento em que ocorria o trabalho, não existia uma seqüência de ensaios semana a semana, para que o trabalho resultasse em uma montagem de teatro final. A ação teatral se dava em tempo presente, por meio dos jogos que se desenvolviam através do improviso dos participantes.

A linguagem teatral estava inserida no sistema de oficinas oferecidas pela terapia ocupacional, na qual o usuário passa a maior parte do dia em ocupação com o trabalho, desenvolvido geralmente em oficinas de natureza manual, na sua maioria artesanato, incluindo confecção de tapetes, bordados, pinturas em guardanapos, produção de caixas de presente, balaio de jornal, entre outros.

Todos os produtos são produzidos em série, ou seja, não existe criação livre do usuário. Uma pessoa que montou um balaio de jornal há um ano e posteriormente recebeu alta, caso volte a um novo tratamento na instituição, fará o mesmo balaio, a partir da mesma técnica que lhe foi exposta no período anterior de internamento.

O trabalho da terapia ocupacional dentro da instituição procura fazer com que o paciente organize sua estrutura psíquica, pois, diante da visão psiquiátrica, a doença da qual o usuário está acometido faz com que ele sofra uma desestruturação ampla de sua personalidade.

Podemos dizer que não basta que as pessoas estejam “agrupadas” compartilhando um mesmo espaço, proposta ou atividade, mas sim é necessário que o grupo tenha uma existência interna para cada um de seus membros. É necessário que o sujeito represente o grupo para si e se represente fazendo parte do grupo. (MAXIMINO, 2001: 96)

Essas oficinas acabam por não estabelecer nenhum vínculo com a sociedade, pois o trabalho começa e termina na mesa de confecção. É comum vermos usuários dormindo e não tendo nenhum interesse em desenvolver as atividades manuais. O tempo, no momento em que estão sentados naquele espaço, parece não fluir, geralmente uma espécie de “marasmo” acaba tomando conta do ambiente.

Um dos elementos que me chamaram bastante a atenção ao questionar tais fatos e procedimentos junto aos outros profissionais da área psiquiátrica é que a questão da loucura sempre vinha atrelada à desestruturação da imagem do paciente com a sociedade. Era comum ouvir que o “psicótico” não se reconhecia enquanto pessoa, que sua questão corporal muitas vezes estava “atrofiada”.

1.3.1 O jogo teatral

As oficinas de teatro desenvolvidas no CAPS de Londrina basicamente se estruturaram por meio do jogo teatral criado pela encenadora norte americana Viola Spolin. O jogo teatral de Spolin é desenvolvido por três indicações às quais o aluno-ator deve se submeter de maneira que a sua espontaneidade deva fluir por intermédio de regras. Nessa “técnica” formalizada, o jogador¹⁷, por intermédio da ludicidade e da interação com o grupo, deixa fluir sua espontaneidade estabelecendo um foco de concentração, ou seja, uma situação a ser solucionada durante o jogo.

Para que os jogos sejam estruturados, o aluno-ator responde a três perguntas, Onde?, Quem? e O quê?, e diante das respostas a essas perguntas — que acontecem por meio da fisicalização¹⁸ dos participantes —, o jogador comunica a platéia por meio da cena surgida a partir do jogo, o espaço da

¹⁷ Termo utilizado por Viola Spolin para designar a função que o aluno-ator deveria exercer ao participar dos seus jogos teatrais.

¹⁸ Termo utilizado pelo grupo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatral – para designar o processo do corpo físico, a partir do treinamento do ator, na composição do trabalho de Mímesis Corpórea pesquisada pelo grupo.

encenação, a personagem e a ação, ou seja, a espontaneidade é enquadrada através de uma estrutura já conhecida do teatro, a estrutura aristotélica, que indica a dramatização através da unidade de tempo, ação e espaço. Sanchez, a respeito da transição do drama presente no teatro grego arcaico para a estruturação do teatro aristotélico e suas referências presentes no teatro contemporâneo, nos diz que:

Em el ámbito de la teoría, lo escénico sigue siendo compartimentado como “teatro”, “danza”, “mimo”, “performance”, “concierto”, “instalación”... y el teatro abordado desde el privilegio de la literatura dramática. Pero ni siquiera en el campo de la crítica literaria, donde habitualmente suelen instalarse quienes se ocupan del fenómeno teatral, se há sido lo suficientemente rápido para elaborar modelos capaces de comprender las nuevas escrituras escénicas. La pervivencia de conceptos dialécticos de “drama”, unida al conservadorismo intrínseco a las instituciones teatrales ha provocado que, en muchos casos, se sigan favoreciendo y valorando obras que literariamente responden a las necesidades de un arte escénico de las épocas, al tiempo que desde las universidades, la administración cultural y la crítica se continua obstaculizando la recepción de la herencia y el necesario encontrarse de la creación contemporánea con la sociedad a la que responde. (SANCHEZ, 1963: 11)

Diante dessa recuperação de espontaneidade, manifestada por qualquer indivíduo na sua essência, tempo, ação e espaço são evidenciados como estrutura para a dramatização presente na contemporaneidade. Algo parecido aconteceu na transição do teatro grego arcaico para o teatro aristotélico e que em formas modernas de encenação vêm se estruturar diante do resgate da individualidade de cada um na cena contemporânea.

Nessa nova forma de entender e fazer teatro na contemporaneidade, em que a “bagagem” individual do “atuante” é exposta de maneira catártica ao espectador, Viola Spolin propõem que a dramatização, a encenação, está ao alcance de todos, e não apenas a atores com formação profissional.

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. Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém. Isto é válido tanto para a criança que se movimenta inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com suas equações. Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar. “talento” ou “falta de talento” tem muito pouco a ver com isso. Devemos

reconsiderar o que significa “talento”. É muito talento possível o que é chamado comportamento talentoso seja simplesmente uma maior capacidade individual para experienciar. Deste ponto de vista, é no aumento da capacidade individual para experienciar que a infinita potencialidade de uma personalidade pode ser evocada. (SPOLIN, 1963: 3)

Para ela, toda pessoa é capaz de encenar através da ação espontânea pertencente à personalidade individual. Diante disso, sistematizou um esquema de jogos de maneira a suscitar, no que ela chama de jogador (aluno-ator), a ludicidade que se encontra inerente ao fator humano.

Evidenciar o fato de que o fazer artístico está ao alcance de todos, através da sistematização dos jogos de Viola, seria, de certa forma, remeter a questões que encontramos na legitimação de trabalhos originados por pacientes de hospitais psiquiátricos e crianças, ao contrastar o trabalho acadêmico com a expressividade inerente ao fator subjetivo desses indivíduos. Fato que está ao alcance de qualquer sujeito desde que ele se disponha a isso.

Na metodologia de Spolin, existem expostos dentro de uma sistematização alguns conceitos de arte explorados nas vanguardas artísticas do século XX, como o questionamento do trabalho de legitimação artística de pessoas que não têm em sua formação profissional o legado de arte. A sistematização de seus jogos é proposta para todos. Todas as pessoas são capazes de atuar, desde que se deixem levar pela espontaneidade.

A metodologia de Spolin entra pela “porta dos fundos” da trajetória do teatro tradicional. Não existe uma sistematização de decorar textos e partituras corporais. O único material que é evidenciado através do discurso teatral, dentro de um panorama contemporâneo, é o corpo humano e sua forma de improvisar através do enfrentamento da personalidade com o ego. Tal metodologia tem grande validade para trabalhar a questão teatral com os usuários do CAPS, pois o fato de suas personalidades permearem a (ir) realidade faz com que os ditos “doentes mentais” estejam imersos no principal objetivo de jogos, ou seja, a conquista da espontaneidade.

A maneira de abordar a questão teatral de Spolin está intimamente relacionada com a forma de entender a arte no pós-guerra, uma arte mais

próxima da vida, não sendo exposta de maneira subliminar, como a arte instaurada por séculos de academicismo. Sua sistematização surgiu nos Estados Unidos com o movimento *Off-Broadway*¹⁹, juntamente com outras questões relacionadas às artes que estavam acontecendo em todo o mundo, como o movimento performático, iniciado nesse mesmo período.

O gesto falho, a espontaneidade, a verdade interior, todas essas questões são vertentes que permeiam a estrutura dos jogos de Viola Spolin, de modo a suscitar no jogador o lúdico em forma de fisicalidade.

Assim, essa foi a metodologia encontrada para trabalhar a questão teatral junto aos usuários do CAPS de Londrina: uma técnica estruturada para gerar espontaneidade em não-atores, mas que na situação dos usuários da instituição, serviria para trabalhar a dimensão física presente em sua gestualidade, gestos “extracotidianos” que podem ser incorporados à cena contemporânea com grande receptividade.

1.3.2 Aplicação dos jogos teatrais junto aos usuários do CAPS

A proposta de ludicidade presente nos exercícios e jogos de Viola Spolin é colocada ao aluno-ator, para que a “força motriz” do seu desenvolvimento seja a espontaneidade.

... todo o meu interesse está centrado na busca do eu (*Self*). Insisto em que certas condições se fazem necessárias, se é que se quer alcançar sucesso nessa busca. Essas condições estão associadas àquilo que é geralmente chamado de criatividade. É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (*Self*). (WINNICOTT, 1971:80)

O jogo de Spolin tem como ponto de convergência o que ela chama de ponto de concentração. Trata-se de um foco de observação do jogador para que

¹⁹ Movimento teatral americano, de contestação aos espetáculos tradicionais da *Broadway*.

as ações do jogo sejam resolvidas, dentro de várias situações que são formadas pela formulação das três perguntas supracitadas. Dentro dessa estrutura, Spolin procura uma aproximação da vida em relação à arte, pois essa metodologia é a estruturação do trabalho de ator, através do ato espontâneo presente na personalidade de todo ser humano.

A respeito da espontaneidade e sua relação com a vida, Spolin nos conta que:

Através da espontaneidade somos re-formados em nós mesmos. A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de descoberta pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa. (SPOLIN, 2001: 4)

Nos usuários da instituição, as regras eram muito bem incorporadas às cenas e, muitas vezes, a espontaneidade presente no dia-a-dia daquelas pessoas se tornava encenação. Este fato me remetia ao questionamento sobre razão e desrazão conferida à loucura na contemporaneidade. Artaud, sobre a razão do artista sob o ponto de vista emocional, defende que:

Mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo de virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido material. (ARTAUD, 1984: 164)

Esse questionamento, talvez se deva ao entendimento que a maioria das pessoas tem em relação ao louco como sendo o indivíduo privado de razão. Acredito que adquirir essa maneira de pensar dentro do espaço psiquiátrico, também por se tratar do fato de eu, como artista, estar inserido nesse contexto; parece-me que os profissionais que lidam diretamente com essas pessoas não atribuem ao seu conhecimento reflexões como essas, diante do contato com uma instituição psiquiátrica com o questionamento sobre a exclusão do sujeito privado da “razão”.

Pelbart (1989), com uma visão próxima da questão filosófica e artística, afirma, sobre o pensamento a respeito da loucura na contemporaneidade, que:

Se quisermos fazer da loucura objeto de uma reflexão não-psiquiátrica sem transformá-la em “mera literatura”, será preciso recusar a polaridade da dicotomia mencionada por Starobinski (compreendendo sua origem, por exemplo, e desmontando a paranóia da razão que a sustenta), visto que ela fortalece o estatuto contemporâneo da loucura enquanto objeto exclusivo de um saber psiquiátrico. Enfim, trata-se de retirar a loucura desse singular clínico ao qual ela foi reduzida, para poder pensá-la no plural. (PELBART, 1989: 14-15)

Ao desenvolver tais atividades no CAPS, este estereótipo não se confirmou para mim, pois sempre vi a gestualidade dos usuários como uma referência para o teatro contemporâneo. Cohen (2002), a respeito da *performance*, ou seja, aquilo que podemos compreender como o ápice da encenação na contemporaneidade, coloca que:

Através da história do teatro, existem inúmeras “rupturas” com a linha convencional, como o teatro expressionista e o teatro do absurdo. Da mesma forma, existem gêneros que exploram a espontaneidade e escapam das convenções mais pesadas do teatro, como o teatro de rua, por exemplo. Mas é na *performance* que essa quebra com a convenção teatral é mais radical: não existindo uma clara distinção palco-platéia, ela é rompida a qualquer instante, confundindo se atuante e espectador; não existe nenhuma estruturação de cena que siga as clássicas definições aristotélicas, não existe a distinção personagem atuante. (COHEN, 2002: 40)

O gestual proporcionado pela síndrome bipolar e os movimentos de ritualizações de pacientes portadores de esquizofrenia paranóide são elementos presentes na loucura que indicam que espontaneidade sobrevive na subjetividade dessas pessoas. Nas oficinas de teatro desenvolvidas na instituição, esse tipo de gestualidade não correspondente ao linear concretizava-se no fazer teatral através do jogo dramático.

Outra situação com a qual me deparei foi a relação que o estado de subjetividade daquelas pessoas — o que naquele espaço era entendido como loucura — favorecia às características presentes na arte contemporânea. Dentro do contexto proposto nas oficinas teatrais, não havia como separar a arte em

relação à vida. A maneira como eu entendia a espontaneidade conquistada através da gestualidade pelo ator no teatro contemporâneo estava, de alguma forma (ainda não muito clara naquele momento), presente nas ações corporais daquelas pessoas.

O encontro com o Eu, conquistado pelo artista para que o seu trabalho aconteça nas vertentes vanguardistas, era parte do cotidiano de muitos daqueles freqüentadores do Hospital Dia. Em relação ao estado de criação subjetiva própria à estética contemporânea e sua relação com a consciência, Artaud considera que:

O ator não passa de um empírico grosseiro, um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido, no entanto por mais que se pense o contrário, não se trata de ensiná-lo a fugir da razão. Trata-se de acabar com essa espécie de ignorância desvairada na qual avança, envolto, todo o teatro contemporâneo, como no meio de uma sombra, onde ele não para de tropeçar. — O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que tem seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, nos espantariam com a revelação de sua existência, pois nunca se pensou que um dia pudessem existir. (ARTAUD, 1984:163)

Para um artista que está em contato com uma instituição psiquiátrica como os CAPS, é muito claro que a loucura na era moderna está intimamente ligada ao fato de o sujeito se deparar com um outro estado de personalidade — que é pertencente a todos nós —, deixando aflorar a subjetividade naquilo que ela tem de mais turbulento, inquieto e desordenado. Desse modo, a sociedade o evidencia como alguém diferente, pois esse sujeito acaba não correspondendo aos padrões normais de conduta ensinados para a convivência em sociedade.

No que se refere à questão artística, o ator está na busca dessa subjetividade para a realização do seu trabalho, tendo como foco a consciência de questões permeadas pelo subjetivo para utilizá-las na concretude estética.

1.4 A Loucura e Sua Relação com o Movimento Performático: Arthur Bispo do Rosário

É aí nesse espetáculo de tentação onde a vida tem tudo a perder,
e o espírito tudo a ganhar,
que o teatro deve reencontrar sua verdadeira significação
(ARTAUD, op. cit., p. 112).

Na atualidade, ao assimilarmos na arte contemporânea a relação teórica abordada no trabalho de grupos e encenadores importantes como Pina Bausch — com a associação de gestos fragmentados dentro do trabalho que instituiu como sendo dança-teatro — e Robert Wilson — que dentro da mesma fragmentação de signos cênicos faz com que estes se reformulem a partir de uma “linearidade” associativa às informações individuais, por meio do processo imagético atribuído ao espectador —, não há como não nos remetermos à obra de Antonin Artaud.

Artaud, por meio de textos que evidenciavam a ação, o grito, o “não-texto”, tentava expressar através do teatro o que se passa nos anseios internos do homem moderno, remetendo, assim, o teatro a sua essência, a seu caráter inicial mimético.

Porém, Artaud, assim como Sade e Nietzsche, também foi questionado por da sua forma de pensar a estética artística — de uma forma não-linear — pela crítica e pela sociedade que lhe atribuíram o título de louco, passando a ser interno psiquiátrico. Um sujeito incompreendido pela sociedade. “É assim que uma sociedade tarada inventou a psiquiatria, para se defender das investigações de certas lucidezes superiores cujas faculdades de adivinhação a incomodavam” (ARTAUD, 1970: 258).

Em meio a fatos como esses, ocorridos na história do teatro, deparamo-nos, no decorrer do século XX — de maneira diferente do que havia acontecido no século anterior —, com o fazer teatral expresso por meio da subjetividade que se encontra intrinsecamente ligada à personalidade humana.

A maneira não-linear do desenvolvimento teatral, que no final do século XIX era visto como algo “nonsense”²⁰, passa a ser referenciado como arte de vanguarda no final da década de 40 do século XX (pós-guerra), como parte do desenvolvimento intelectual e artístico daquela época. Essa nova forma de desenvolvimento artístico pode ser bem exemplificada no que corresponde à maneira de expressão desenvolvida pelo movimento dadaísta, como mostra o trecho a seguir:

O dadaísmo é, assim, não tanto uma tendência artístico-literária, quanto uma disposição específica do espírito, é o ato extremo do antidogmatismo, que se serve de qualquer meio para conduzir a sua batalha. O gesto, portanto, mais do que a obra é o que interessa ao dada: e o gesto pode ser feito em qualquer direção do costume, da política, da arte, das relações. Uma única coisa importa: que esse gesto seja sempre uma provocação contra o chamado bom senso, contra a moral, contra as regras, contra a lei. Portanto, o escândalo é o instrumento preferido pelos dadaístas para se exprimirem. (MICHELI, 1991: 135)

A academia passa a evidenciar no trabalho de artistas questões que envolvem simples atos falhos no decorrer da concretização de uma obra plástica. A estética artística começa a ser valorizada não apenas pelas pinceladas; a gestualidade, o corpo, passa a tornar-se parte da obra.

Nesse momento “divisor de águas” da história mundial das artes, no Brasil, na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, sem ao menos saber do que estava acontecendo no cenário artístico mundial, Arthur Bispo do Rosário, ao estruturar seu “Novo Mundo”²¹, aludiu a uma enorme expressão de contemporaneidade em torno daquele hospital psiquiátrico.

Recolhendo objetos e cacarecos sem utilização no mundo material em que vivemos, como forma de estruturar seu “Não-Eu”, Bispo desenvolvia, fora do mercado mundial das artes, o mesmo tipo de expressão que receberia mundo a fora nomes como: *Assemblages*, *Body Art*, *Action Painting*.

²⁰ Termo muito utilizado para evidenciar a arte de sujeitos ingênuos, como crianças, paciente psiquiátricos; Sem Sentido.

²¹ Termo utilizado por Bispo para designar a função de sua “obra”.

Para se inventariar a obra a partir de sua base material, é necessário esclarecer que na produção de Bispo não há uma anterioridade artística, uma seleção prévia norteando a preferência pelos suportes sobre os quais recai a expressão. O que o supre com a materialidade, além do próprio organismo de formas presentes no asilo, é o acaso e, os demais internos e os visitantes. Por isso, grande parte da obra é feita de objetos incomuns e não seriais, como o lixo e outros resíduos da inutilidade física do dia-a-dia. (SILVA, 2003:67)

Em meio aos pensadores do teatro que foram evidenciados no texto acima, talvez possamos remeter a ação de Arthur Bispo do Rosário como um ato “nonsense”. A racionalidade não se apoderava das suas atitudes, ele não queria provar a ninguém do verdadeiro valor do drama interno que o habitava — e que na sua personalidade era o fator divisor de sua vida em relação à “arte” — e que era expurgo em forma de expressão, fator preponderante para o artista e sua relação com a criação.

Bispo não queria inculcar na sociedade que arte e vida estão entrelaçadas por meio de questões que vão mais adiante do que diz respeito à razão. Diante disso, desenvolveu durante cinquenta anos, no anonimato, toda a sua obra. Nunca teve problemas em relação à sociedade diante da recriação do seu “Novo Mundo”. Se “divertiu” com seu drama pessoal, para poder se recolher do drama da internação psiquiátrica que estava a sua volta.

*Bricolêur*²², diretor, protagonista, figurinista, Bispo desenvolveu a criação de seu espetáculo por mais de cinquenta anos, criando miniaturas, estandartes, brinquedos, bordados, todos inseridos na estruturação do mundo criado por ele, no qual fazia o “papel” do Moisés que salvaria todos que indicava, para o dia do Juízo Final.

A primeira impressão que tive ao ter contato com a dinâmica dos usuários do CAPS foi a de uma estreita relação de seu comportamento e suas produções expressivas com a estética contemporânea e, de forma ainda mais clara, na importância atribuída à subjetividade presente na *performance*. Estabeleci essa relação ao tratar da arte no contexto psiquiátrico e da legitimação da expressão da dinâmica exercida por Bispo do Rosário — dentro de um quadro exposto como “loucura” — diante da linguagem teatral.

²² Aquele que faz a *bricolage*.

Arthur Bispo do Rosário nasceu em Japaratinga no estado do Sergipe no ano de 1909, foi marinheiro, pugilista e biscateiro. Teve seu trabalho reconhecido em todo o mundo pela criação de arte que desenvolveu durante os cinquenta anos de sua vida, em que ficou internado grande parte na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro.

Bispo dizia recriar o mundo através de miniaturas, bordados, estandartes, brinquedos e *assemblages* para o dia do Juízo Final, a partir do lixo material pertencente a sua época. Sua obra alude ao que há de mais contemporâneo no conceito artístico do século XX. Ele foi o único artista brasileiro a ter seus trabalhos expostos na Bienal de Veneza, Itália.

Ao me deparar com as obras dos artistas de Engenho de Dentro, produzidas nas oficinas terapêuticas oferecidas pela psiquiatra Nise da Silveira, no próprio hospital psiquiátrico, e as obras de Bispo do Rosário, interno da Colônia Juliano Moreira, e que se negava a fazer parte da terapia ocupacional oferecida pela instituição, fica claro que o trabalho desenvolvido por eles constituiu um ponto do questionamento sobre a loucura e sua devida expressão na área artística da contemporaneidade.

Bispo foi criador de centenas de objetos derivados de manufaturas industriais disponíveis em sua época. Em seu trabalho, fica evidente que este dá expressão a sua subjetividade, manifestando aspecto que de outra forma permaneceriam ocultos em seu mundo autista. Bispo do Rosário expressava seu drama pessoal na estruturação do seu “Novo Mundo”. O que era entendido por loucura, na dinâmica de Bispo e, mais precisamente, doença, na contemporaneidade, foi saudado por inúmeros comentaristas como sendo grande expressão artística.

Longe da fogueira de vaidades e experimentações plásticas mundo afora, Bispo levava a vida como bem entendia. Alguns funcionários achavam aqueles trabalhos muito estranhos. Internos esperavam pelo menor descuido do dono da obra para mostrar que era um desperdício de objetos úteis. (HIDALGO, 1996: 97)

Bispo desenvolvia praticamente toda sua expressão por si só, não recebendo orientações ou estímulos externos. Sabe-se que tinha fixação por

revistas e que em muitas de suas obras existiam referências a nomes de pessoas ilustres, juntamente com trechos de acontecimentos, de reportagens jornalísticas, uma referência ao que lia nas revistas. Um quadro um pouco diferente do que acontecia com os participantes dos ateliês de Nise da Silveira, que recebiam aparato para a criação de forma terapêutica.

Sem ao menos saber do que se tratava o processo de colagem e seu derivante fator imagético presente em estéticas como o Cubismo e Surrealismo, Bispo do Rosário desenvolvia em seu trabalho a mesma relação criativa relacionada a estéticas do começo do século XX, pois visava, ao recolher os fragmentos ao redor da colônia e dar uma nova utilidade a eles, à um mundo onde os escolhidos por ele seriam salvos no dia do Juízo Final.

A obra inspirada por anjos e pela Virgem Maria seria apresentada ao Todo Poderoso no dia do Juízo Final. Ele nunca quis ser um artista. A viagem estética de Arthur Bispo do Rosário era uma missão ditada por seres do além. Quando alguém perguntava sobre sua origem, Bispo denunciava: Era um enviado dos céus, um cristo, o próprio. E arriscava: um dia eu simplesmente apareci no mundo. (HIDALGO, 1996: 21)

O fator imagético atribuído à formação de imagens mentais também pode ser alcançado pelo espectador das obras de Bispo, que ao ver a sobreposição de objetos referenciados à indústria na modernidade presentes em sua obra — num emaranhado de formas e cores — pode tomar para si o processo de imagem que convém a sua percepção.

Porém, o processo de colagem presente na criação do “mundo” de Bispo do Rosário não se encontra apenas ligado aos seus objetos. A dinâmica exercida por ele está paralela ao ato performático através do fato de que seu corpo é a extensão de sua obra, pois ao criar seus objetos, Bispo do Rosário era o escolhido por Deus para proclamar o Dia do Juízo Final e toda a sua obra não teria a sua devida validade sem a presença de seu autor.

Vi, na obra de Bispo, uma relação muito forte com a arte da *performance*, diante do fator subjetivo de criação, sobretudo no ato de converter em objetos toda a sua trajetória de vida.

No conceito da arte vanguardista, muitas vezes não podemos classificar a obra — objeto — separada do contexto do corpo do artista. Isso ainda deve ser levado mais em consideração, no que diz respeito à relação que Bispo mantinha com os seus objetos.

Bispo hibernava naquele minúsculo quarto-forte de Jacarepaguá, assombrado por uma obsessão. Era um enviado de Deus, um cristo, quem sabe, mas antes de tudo um maestro empenhado em dirigir a reconstrução do mundo. Um universo de miniaturas, uma espécie de reedição da existência da terra, conforme seus sentidos. Uma missão. E tudo num espaço onde ele mal conseguia esticar o corpo emagrecido pela alma inquieta. Era nessa fase de transformação e isolamento que a arte brotava das mãos endurecidas, talvez pelos excessos nos ringues do passado ou por uma artrite que evoluiria com o tempo. A arte de Bispo nascia embutida de sacrifício. Os dedos ligeiramente emperrados se lançavam numa impressionante técnica inventada pelo artesão. Na falta de material, Bispo desfiava o próprio uniforme azul da Colônia Juliano Moreira. Desfazia a veste, aproveitava fio por fio e começava a tecer a teia que abrigaria os lotes do novo mundo. (HIDALGO, 1996: 26)

Toda essa relação de obra como extensão do corpo pode ser averiguada diante da criação mais importante de Bispo, o Manto da Apresentação. Esta espécie de mortalha foi confeccionada ao longo dos cinquenta anos em que Arthur Bispo criou seus quase mil objetos, e é nela que se encontra o exemplo mais claro de que a obra pode ser colocada como a continuidade do corpo do artista, fato também atribuído ao começo do processo performático a partir das colagens de impacto criadas por Jackson Pollock.

Através de todo referencial a respeito do processo performático do século XX e da relação com a dinâmica criativa dos usuários do CAPS de Londrina e da dinâmica exercida por Bispo, resolvi dar seqüência ao trabalho desenvolvido até então com a montagem de um espetáculo em que vários dos aspectos atribuídos ao fator subjetivo, presentes na criação do artista contemporâneo, fossem evidenciados.

Podemos constatar que a dinâmica de Bispo tem muitos pontos de aproximação com o surgimento da *performance*, no início do século XX, através dos trabalhos plásticos realizados em estéticas como o Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo, marcadas de forte contestação.

A referencia à arte da *performance* como maneira de compreender a estética presente na criação de Arthur Bispo do Rosário originou-se, para mim, a partir do momento em que comecei a avaliar a dinâmica de atuação performática de Bispo em torno da construção de suas obras. Podemos exemplificar fragmentos dessa movimentação de Bispo, na entrevista dada ao psiquiatra Hugo Denizart:

Bispo: Ah, se ele é mau é porque já procedeu a ação dele já. (...) Igual a essas miniaturas que eu fiz, permite a minha transformação.

Hugo: As miniaturas permitem a sua transformação?

Bispo: Pois é.

Hugo: Como é que permite?

Bispo: Não tem a representação? Vou me apresentar corporalmente. Minha ação corporal é esse brilho que eu botei.

Hugo: E essas miniaturas são representações.

Bispo: É material existente na terra dos homens.

Hugo: É uma representação de tudo que existe na terra?

Bispo: É, são trabalhos que existem.

Hugo: E você vai se transformar em Jesus Cristo, como é que é?

Bispo: Não vou me transformar não, rapaz, você esta falando com ele. Tá mais do que visto. Mas pra quem enxerga, pra quem não enxerga não dá pé.(HIDALGO, 1996: 139)

Pode se dizer que as obras de Bispo originaram-se a partir dos processos mentais de seu imaginário. Diante das vozes que lhe guiavam para a recriação do mundo idealizado para o dia do Juízo Final. Arthur Bispo do Rosário criou mais de mil obras catalogadas por ele mesmo a partir dos estilhaços materiais de sua época, num período que compreendeu cinquenta anos — tempo no qual ficou internado maior parte na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro.

As obras de Bispo do Rosário estão no contexto do que existe de mais contemporâneo nas artes plásticas do século XX — inclusive no que diz respeito à arte da *performance*. O processo que originou a *performance* na segunda metade do século XX tem seu parentesco com o processo de colagem presente na estética cubista desse mesmo século. O objeto tridimensional inserido em um

contexto pictórico alude à formação de imagens presentes no imaginário do espectador-público, assim como na do artista.

1.4.1 Sujeitos infames e a relação com a contemporaneidade

Existem casos de pessoas que tiveram contato com o sistema psiquiátrico, através do internamento, tendo em suas expressões a alusão de estéticas vanguardistas. Um compasso no qual a vida está atrelada ao trabalho de estruturação de “algo” desconhecido a nós mesmos. É o caso de Bispo do Rosário e Jardelina da Silva, em que o cotidiano de suas vidas se misturava aos objetos e roupas — carregados de forte conteúdo estético — que faziam, de acordo com o reflexo das questões subjetivas presentes em suas personalidades.

Bispo do Rosário era interno psiquiátrico na cidade do Rio de Janeiro e, embora nunca fizesse parte da terapia ocupacional das instituições nas quais ficou internado, criava objetos e roupas dentro do quadro expressivo de sua personalidade que aludem à arte presente no contemporâneo.

Jardelina da Silva nunca foi interna psiquiátrica, passou a maior parte da sua vida na lida com os filhos e cuidando de sua casa, em Bela Vista do Paraíso, uma cidade com menos de cinco mil habitantes, situada ao norte do Paraná.

O cotidiano de dona de casa de Jardelina era invadido por vozes que lhe guiavam para ser a panfletária do “Jornal do Planeta”. Com um figurino apocalíptico, “Jarda”, como era conhecida, saía nas ruas da pequena cidade num ato performático a profetizar. A trajetória de sua “*performance*” finalizava-se no fotógrafo local da cidade, a quem ela solicitava que a fotografasse com o figurino que vestia naquele dia de “trabalho”.

Este é mais um exemplo de comportamento humano que, inserido no seu quadro inconsciente, traz à tona a expressão que é uma referência ao que conhecemos por *performance* no século XX.

A avaliação da dinâmica entre loucura e criação artística instaurada por Bispo do Rosário foi o ponto de partida para que se desenvolvessem em mim questões sobre o trabalho performático presentes em sua obra e sobre a legitimação de seu trabalho dentro da estética artística — indagações que procurei explicar ao levar o projeto para fora da instituição, tratando de referências presentes na obra de Bispo a partir do contato com a Colônia Juliano Moreira, local onde foi interno.

Diferente da forma como a expressão de Bispo refletia em indagações sobre o conceito de arte, a legitimação do trabalho artístico questionado por mim no Projeto Roda, que originou o espetáculo *Bricolage*, foi exposto através da presença em cena de um paciente psiquiátrico, um “não-ator”, com sua gestualidade cotidiana originada nas manias e ritualizações e que foram transferidas para a cena.

1.5 O Processo Imagético Espetáculo do *Bricolage*

Dessa maneira, vamos nos ater na pesquisa do processo de criação do espetáculo *Bricolage*, ao “formato” criado pelo encenador norte-americano Robert Wilson, pois esse artista, também iniciou sua pesquisa na área teatral através do contato com pacientes psiquiátricos e seus processos imaginários, fator preponderante no período inicial da sua vida artística e que é desenvolvido até os dias de hoje.

Nosso objetivo é evitar impor um método ou estilo de trabalho a todos os membros da Fundação e, ao contrário, proporcionar situações que dêem a cada pessoa a oportunidade de fazer descobertas sobre si mesma e de desenvolver a confiança em suas próprias habilidades. Na verdade, essa autoconfiança e as percepções desenvolvidas através de descobertas pessoais sobre o próprio corpo são freqüentemente traduzidas em outras áreas aparentemente não relacionadas com o trabalho em dança e movimento. Até o momento, estas áreas têm incluído pintura, fotografia, carpintaria, criação literária, cuidado de animais, lingüística, estudos científicos e várias outras. Em muitos casos os cursos proporcionam a única oportunidade que seus membros têm, na rotina de suas vidas, de entrar em contato e trabalhar com pessoas cujos objetivos, capacidades, experiências e limitações são muito diferentes dos seus. A Fundação abriga membros de todas

as idades: desde crianças em idade pré-escolar até idosos. Pessoas com deficiências físicas ou mentais misturam-se aos naturalmente privilegiados. As mais diversas faixas sociais, econômicas e éticas estão representadas.(WILSON apud GALIZIA, 1986: XXVI)

Desde o início, quando detectei a relação do processo imaginário próprio a certos pacientes psicóticos, com o nascimento da *performance* e a relação atribuída ao processo imagético presente no trabalho de Robert Wilson, chamou-me muito a atenção o fato do seu processo artístico atribuir as experiências da vida cotidiana em favor da arte. A maioria dos seus projetos da década de setenta são grandes montagens teatrais equiparadas a obras Wagnerianas pelo processo de encenação que utiliza várias linguagens artísticas.

Através da justaposição de música, dança, teatro, Robert Wilson leva o seu espectador a vivenciar uma estética que habita o nosso interior, mas que não é reconhecida por nós pela razão. A concretização da estética elaborada por ele enquanto encenação teatral se desenvolve a partir do momento em que o espectador reconhece a imagem através dos seus estágios subjetivos.

Porém, existe uma distinção no conceito de justaposição da obra de Wilson com a obra de Wagner. O contexto do trabalho de Wilson é mais próximo do conceito de colagem proposto pelo Cubismo no início do século XX; a retomada do conceito de unidade na sua forma inicial, ou seja, música, dança, teatro, artes visuais acontecem em um único fenômeno, uma obra de arte total que não se concretiza com a falta de um de seus elementos.

Na obra de Wagner, o conceito de unidade está próximo ao conceito clássico do teatro Grego, sendo que há permissão para que as linguagens se desenvolvam separadamente.

Wagner pertence a um mundo em que “unidade” ainda refere-se ao conceito clássico de unidade que se originou no teatro grego; “um único valor de proximidade dentro das dimensões de lugar, tempo e caracterização”. Neste contexto, “ação” significava “um arranjo racional de acontecimentos em seqüência”. Contudo, a sensibilidade moderna do século XX desenvolveu um novo sentido de “unidade”; “assim como um fenômeno da natureza não poderia mais ser entendido como existindo lá, na simples localização da física clássica, também a obra de arte — peça ou pintura — não mais poderia ter um simples aqui e agora, mas uma unidade muito complexa”. É este o novo conceito de unidade, não mais caracterizado por sucessão, por transição, mas por justaposição, ou mesmo por

superposição, que caracteriza a *Gesamtkunstwerk* de Robert Wilson. (GALIZIA, 1986: XXXV)

A contradição de duas linguagens, unidas aos recursos em favor da encenação, é o ponto de partida para que imagens sejam geradas no imaginário do espectador, na colagem proposta pelo Cubismo, em que dois elementos diferentes, justapostos, funcionam como fator gerador de uma nova estética para o público-receptor.

Do ponto de vista de Eisenstein, basta que duas imagens aparentemente não relacionadas entre si sejam colocadas em confronto para que uma terceira se crie na mente do espectador. Ora, mas até aí o uso que se queria obter desse confronto de imagens refletia, ainda, a lógica de causa-efeito do pensamento dialético, a terceira imagem constituindo-se na síntese conhecida do artista que escolheu a associação de imagens. (GALIZIA, 1986: XXXV)

Assim como a utilização do corpo e dos objetos, referência à questão da imagem sígnica, presente na arte de vanguarda indicada por Eisenstein, o próprio ato performático surge da relação sígnica com o subjetivo humano. O processo de colagem inaugurado no começo do século XX — e que seria a referência primordial do processo performático, estruturado na segunda metade do século — surge com o intuito de, através da justaposição de duas referências distintas em um mesmo trabalho plástico, suscitar no público receptor a formação de imagens.

Vocês podem facilmente representar uma mesa por uma forma trapezoidal, a fim de produzir uma sensação de perspectiva e criar uma imagem que correspondia à mesa que vemos. Mas o que aconteceria se decidissem pintar a mesa com uma idéia (“Iê table type”?) teriam que alça-la para o plano de quadro, e a forma trapezoidal torna-se-ia um retângulo perfeito. Se essa mesma estiver recoberta de objetos também respectivamente distorcidos, o mesmo procedimento corretivo teria que ser aplicado a cada um deles. Desse modo, a boca oval de um corpo tornar-se-ia um círculo perfeito. Mas isso não é tudo: vista de um outro ângulo intelectual, a mesa converte-se numa faixa horizontal de algumas polegadas de espessura, e o corpo, numa silhueta com uma base e uma borda perfeitamente horizontais. E assim por diante... (STANGOS, 1981: 51)

A justaposição, na obra de Robert Wilson, é utilizada de modo a suscitar imagens no público receptor através da utilização de várias linguagens artísticas, como dança, iluminação, indumentária.

A percepção que quer criar em seu próprio grupo através destas oficinas, bem como através da experiência de participar do espetáculo, é a mesma percepção que ele deseja provocar nas pessoas dispostas a acompanhar uma de suas peças. Uma *performance* é, em última análise, uma oficina destinada a uma platéia. (GALIZIA, 1986: 99)

Este fato também é atribuído ao próprio criador que, ao exercer o ato de criação da sua obra, está imerso num emaranhado de informações não pertencentes à razão humana. Reflexo na obra que deixa de pertencer à questão material e estende-se a dimensão do corpo, fato característico em toda a obra de Bispo, mas que se firma com a sua principal obra, o Manto da Apresentação.

Foi por itens como estes citados acima que a dinâmica de Bispo foi atribuída ao ato performático, e este, à questão da loucura, o que serviu de referência para a estrutura da metodologia que desenvolveria o processo do espetáculo *Bricolage*.



Figura 1 — Atuantes em interação com as *bricolages*.



Figura 2 — Atuante em interação com a *bricolage*: referência ao timão do marinheiro.



Figura 3 — Gestualidade “esquizofrênica”: movimentação em interação com a roda de bicicleta.



Figura 4 — Referência as instituição psiquiátrica — camisa de força — e obras de Bispo do Rosário.



Figura 5 — Referência aos maus tratos das camisas de força, justaposto à obra de Bispo.



Figura 6 — Movimentação ritualística de “esquizofrênicos”, justaposta à composição das *bricolages*.

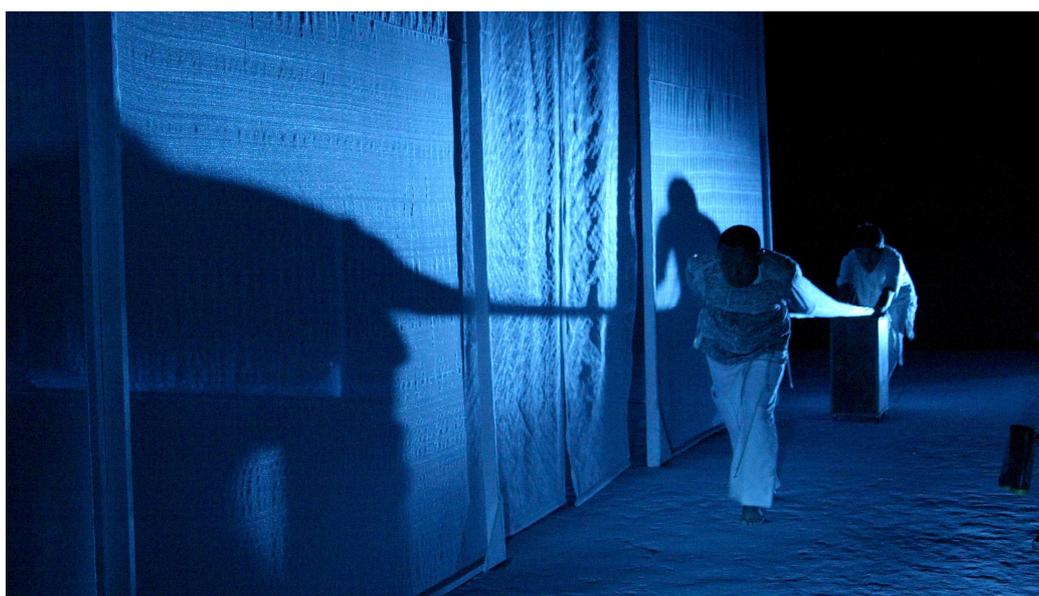


Figura 7 — Referência imagética no espetáculo *Bricolage*.



Figura 8 — Relação dos atuentes em cena na montagem das *bricolages*.



Figura 9 — Montagem das *bricolages* em cena.



Figura 10 — Referência à vida de Bispo do Rosário: montagem da *bricolage* “Cama-barco”.



Figura 11 — Composição do navio do marinheiro: *bricolage* final, composição de todos os objetos utilizados durante o espetáculo.

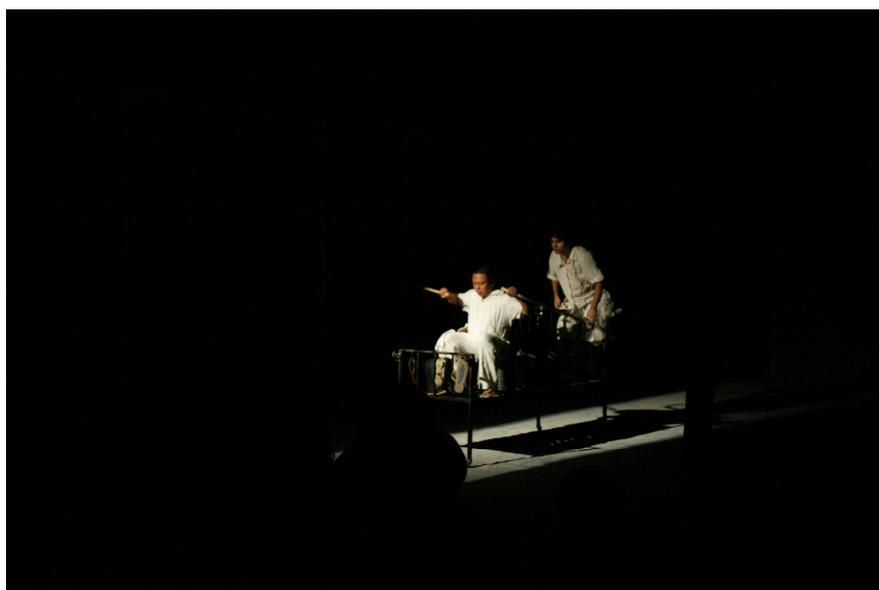


Figura 12 — Entrada da *bricolage* “Cama-barco”.



Figura 13 — Referência as “Vitrines” de Arthur Bispo do Rosário.



Figura 14 — Referência ao “Manto da Apresentação”, obra de Arthur Bispo do Rosário.



Figura 15 — Poética imagética.

1.6 A Cronificação do Usuário no Sistema Psiquiátrico e Sua Participação nas Oficinas de Teatro

André Akira Horiuchi foi o usuário do CAPS e aluno das oficinas teatrais convidado a participar do processo de encenação do Projeto Roda. Pode-se dizer que diante da sua não convenção a um ideal de sujeito imposto pelo fator social, Akira, por motivos singulares a sua “persona”, partiu em um caminho oposto ao que a maioria das pessoas estabelece para suas vidas. O padrão racional que formalizava o seu ego foi “despedaçado” dando vazão a sua subjetividade. O seu drama pessoal não ficaria mais “atrelado” ao interior do seu Eu, o seu lado subjetivo passou a fazer parte do seu cotidiano, do seu dia-a-dia.

Diagnosticado como esquizofrênico-paranóide, André Akira (37 anos), após quinze anos do seu primeiro “surto psicótico”, entre idas e vindas a internações em hospitais psiquiátricos, tornou-se, com a implantação pela Secretária Municipal da Saúde do Município de Londrina, um usuário do CAPS de Londrina, cronificando-se no sistema após seis anos da utilização dos serviços.

Quando cheguei à instituição, em agosto de 2001, Akira logo se tornou alvo de minha atenção, pois era muito conhecido no recinto por funcionários e outros usuários do sistema de saúde mental do município de Londrina. Tinha um comportamento autista e se negava a desenvolver atividades manuais nas oficinas oferecidas pelo Hospital Dia. De maneira muito tímida, começou a freqüentar as oficinas de teatro diante da grande insistência dos profissionais da área de saúde mental.

No segundo semestre do mesmo ano, Akira sempre foi figura presente nas oficinas de teatro, porém, não se interessava muito pelas atividades propostas por mim aos participantes. Eu observava que sua ida à instituição ocorria através dos pedidos dos profissionais da área de saúde mental, de forma que ele desenvolvesse atividades na terapia ocupacional, grupos com assistentes sociais e psicólogos. Suas idas ao CAPS também eram parte do interesse pessoal em estabelecer vínculos de socialização, daí a não desvinculação do sistema, pois muitos usuários acabam incorporando o tratamento como sendo a extensão de

suas vidas, ao assimilar sentimentos pessoais com as relações estabelecidas no espaço psiquiátrico junto aos outros usuários.

Em julho 2002, o projeto voltou a ser desenvolvido se estendendo até o mês de dezembro daquele mesmo ano. Nesse período, Akira participou efetivamente das oficinas de teatro e quando eu perguntava a ele o porquê do interesse pelas atividades teatrais, ele dizia: “Estou frequentando as oficinas, pelo fato do teatro poder me favorecer a interpretação de um personagem que não seja psicótico, para que eu possa enganar o mundo fora da instituição” (2003).

Acredito que esse fato esteja relacionado às atividades desenvolvidas dentro das instituições psiquiátricas, onde sempre se procura estabelecer um protótipo, um ideal de sujeito. A todo momento o usuário é lembrado que ele não pode ser espontâneo em suas atitudes, ele tem que reaprender a ser a pessoa que era antes de manifestar o surto psicótico.

Em 2003 o projeto teve apoio da prefeitura de Londrina através do PROMIC (Programa Municipal de Incentivo à Cultura) e foi desenvolvido durante todo o ano dentro da mesma instituição, recebendo o nome de “Teatro Inconsciente: Uma Pesquisa Criativa”. Akira, como usuário crônico do sistema, continuou a participar dos trabalhos. Eu percebia que o seu interesse e dedicação com o grupo cresciam com o passar do tempo.

Talvez o grande interesse pelo teatro tenha ocorrido devido ao fato do projeto nesse mesmo ano, ter começado a criar ligações com o meio social, pois mensalmente o grupo realizava apresentações fora da instituição. Essas apresentações eram realizadas em parques municipais, escolas e outras entidades.

Era evidente o efeito benéfico que as apresentações exerciam nos usuários através da inclusão social de alguns dos participantes, pois utilizando a linguagem artística eles passavam a se ligar com o meio social por meio da sua própria personalidade.

O espectador (sociedade) dos esquetes também passava a ser “informado” através do meio estético a respeito do ambiente da loucura, não da forma como habitualmente essa questão é abordada no meio social, como sendo um ato de

exclusão, mas pelo fato dos participantes das oficinas de teatro, através de referências corporais do seu dia-a-dia, estarem atuando para o público como artistas.

Para melhor entendermos todo o procedimento da trajetória de André Akira no projeto, é necessário que seja exemplificada sua condição como usuário do CAPS. Diferente da maioria das pessoas que chegam até a instituição, seja no sistema Hospital Dia, seja simplesmente para receber atendimento no ambulatório, Akira tinha um desenvolvimento intelectual acima da média das outras pessoas que recebiam atendimento na instituição.

Antes de adentrar o sistema psiquiátrico, freqüentou escolas particulares durante o ensino médio e fez bons cursos pré-vestibulares. Mesmo depois das primeiras internações psiquiátricas, André ainda freqüentou a universidade, estudando os primeiros anos de dois cursos da Universidade Estadual de Londrina (UEL): Física e Administração de Empresas.

A família nunca teve condições financeiras para este bom desenvolvimento escolar de Akira, mas era um sonho de sua mãe ver o filho que se dedicava muito aos estudos chegar a integrar o seleto grupo de alunos da graduação de Engenharia, de reconhecidas universidades do país.

Pode-se dizer que a relação de André com o sistema psiquiátrico começou a ser desenvolvido diante da insatisfação da família por ele não ser aprovado no tão sonhado curso de Engenharia — uma cobrança do meio social em que estava inserido diante da insatisfação de não corresponder a essa adequação.

Logo após uma discussão com o filho — depois do resultado de reprovação do vestibular —, sua mãe foi morta num atropelamento, numa das principais avenidas da cidade de Londrina. André chegou ao local dez minutos depois do acidente. A mãe teve morte instantânea.

Dentro do sistema familiar ao qual André fazia parte, sua mãe pode ser entendida como estrutura e base. Com a sua perda, houve um desestruturamento dessa família. Diante de tamanha tragédia, André sofreu alterações de comportamento junto de seu pai e de seu irmão, e passou a manifestar dentro de casa um comportamento agressivo, pois essa era a forma como a sua

personalidade se expressava naquele momento da sua vida. A partir de tal fato, vizinhos e familiares começaram a incentivar a família para que André fosse internado. Diante dos “conselhos”, a família deu prosseguimento à decisão.

Esse foi o começo da história de André Akira no internamento psiquiátrico, o que acabou acarretando em mais um paciente crônico dentro desse sistema. Ainda no final da década de oitenta, Akira foi internado em alguns hospitais psiquiátricos da cidade de Londrina e região, recebendo todos os tratamentos e métodos comuns na época: eletrochoques, camisa de força e medicação.

A medicação, no decorrer dos quase vinte anos de internação psiquiátrica, foi tamanha que atualmente André é um dependente químico dos remédios, fato que só fui perceber durante o desenvolvimento do projeto fora da instituição, pois enquanto o projeto acontecia no CAPS, Akira sempre estava subsidiado por enfermeiros e a ingestão da medicação sempre acontecia de maneira correta, nos horários e dosagens recomendados para o tratamento.

Entre os participantes das oficinas, ainda quando o projeto era desenvolvido na instituição, André Akira sempre foi um dos que mais chamava minha atenção para que o projeto fosse desenvolvido em outro espaço que não aquele, levando-se em consideração o caráter do trabalho de inserção social e também para que fosse apresentada assiduidade e responsabilidade de um compromisso assumido com a rotina de ensaios. Ainda quando o projeto era realizado na instituição, André sempre foi o participante mais ativo com os compromissos das oficinas de teatro.

Como foi exposto alguns parágrafos acima, comecei a pensar no envolvimento de Akira nessa nova fase do projeto, diante de uma situação que me chamou muito a atenção durante a realização do projeto dentro da instituição. Numa conversa com uma jornalista da cidade de Londrina, André Akira relatou que estava participando das oficinas teatrais, justamente para aprender a interpretar um personagem e saber enganar as pessoas lá fora, para que ninguém soubesse que ele era um paciente psiquiátrico.

Akira fez uma leitura da linguagem teatral, primeiramente com a questão da inserção, esse também foi um fato preponderante para que o projeto fosse realizado do lado de fora do CAPS de Londrina, o desejo desse usuário de

perceber uma situação peculiar a um problema que estava acontecendo na sua vida e querer revertê-lo na prática, do lado de fora da instituição.

De certa forma, ainda que não exista o entendimento social em relação à loucura por muitos dos que chegam até uma instituição como os CAPS, muitas vezes, é desenvolvido o comodismo do indivíduo em relação ao seu posicionamento nesse meio, assim, esse indivíduo acaba se tornando usuário crônico do sistema.

Para Akira, existiu o interesse em se “agarrar” a uma oportunidade oferecida dentro da instituição, através da arte, para que fosse estabelecido novamente um vínculo da sua pessoa com a sociedade. Esse foi o fato primordial para se pensar a participação de Akira no Projeto Roda.

1.6.1 Projeto Roda — o início

No começo do projeto, em julho de 2004, a presença do usuário do CAPS no cotidiano da Casa de Cultura da UEL logo se fez sentir pelos reflexos sociais de exclusão. Akira sempre se mostrou muito quieto ao chegar para os ensaios, dirigindo-se à divisão de artes cênicas para esperar o início dos encontros. Eu não conseguia ver algo de diferente no seu comportamento, pois talvez o fato de estar habituado com a sua forma de ser — por conta do contato anterior ainda dentro da instituição — não revelasse a “gritante” diferença que as outras pessoas viam.

Logo tive reclamações dos vigias da instituição, que se sentiam incomodados com a sua presença antecipada no local. Muitas vezes, Akira chegava duas horas antes do começo dos ensaios e ficava esperando do lado de fora da Casa de Cultura. Com toda certeza, seus gestos involuntários e as conversas com seu “duplo” chamavam a atenção de todos. Os outros funcionários também se sentiam curiosos com a sua presença.

No decorrer do processo, toda a relação de preconceito estabelecida entre o meio social e o indivíduo diagnosticado como “louco” foi se acabando. Alguns meses depois do início do projeto, era comum chegar ao espaço e ver Akira conversando com os funcionários da Casa de Cultura. Ele acabou se tornando uma pessoa por quem os funcionários sempre perguntavam. Na Casa de Cultura, aos poucos, foi se desmistificando o senso comum que se tem diante do entendimento sobre a loucura.

Aliás, a desmistificação da loucura pelo que foi estabelecido pelo sistema psiquiátrico é o pré-suposto para que projetos como o Projeto Roda sejam desenvolvidos. Akira sempre se mostrou muito favorável a ensaiar e nunca apresentou problemas em relação à execução dos procedimentos dos ensaios. Os problemas atrelados à questão psiquiátrica de Akira vieram por conta da dependência dos remédios, nos quase vinte anos de contato com internação.

Quando entrei em contato com os outros profissionais das entidades das quais Akira fazia parte, como o CAPS e o SOS de Londrina, e, portanto, com profissionais que têm em sua formação uma certa ligação com o sistema médico psiquiátrico — pela maneira de se relacionarem com os usuários diagnosticados como esquizofrênicos — ficou clara a grande dificuldade de pessoas como Akira se re-inserirem socialmente. O fator subjetivo que prepondera em sua personalidade os torna um problema social.

Diante da não aceitação do fator subjetivo, a família, na grande maioria das vezes, se nega ao convívio do familiar que se encontra delirante, que é, por sua vez, levado para o sistema psiquiátrico, o que acaba por afirmar sua condição de doente.

Chega-se ser tentado a meditar sobre a atrevida hipótese de que, nas famílias “psicóticas”, o membro identificado como paciente esquizofrênico este tentando, por meio do seu episódio psicótico, livrar-se de um sistema alienado e é, por conseguinte, em certo sentido, menos “doente” ou, no mínimo, menos alienado do que o descentemente “normal” das famílias “normais”. Todavia, assim que entra num hospital de doenças mentais, sua tentativa de se libertar pareceria fracassar em termos de sua deficiência quanto à tática e à estratégia sociais necessárias. (COOPER, 1967: 57)

1.6.2 O teatro como meio de inserção social dos usuários do CAPS: O sujeito dentro do fora.

Desenvolver oficinas de teatro dentro de uma instituição que visa à inserção do usuário psiquiátrico na sociedade foi uma iniciativa de extrema importância para verificar que este ideal, embora ainda seja utópico, acontece permeado por inúmeras questões sócio-culturais.

Quando começamos o trabalho com André Akira, não sabíamos muito bem aonde todo o processo chegaria. Na primeira fase — ainda dentro da instituição —, por detectar toda a relação de “superproteção” tida em relação aos usuários, comecei a ter grande necessidade de fazer apresentações fora do CAPS, para que eles comesçassem a sentir, do lado de fora, o significado atribuído por outras pessoas ao trabalho deles.

No Início, as apresentações ficavam restritas apenas aos usuários, funcionários e familiares em datas comemorativas. Porém, diante do questionamento do movimento antimanicomial, da inserção dos pacientes psiquiátricos no convívio social, era nítido que o teatro era uma linguagem artística com grande respaldo por proporcionar ao usuário “conectar-se” a sociedade. Nesse momento, eu ainda não tinha consciência plena sobre o trabalho de legitimação artística de pacientes psiquiátricos, porém, era nítido que o desenvolvimento da linguagem artística inserida no conceito psiquiátrico tinha grande reflexo diante das questões sociais.

Quando comecei a desenvolver o projeto no CAPS de Londrina, fui ao encontro de pessoas que não estavam internadas no sistema psiquiátrico o qual somos habitualmente educados a observar. Embora ficassem a maior parte do tempo dentro da instituição, ao final do dia, os usuários frequentadores do Hospital Dia voltavam para o convívio familiar.

Durante o período em que o projeto foi desenvolvido — agosto de 2001 a dezembro de 2003 —, o CAPS se encontrava em período de implantação na cidade de Londrina, localizado numa casa situada na zona residencial, na região central da cidade. Era comum receber reclamações dos vizinhos em relação às

pessoas que freqüentavam a instituição, como também era comum receber reclamações da empresa de ônibus da cidade referentes ao transporte público dessas pessoas.

Sempre me questionava a respeito da relação social da comunidade com os usuários da instituição e a questão de exclusão exposta pela sociedade em geral. Passando horas em convívio com eles, deparava-me com um cotidiano totalmente aceitável.

As tardes que passávamos desenvolvendo as oficinas aconteciam em clima de harmonia, embora, quando estamos dentro de uma instituição como o CAPS, ainda somos remetidos ao ambiente convencional psiquiátrico com alguns usuários dopados por medicação, por exemplo. O espaço é acolhedor no sentido da aceitação do sujeito no convívio social. Naquele espaço, ele é bem recebido da forma como realmente é.

Parte II

Teatro Fora da Instituição

Diante de fatores como esses que foram acima expostos, vieram inquietações a respeito do desenvolver teatral no século XX, pois através do contato que tive com a “loucura” e o teatro inserido no contexto psiquiátrico, indaguei-me sobre o movimento performático e a legitimação dos trabalhos artísticos de pacientes psiquiátricos no mercado mundial das artes.

Desenvolver o espetáculo *Bricolage*, foi a última edição do trabalho teatral iniciado em agosto de 2001 junto aos usuários do CAPS de Londrina. O desenvolvimento desse espetáculo aconteceu a partir de reflexões que tiveram como ponto de partida o contato com os usuários do sistema de saúde mental freqüentadores do Hospital Dia — participantes das oficinas de teatro — e impressões do mundo da loucura, observadas na obra de Bispo do Rosário.

A partir dos encontros realizados duas vezes por semana, a observação das manias e euforias dos participantes favoreciam a questão do jogo teatral e aludiam à criatividade presente na cena contemporânea, através do que entendo por desrazão e não como loucura, da mesma forma como o desenvolvimento de questões subjetivas, atribuídas pelo *performer* na realização de trabalhos artísticos durante a segunda metade do século XX.

Diante desse fato, veio a busca de similaridades na movimentação atribuída à personalidade psicótica com a cena contemporânea, através do questionamento da legitimação da arte feita por pacientes psiquiátricos, uma dualidade no meio artístico que se estende desde que a expressão humana foi concebida como arte.

No contexto psiquiátrico, a discussão sobre o fator artístico desenvolvido dentro desse contexto muitas vezes subentende o fator social, devido à legitimação dos trabalhos desenvolvidos por essas pessoas.

Dois anos após estar em contato com os usuários do CAPS de Londrina e desenvolver esquetes teatrais que começaram a romper os limites de apresentações vinculados apenas com a instituição, através do projeto Teatro Inconsciente: Uma Pesquisa Criativa, deu-se início a um projeto denominado “Roda”, no qual um usuário do sistema de saúde mental, juntamente comigo, desenvolveu um processo de criação cujo resultado foi o espetáculo *Bricolage* — uma homenagem a Arthur Bispo do Rosário.

O projeto primeiramente privilegiou apenas desenvolver a questão estética atrelada à dinâmica ritualística presente na corporalidade desse usuário da instituição. Através da sua gestualidade, procuramos adentrar o cotidiano da “loucura”, transformando as ações presentes no seu dia-a-dia numa estética para o teatro.

Assim, foram resgatados em André Akira gestos condizentes a ritualizações de obsessão e incorporadas à dinâmica de *Bricoléur* que Bispo do Rosário exercia diante de suas obras. Essa dinâmica se desenvolveu no espetáculo *Bricolage*, através da montagem e desmontagem de objetos sem sentido utilitário aparente, no qual se buscava dar significação utilitária na criação de outros objetos.

Essa *performance* foi desenvolvida por Bispo do Rosário — quando da criação de sua obra — tendo suas similaridades com o processo de colagem verificado nas artes visuais do começo do século XX, em que a junção de materiais diferentes na composição da obra, descaracterizaria o elemento pictórico sendo responsável também pela formação de imagens no imaginário do espectador, fato atribuído igualmente à questão da loucura de Bispo, e sua relação com a obra dele.

Durante o processo do espetáculo também foram evidenciadas questões sobre a mimética no seu caráter inicial, já que eu, como atuante, atribuí à minha gestualidade um cotidiano-gestual não pertencente a mim, resgatando, dessa maneira, os anseios e inquietações internas relativas à subjetividade do outro atuante.

A encenação aconteceu através do processo imagético abordado pelo encenador norte americano Robert Wilson, no qual se procura estabelecer

através da formação de imagens cênicas a comunicação com o inconsciente do espectador-público. O espetáculo é formulado por meio da intersecção de várias linguagens artísticas, como: dança, música, artes visuais e figurino, estabelecendo uma leitura total da cena diante da percepção do espectador, uma percepção através de um holos²³.

Dessa forma, buscou-se pela atribuição à mimesis, relacionada à “desestruturação de personalidade” exposta pela “loucura” dos usuários do CAPS de Londrina. Uma estruturação cênica na qual houvesse a “compreensão” de modo inconsciente pelo espectador.

Assim, podemos considerar que, por meio do processo de *Bricolage*, perguntas sobre o processo de legitimação de arte através dos tempos foram expostas. A presença do usuário do sistema de saúde mental em uma montagem de teatro pode ser evidenciada como trabalho de ator a despeito de ele não ter formação para tal finalidade? A referência atribuída à estética performática do século XX, ao fator subjetivo, pode ser relacionada à dinâmica exercida por Bispo do Rosário na composição de Akira como atuante do espetáculo?

*

* *

2.1 CAPS de Londrina — A Espontaneidade “Estruturada” em Cena a Partir do Jogo Teatral

Como já foi dito, na estrutura do jogo teatral de Spolin, as perguntas são formuladas de modo que suscitem no jogador a espontaneidade. Em relação aos usuários do CAPS, essa espontaneidade é um fator na maioria das vezes muito

²³ [Do gr. hólos, B, on.] El. comp. 1. = 'inteiro', 'completo'; 'indiviso', 'compacto'; 'homogêneo', 'similar': hológrafo, holoparasito; holorrino: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

presente em suas personalidades. Diante do “surto” pelo qual são acometidos — que lhes impõe muitas limitações sociais, o que é agravado pelo fato de estarem inseridos num espaço onde várias pessoas se encontram na mesma situação que a deles —, os usuários acabam tendo mais autonomia para expor o seu Eu, e assim se fazem reconhecer pelos demais naquilo que têm de mais íntimo e profundo.

A realização do jogo dramático com os usuários da instituição acabava tendo uma função diferente da que foi preconizada por Spolin com seus alunos-atores. No CAPS, os jogos não eram geradores de espontaneidade; os resultados evidenciaram uma gestualidade contida, que no contexto de criação presente nesse público era uma espécie de parâmetro para a criatividade. Podemos dizer que na dinâmica de um paciente psiquiátrico, a espontaneidade está atrelada ao fato de esse indivíduo perder temporariamente os vínculos com convenções sociais.

A espontaneidade está no fato de experiencarmos sem limitações impostas. Ela já esteve mais presente na personalidade de todos, no estágio da vida em que as relações sociais ainda não haviam se desenvolvido por completo. Diante desse fato podemos dizer que tudo que é pensado por uma criança com desenvolvimento adequado é falado e feito.

Num grupo de atores, as três perguntas do jogo de Viola Spolin propiciam a espontaneidade, a brincadeira, o lúdico. No caso dos usuários do CAPS, o jogo tinha função de apreender a espontaneidade presente em suas personalidades, fato intimamente atrelado às suas vidas através da subjetividade que permeia suas personalidades, ou seja, o cotidiano dessas pessoas era capturado e trazido para a cena teatral através da ação proporcionada pelo jogo.

Chamava-me a atenção o fato de os usuários compreenderem as regras, assimilando e desenvolvendo o jogo teatral, mesmo estando, muitas vezes, tomados por surtos psicóticos. De acordo com Spolin, “o jogador, desde que obedeça às regras do jogo, tem total liberdade dentro da cena. É nesse ponto que se encontra a inventividade para a criação” (SPOLIN, 2001: 4).

As oficinas de teatro, dentro da questão do internamento psiquiátrico, aconteciam de acordo com a citação colocada acima, na medida em que essas

eram conduzidas por um profissional da área artística, com o intuito de formalizar o que era entendido como patológico na concretização de uma estética artística. O favorecimento para a cena, diante da percepção da subjetividade dos pacientes, se concretizava a partir do jogo.

O jogo teatral favorecia o “enquadramento” da questão lúdica presente no que se entende na psiquiatria por “surto psicótico”. Através disso, o desenvolvimento do processo de criação dos participantes era realizado.

Pode-se traçar um paralelo entre a construção artística nas oficinas de teatro do CAPS, formalizadas da mesma maneira que o desenvolvimento pictórico infantil — ou seja, através da ludicidade, do contato com a desrazão, a criança deixa numa folha de papel o registro do universo subjetivo no qual se encontra. O estágio de desenvolvimento dos usuários do CAPS acontecia através do jogo.

2.1.1 A “estruturação” da subjetividade através do jogo dramático

Para exemplificar melhor a relação de espontaneidade encontrada na personalidade de alguns usuários do CAPS diante do jogo teatral, farei um breve relato de um fato ocorrido na realização de uma proposta apresentada aos participantes das oficinas de teatro. O jogo proposto obedecia às seguintes regras: cada grupo teria de três a quatro participantes. Eles teriam que comunicar²⁴ um espaço para o público, um lugar onde uma situação estipulada por eles estaria acontecendo. Diante desse fato, um dos grupos decidiu que iria encenar sua situação em um conhecido parque municipal de Londrina - PR, conhecido como “Zerão”.

Uma das usuárias participantes da oficina, para melhor exemplificar a sua relação com o espaço (o parque) propôs exercer a função de uma mulher jogando comida aos pombos. Ficou decidido no grupo que sua função era a de realizar

²⁴ Termo utilizado pela encenadora Viola Spolin para designar a interpretação do ator para o público.

sua gestualidade por meio de ações físicas que expressassem a ação de jogar milho para as aves, já que o esquete²⁵ era desprovido de textos.

Dessa forma, ela fez um breve ensaio, com os gestos que uma pessoa habituada a cuidar de aves em parques executa. No momento da encenação, a usuária mudou o direcionamento de sua gestualidade. Como se estivesse em transe, ajoelhava-se em cena, rezando na frente de um “altar de igreja” imaginário, pegando um ramalhete de flores e começando a despedaçar as pétalas, jogando-as para o alto.

No final da dinâmica teatral, acontecia o julgamento da platéia formada pelos outros alunos que participavam da oficina e que não estavam se apresentando, para constatar se a comunicação com o público por intermédio do esquete havia ocorrido; se os alunos-atores haviam conseguido “comunicar” através das ações o lugar onde estavam. A platéia, contudo, não conseguiu entender o espaço que aquela situação mostrava.

Tentando chegar a um consenso tanto com os participantes que assistiram o esquete, como com os que faziam parte do grupo, a referida aluna se justificou dizendo não conseguir se entender com o grupo, por isso desenvolveu ações diferentes das ensaiadas anteriormente.

Para melhor compreender como ocorreu esse desentendimento, um de seus colegas, por exemplo, havia feito ações de um jogador de basquete como se estivesse numa quadra batendo bola e a arremessando de tempos em tempos para fazer a pontuação, fato condizente com situações ocorridas em parques. O outro estava andando em torno de um grande círculo que se estendia no espaço, como se estivesse fazendo uma caminhada matutina, fato também bastante presente em parques de qualquer cidade. Chegando a um consenso com todo o grupo, ficou bem claro que a única pessoa cuja ação não correspondia à dinâmica exercida por pessoas que vão passear em um parque, era a participante.

A partir de uma discussão com todos, chegou-se à conclusão de que ela não havia estabelecido a comunicação com o grupo, pois eles não entendiam o fato de ela estar rezando e jogando folhas e pétalas para a platéia, o que diferia

²⁵ Encenação teatral realizada em um curto espaço de tempo.

muito da ação dos outros participantes do jogo relacionadas à situação do espaço.

A participante, procurando se desculpar, disse que ninguém havia entendido a maneira pela qual ela estava procurando se comunicar, pois “estava jogando verde para colher maduro”, justificando o ato de jogar as plantas para a platéia, referindo-se ao dito popular sobre uma pessoa que joga uma deixa para averiguar, pela reação do interlocutor, toda a trajetória de um fato ocorrido e ocultado. Uma associação de idéias, na qual o dito popular deu significado à ação realizada no jogo teatral.

Diante desse relato, a impressão para uma pessoa que não conhece esta paciente, diagnosticada como portadora de Síndrome Bipolar²⁶, pode ser a de que a situação se trata apenas de uma brincadeira da participante em relação aos outros envolvidos no jogo teatral. Essa usuária da instituição estava na fase eufórica da síndrome, conferindo a sua dinâmica uma grande exaltação, não direcionando racionalmente quase nada do que lhe era proposto. No momento do jogo, por mais que a síndrome não permitisse que ela prestasse atenção nas regras, ela conseguiu assimilá-las e, de certa forma, colocá-las em prática.

Sua euforia era tanta que, chegando ao final do jogo, ela queria arrumar uma maneira de explicar o fato ocorrido e a primeira impressão que lhe veio à cabeça foi dita para exemplificar a comunicação, uma maneira de dar significado

²⁶ O transtorno afetivo bipolar era denominado até bem pouco tempo psicose maníaco-depressiva. Esse nome foi abandonado principalmente porque este transtorno não apresenta necessariamente sintomas psicóticos, na verdade, na maioria das vezes esses sintomas não aparecem. Os transtornos afetivos não estão com sua classificação terminada. Provavelmente nos próximos anos surgirão novos subtipos de transtornos afetivos, melhorando a precisão dos diagnósticos. Por enquanto, basta-nos compreender o que vem a ser o transtorno bipolar. Com a mudança de nome esse transtorno deixou de ser considerado uma perturbação psicótica para ser considerado uma perturbação afetiva.

A alternância de estados depressivos com maníacos é a tônica dessa patologia. Muitas vezes o diagnóstico correto só é feito depois de muitos anos. Uma pessoa que tenha uma fase depressiva, receba o diagnóstico de depressão e dez anos depois apresente um episódio maníaco tem na verdade o transtorno bipolar, mas até que a mania surgisse não era possível conhecer diagnóstico verdadeiro. O termo mania é popularmente entendido como tendência a fazer várias vezes a mesma coisa. Mania em psiquiatria significa um estado exaltado de humor que será descrito mais detalhadamente adiante.

A depressão do transtorno bipolar é igual à depressão recorrente que só se apresenta como depressão, mas uma pessoa deprimida do transtorno bipolar não recebe o mesmo tratamento do paciente bipolar. Cf. “Psicosite”: <http://www.psicosite.com.br/tra/hum/bipolar.htm>

a algo concreto no mundo real, a partir de um discurso não condizente com a realidade atribuída pela consciência na modernidade.

Dessa forma, pôde ser conferida dentro de dois âmbitos diferentes uma estética da loucura para a arte. Uma estética em que a vida se confunde intimamente como a expressão, referenciada muitas vezes como arte, na qual os processos subjetivos podem ser respeitados de forma terapêutica sendo trabalhados em favor da expressão artística.

2.2 Espetáculo *Bricolage* — O Início

Podemos começar a pensar o processo do espetáculo *Bricolage* exemplificando o significado etimológico da palavra *performance*, já que a relação do teatro com a loucura, na qual houve a afirmação para o desenvolvimento desse espetáculo, originou-se por meio do questionamento dessa linguagem artística e sua devida relação com a subjetividade humana.

Vocábulo de origem inglesa, a palavra *performance* contém vários significados como: execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático (GLUSBERG, 1987: 11).

Diante de tantas explicações para a designação desse termo, fica difícil realmente definir, o que é a *performance*.

No entanto, os textos que seguem tentam dar a sua explicação sobre esse termo dentro do contexto em que se desenvolveu o processo de *Bricolage* — a partir do contato com a loucura na construção de um espetáculo imagético — e o que isso gerou diante da “desconstrução” da unidade teatral. Seja através do contato com um não-ator — atribuído a um espetáculo com referência no gestual em seu caráter ritualístico presente na loucura — ou no atributo performático

contido no desenvolver artístico de uma pessoa designada como louca, nesse caso Arthur Bispo do Rosário.

Diante de fatores como esses, para que fosse dado início ao processo de construção do espetáculo *Bricolage*, tínhamos que começar o trabalho por elementos constitutivos da estética teatral, como: corpo, música, luz, espaço.

O ponto de partida para começarmos a perceber a estética que conquistaríamos durante o desenvolver dos trabalhos deveria ser concebido e associado a linguagens que, unidas, iriam compor a encenação. Desde o início, queríamos abordar o processo imagético, que no teatro se encontra associado à junção de todos esses elementos citados acima, de maneira a estabelecer uma única linguagem.

O corpo foi o começo para que outras idéias viessem e fossem contrapostas a ele. Tínhamos uma enorme dualidade a enfrentar durante a realização dos ensaios do Projeto Roda. Ao trabalhar a minha gestualidade e a de Akira, estávamos confrontando um ator com formação acadêmica e um aluno das oficinas de teatro oferecidas em uma instituição psiquiátrica, portanto, um “não-ator” inserido num trabalho que tinha como objetivo a pesquisa da imagem relacionada ao processo performático no teatro. Esse processo artístico previa sua concretização diante da encenação atribuída ao caráter profissional.

Em 2004 o projeto foi desvinculado da instituição devido à necessidade de perceber como o processo artístico de um projeto de teatro favorecia a inserção social dos usuários que estivessem nele envolvidos. Nessa nova etapa, o fazer artístico não estaria mais atrelado ao sistema de internação Hospital Dia e às oficinas terapêuticas que o compreendiam. O projeto Teatro Inconsciente: Uma Pesquisa Criativa, nessa nova edição, recebeu o nome de Projeto Roda, sendo desenvolvido na Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina e não mais no CAPS de Londrina. Neste novo espaço, não havia a presença de médicos, enfermeiros e psicólogos, dessa forma, não havia também ligação direta do projeto com a instituição psiquiátrica.

O projeto foi desenvolvido com apenas um participante, devido ao fato de não termos estrutura suficiente para o seu desenvolvimento abrangendo mais

usuários da instituição. Dessa forma, convidei apenas um usuário das oficinas para “experenciarmos” a linguagem teatral fora do CAPS.

Tínhamos um grande desafio a enfrentar, pois nessa nova fase o projeto estaria averiguando a inserção de um usuário crônico do sistema psiquiátrico na sociedade, podendo implicar diversos “efeitos colaterais” relacionados à sua inclusão. A proposta era não focar a questão social — isso aconteceria no decorrer do trabalho, visando à questão artística —, o cunho social seria reflexo de todo o processo.

Legitimar o trabalho artístico de pacientes psiquiátricos foi decorrência da primeira impressão que tive diante desse público, com a associação direta relacionada à subjetividade de suas personalidades com a estética contemporânea. Como já foi citado acima, em 2001, quando estabeleci o primeiro contato com os então “doentes mentais”, chamou-me a atenção a espontaneidade contida nas personalidades de pessoas que estavam tomadas por “surto psicótico” e que vinham participar das oficinas teatrais.

Os participantes das oficinas do CAPS se diferenciavam em sua espontaneidade dos alunos de um curso de teatro normal, pois nos resultados dos trabalhos obtidos dentro da instituição, ninguém estava na busca interpretativa de personagens. A atuação dos participantes acontecia no entrelaçamento de vida e arte em forma de pulsão criativa.

Todo esse procedimento acontecia através do contato estabelecido com os usuários do CAPS nas oficinas de teatro; ficava evidente que as pessoas envolvidas no projeto de oficinas teatrais tinham potencial para desenvolver a produção artística por meio de projetos que contribuíssem para a pesquisa da estética contemporânea.

No trabalho do encenador norte americano Robert Wilson existe uma grande relação da estética referenciada pelo artista com o contato com indivíduos portadores de algum tipo de deficiência ou síndrome. Seu encontro com uma criança autista é um marco na pesquisa em relação ao processo imagético no teatro, estabelecido por ele.

A produção artística resultante da interação entre Wilson e Knowles, desde *A Vida e a Época de Joseph Stalin* tem sido prolífica. Ambos influenciaram-se enormemente. Considerado, na época, como uma criança autista. Knowles tornou-se, pouco a pouco, um artista talentoso e ativo, com poemas e desenhos publicados e apreciados por críticos de renome. Wilson, por sua vez, incorporou os métodos de Knowles e seu trabalho. Além do trabalho conjunto em *Uma Carta para a Rainha Vitória*, *O Valor do Homem em Dólar* e *Einsten na Praia*, eles criaram um gênero teatral à parte, baseado sem eu próprio relacionamento, denominado “*Diálogos*”. (GALIZIA, 1986:77).

O potencial criativo existente nos usuários do CAPS — cuja criação está muito mais ligada ao subjetivo do que em artistas tidos como normais — se encontrava livre de comprometimentos que muitas vezes um artista demonstra. O “louco”, na maioria das vezes, está inserido no que a psiquiatria chama de “sofrimento emocional” — mais precisamente esquizofrenia —, e a criação subentende este estado da personalidade humana.

Subentende-se também que na estética contemporânea o fator de criação do artista está atrelado ao questionamento psíquico para que se possa trazer em forma de arte o que se passa no seu interior. O paciente psiquiátrico encontra-se imerso nesse contexto.

Porém, no início do século XX uma nova sensibilidade surge no interior do discurso médico. Alguns nomes embora aliados à crença numa “arte psicopatológica”, tomaram o partido da loucura ao reconhecer, nela, uma fonte original de onde jorraria a expressão artística. Um dos primeiros estudos relevantes acerca da “expressão da loucura” foi realizado por Marcel Reja (pseudônimo do médico Paul Meunier). Em seu livro *L’art chez les fous*, publicado em 1907, ele subtraiu a arte dos loucos à redução clínica, a transportou para o terreno da estética comparada e admitiu que a produção dos loucos é uma forma embrionária de arte. (DANTAS, 2003: 207)

Nessa trajetória que envolve vida, arte e loucura é impossível não ressaltar nomes de pessoas como a Dr^a. Nise da Silveira com seu Ateliê de Pintura do Engenho de Dentro, o artista plástico Jean Dubuffet, responsável pela organização do museu da Arte Bruta em Lausanne na Suíça, e do artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário.

Ao me deparar com a obra de Bispo, vi toda a atribuição que havia feito à dinâmica criativa exercida pelos pacientes do CAPS de Londrina em relação aos dramas pessoais transformados em pulsão espontânea, no que compreendia a

criação artística, pois toda a movimentação em torno de seus objetos estava atrelada a sua vida. Paralelamente, podemos atribuir essa dinâmica ao ato performático, fator presente na vida de Bispo do Rosário, evidenciado na relação estabelecida com os seus objetos, que pode ser relacionado à presença de ações cotidianas em um espetáculo teatral, sem o seu referencial interpretativo. Uma forma de teatro em que fosse retomada a verdadeira essência dramática, justapondo dança, música, figurino, sem que houvesse referência ao texto verbal.

A gestualidade de Akira, aplicada ao espetáculo, correspondia ao que queríamos tratar em cena relacionando as ações pertencentes ao cotidiano da loucura, ou seja, o que era visto no ambiente psiquiátrico como patológico — ritualizações e manias —, no desenvolvimento do projeto seriam tratados como impressões para o início do trabalho artístico.

A minha presença em cena aconteceria inicialmente de forma contrária a participação de Akira, pois a sua gestualidade cotidiana seria a geradora das ações presentes no espetáculo. O meu trabalho de atuação se desenvolveu diante do laboratório de atuação em meio à observação dos gestos referenciados por Akira, uma espécie de “mímesis corpórea”²⁷. Um processo mimético em sua forma inicial seria o segundo momento da pesquisa gestual, no qual o gesto passaria a ser compreendido pelo organismo tornando-se material orgânico, vida.

Podemos afirmar essencialmente diante do processo do espetáculo *Bricolage* que houve a busca de encontro com as formas subjetivas do homem, remetendo o presente trabalho à estética artística presente na contemporaneidade, num processo pautado pelo conhecimento histórico sobre a loucura.

²⁷ Trabalho relacionado à mímesis desenvolvido pelo grupo LUME — Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatral.

2.3 Método

Estar trabalhando com a questão performática, com base em referências bibliográficas que traçavam a criação artística de grupos teatrais da segunda metade do século XX, enfatizando os processos de criação que partiam da subjetividade do sujeito — ao lado arcaico e irracional de manifestação humana —, firmou-se como um grande desafio para o processo de criação de *Bricolage*.

Primeiramente, para dar início ao processo de montagem do espetáculo, tínhamos como referência a gestualidade dos usuários do CAPS de Londrina — enquanto expressão do cotidiano da loucura — e a referência da obra de Bispo, ou seja, sua relação com as obras, objetos — construção e desconstrução —, obsessão, relação com o espaço físico interno e externo da Colônia Juliano Moreira. Mas para que todas essas impressões fossem estruturadas como estética, precisávamos partir de algo que tínhamos no primeiro momento do trabalho. O corpo e a ação dos atores foram os primeiros atributos utilizados como elementos sgnicos a serem presenciados pelo espectador.

Nessa proposta estética, inicialmente, queríamos trabalhar com os atores, de modo a entender o corpo performático: o corpo em interação com o espaço, livre de qualquer meio de racionalização em cena, livre de marcações, a intersecção da vida com a arte. A idéia era o encontro do meu corpo e o de Akira com as referências da vida e obra de Bispo. Para que o processo fosse realizado, trabalharíamos inicialmente apenas a questão corpórea.

Assim, exporíamos, em forma de espetáculo, os processos corporais que fossem descobertos no decorrer do processo, de maneira que a cena seria estruturada através do rompimento das unidades de tempo, ação e espaço, um trabalho que não teria um tempo para começar e nem para terminar. O público iria interagir com a exposição do tempo da loucura conforme o que melhor lhe conviesse. Quem assistisse ao espetáculo várias vezes na semana, a cada dia iria se deparar com uma encenação.

Durante os dois primeiros meses do processo, exercitamos o trabalho dessa forma. Porém, no decorrer dos ensaios, percebemos que essa idéia tornar-se-ia algo muito vago. Akira também não respondia ao processo de criação dentro

da proposta. A duração das improvisações era muito longa e diante desse fato, começamos a perceber a necessidade de fixar a atuação de gestualidade presente no cotidiano (loucura) que queríamos extrair inicialmente.

Explicando melhor, o fato é que durante as improvisações, tornava-se evidente a diferença do meu corpo comparado ao de Akira. Quando estávamos exercitando as improvisações, a dinâmica dos nossos corpos se firmava na atuação, indiferente do fato da direção estar explorando os gestos rituais de limpeza e fixação por repetições vivenciadas por Akira no seu dia-a-dia.

Como os processos de improvisação duravam muito tempo, Akira se cansava e começava a cristalizar os movimentos da gestualidade presentes no seu cotidiano. Neste momento eu e o diretor percebíamos a grande diferença do que queríamos atingir enquanto total espontaneidade em cena e a diferença exercida por um corpo atuante.

Quando o gestual relacionado à vida de Akira adentrava a cena, tornava-se evidente a diferença da corporeidade presente no seu cotidiano daquela que procurávamos para o trabalho. Além do mais, quando Akira utilizava seu gestual cotidiano no decorrer das improvisações, a diferença corpórea do seu corpo com o meu, em relação à encenação, tornava-se algo destoante.

A possibilidade de conseguir estabelecer uma gestualidade parecida com a de Akira no período de execução do projeto era quase nula, pois na sua corporeidade estava o registro de uma outra realidade que não era a minha.

As performances (ou protoperformances) geralmente nasciam de exercícios de improvisação ou de ações espontâneas. Mas havia, ao mesmo tempo, uma incorporação das técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e do cinema. (GLUSBERG, 2003: 12)

Durante o processo de montagem do espetáculo, verificou-se que a subjetividade das ações cotidianas de Akira eram fontes ricas para se tornarem favoráveis à criação do espetáculo de forma inteiramente racional. Tanto em relação ao seu ponto de vista, ao dinamizar com os objetos exercendo a sua atenção de maneira expressiva aos movimentos que estavam presentes no

cotidiano de sua vida — e que no espetáculo estavam codificados e formatados de acordo com a roteirização da *performance* — como também em relação a mim, que me ative à movimentação de Akira e a codifiquei de acordo com a minha percepção mimética.

Diante disso, resolvemos então trabalhar a relação do atuante no espaço e, a partir daí, codificar sua gestualidade. Como a referência era a relação performática de Bispo com as suas obras, resolvemos atribuir como primeira impressão para o espetáculo o corpo obsessivo de Bispo com o espaço que ele habitou maior tempo diante da criação de seus objetos — o quarto forte da Colônia Juliano Moreira — e toda a relação de busca de utensílios sem significado aparente no mundo, nos arredores da Colônia Juliano Moreira, ou seja, o lado de fora do espaço de sua criação. Os objetos seriam trazidos para dentro do espaço para que houvesse a criação.

Os anos corriam. Funcionários e pacientes nem sempre compreendiam as motivações religiosas e tendências artísticas de Bispo, mas passariam a levar para ele todo tipo de sucata, em troca de objetos do escambo local. O xerife da Ulisses Viana sabia do poder do cigarro do comércio do hospício e conseguia maços para a barganha. Às vezes arranjava café, outro artigo de luxo na feira-livre do manicômio. Era mais ou menos assim, de mão em mão, que chegavam à cela de Bispo algumas das colheres desperdiçadas pelos pacientes ou os tênis tipo Conga, parte do figurino da Colônia. Qualquer elemento daquele reino de fantasia ganhava um sentido sob a lógica de Bispo. Muita coisa ele mesmo garimpava, ou funcionários empenhavam-se na compra de quinquilharias no comércio de Jacarepaguá e Madureira. (HIDALGO, 1996: 53)

Quando percebemos que o espetáculo aconteceria de forma codificada, atribuímos todo o processo de estruturação ao espaço onde seria realizada sua primeira temporada — Barracão da Casa de Cultura da UEL. Somente os três últimos meses de desenvolvimento de todo o processo aconteceram nesse espaço. Os ensaios realizados nos meses anteriores foram realizados em outro lugar bem menor que o espaço final. A marcação em cena acontecia sob uma dinâmica espacial que ocuparia todo o barracão da Casa de Cultura da UEL (25 m²).

Para que fosse dado início a essa nova fase do projeto, tínhamos a limitação do espaço, o cenário e os objetos que desde o começo do trabalho

foram escolhidos, permanecendo os mesmos até o final do processo. Esta foi uma forma de limitarmos o que queríamos construir a partir da interação com determinados utensílios que eram parte da obra de Bispo.



Figura 16 — Cenário: referência à sala da colônia Juliano Moreira, onde Bispo criava suas obras.



Figura 17 — Cenário: referência às “Vitrines” criadas por Bispo do Rosário.



A



B



C



D



E



F

Figura 18 — Objetos utilizados para as improvisações no processo do espetáculo Bricolage.

O fragmento escolhido na dinâmica de Bispo foi a *bricolage*, pois como um *bricolêu* Bispo dava significado próprio ao “mundo” estruturado por ele utilizando objetos que perderam o significado no mundo aparente. O processo do espetáculo aconteceria dessa forma: a interação do corpo dos atuantes, dentro do espaço pré-estabelecido. Tal fato que remeteria a dois espaços presentes na vida de Bispo do Rosário: o lado de fora da Colônia — espaço onde ele recolhia o material — e o quarto forte da Colônia, lugar onde ele se recolhia para trabalhar.

A central de notícias do além, instaurada num quarto-forte em Jacarepaguá, gerou ecos. Segundo o próprio Bispo, ele chegou a ficar durante sete anos nesta clausura primitiva, ouvindo ordens e cumprindo-as à risca. A reconstrução do mundo em miniaturas, o registro da existência na Terra. A ante-sala de Deus. (HIDALGO, 1996: 92)

Através de referências do cotidiano de Akira, como os rituais de obsessão, fomos criando movimentações que interagiam com os objetos, de forma que ao longo do espetáculo, toda a sua estruturação aconteceria a partir da montagem e desmontagem das *bricolages*.

Todo o procedimento não foi previamente pensado, as montagens e desmontagens das *bricolages* partiram de improvisações, assim como algumas referências na gestualidade dos *performers*. A partir dessas referências, que surgiram diante das informações que discutíamos a respeito da vida e obra de Bispo é que foi dado prosseguimento para a fase de roteirização do espetáculo.

Várias *bricolages* são montadas no espaço durante a apresentação. A *Roda de Bicicleta*, que na obra de Bispo do Rosário foi catalogada por ele mesmo de *Roda da Fortuna*, assume formas desde roca de fiação a timão de navio. Assim também a cama (*Cama Nave*) se transforma de suporte de tortura no hospital psiquiátrico, em navio do Bispo marinheiro.

O espetáculo também foi pensado de forma imagética. Todo o procedimento das cenas aconteceria de forma que o espectador fosse mobilizado a imaginar. Não usaríamos a linguagem verbal, os textos apenas apareceriam em pequenos fragmentos, como burburinhos e sussurros, referência aos delírios de Bispo para a construção do novo mundo. Bispo dizia que, “desde a infância, ouvia

vozes de São José, o pai, e da Virgem Maria, a mãe. A ele cabia o papel do protagonista, Jesus Cristo” (HIDALGO, 1996: 18).



A



B



C



D



E



F

Figura 19 — Gestos de limpeza observados nas ritualizações de Akira, em interação com objetos presentes na obra de Bispo do Rosário.



A



B



C



D



E



F



G



H



I



J



K



L

Figura 20 — Gestualidade ritualística presente na personalidade de Akira, em interação com os baldes de alumínio.



A



B



C



D



E



F



G



H



I

Figura 21 — Gestualidade referenciando os eletrochoques, em interação com obra de Bispo.



A



B



C



D



E



F

Figura 22 — Transformação da bricolage através do gestual ritualístico.



A



B



C

Figura 23 — Montagem da Bricolage “Carrossel”.



A



B



C



D

Figura 24 — Ritualizações em interação com os objetos.



A



B



C



D



E



F



G



H



I

Figura 25 — Montagem de uma *bricolage* através de botas: referência à obra de Bispo.



A



B

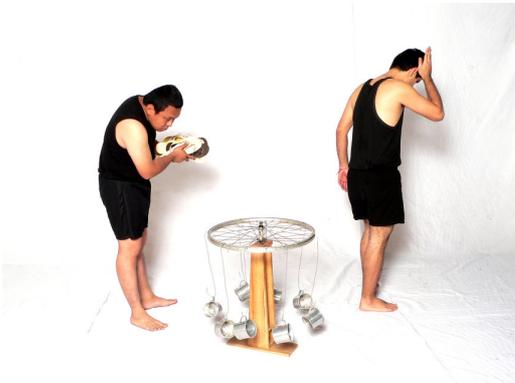
Figura 26 — Ritualizações transformadas em encenação.



A



B



C



D



E



F



G

Figura 27 — Interação com os chinelos.



A



B



C



D



E

Figura 28 — Movimentação em interação com os baldes: referência a obra de Bispo.



A



B



C



D



E



F

Figura 29: Cama transformada em barco, através de “quinquilharias” presentes na obra de Bispo.



A



B



C



D



E

Figura 30 — Camisa de força sendo retirada do vaso sanitário.



A



B



C



D

Figura 31 — Interação com os fios: referência a obra de Bispo do Rosário.



A



B



C



D



E

Figura 32 —Operação cirúrgica.

2.3.1 Treinamento físico

No início do trabalho, tínhamos como objetivo desenvolver a gestualidade dos atores envolvidos no projeto, utilizando seu caráter improvisacional. Porém, com o desenrolar do trabalho, isso deixou de ser o nosso principal objetivo, e nos levou a trabalhar toda a trajetória corpórea do espetáculo por meio de partituras cênicas, que no processo de construção teatral são geralmente atribuídas ao ator de modo racional.

No decorrer dos primeiros meses de ensaio, percebemos que a personalidade de Akira era extremamente vulnerável e não podíamos contar com o roteiro de um espetáculo que se firmasse inteiramente na improvisação. A dificuldade na questão improvisacional não era em relação a ele, mas em relação a mim, que não conseguiria atingir o mesmo nível de sua espontaneidade. Uma das principais intenções do espetáculo era desenvolver uma dinâmica corporal, na qual um ator não se sobressaísse ao outro.

Na segunda metade dos laboratórios de improvisação, então, o processo do espetáculo se firmou como uma estrutura de partituras cênicas, exercitadas de forma extremamente codificadas e racionalizadas, o que também se tornava um desafio, pois não sabíamos como Akira iria reagir à memorização das seqüências corporais.

A partir da gestualidade que percebíamos no cotidiano de Akira, fomos traçando um paralelo com a dinâmica exercida por Bispo do Rosário — e com alguns objetos similares aos que faziam parte de suas obras — e incorporando-os ao espetáculo. Procurávamos capturar o gestual do cotidiano de um hospital psiquiátrico, através dos gestos de pessoas diagnosticadas como maníacas e obsessivas²⁸.

²⁸ O Transtorno obsessivo-compulsivo consiste na combinação de obsessões e compulsões. O que são obsessões? São pensamentos recorrentes insistentes que se caracterizam por serem desagradáveis, repulsivos e contrários à índole do paciente. Por exemplo, uma pessoa honesta tem pensamentos recorrentes de roubo, trapaça e traição; uma pessoa religiosa tem pensamentos pecaminosos, obscenos e de sacrilégios. Os pensamentos obsessivos não são controláveis pelos próprios pacientes. Ter um pensamento recorrente apenas pode ser algo desagradável, como uma musiquinha aborrecida ou um problema não resolvido, mas ter obsessões é patológico porque causa significativa perda de tempo, queda no rendimento pessoal e sofrimento pessoal. Como o

Iniciamos o processo de trabalho corporal, com exercícios que explorassem a respiração, dada a necessidade de aprender a conciliar respiração com corporeidade para o contexto teatral. Era um único exercício, muito simples, composto por três momentos.

Primeiro momento:

O primeiro momento acontecia com tronco, ombros, braços e cabeça relaxados, o corpo sustentado apenas pelas pernas. A dinâmica dessa primeira parte do exercício acontecia com o impulso para o alto, em pequenos saltos, mas nunca saindo do chão. Os impulsos eram bem acentuados, assim como a entrada e saída de ar do corpo, de forma que o som da respiração era uma espécie de dança que embalava a dinâmica corpórea.

Segundo momento:

O segundo momento do exercício acontecia na seqüência do primeiro e com dinâmica de respiração oposta à do primeiro. Nesse momento, o exercício era composto de respiração e aspiração. A respiração vinha junto com o

paciente perde o controle sobre os pensamentos, muitas vezes passa a praticar atos que, por serem repetitivos, tornam-se rituais. Muitas vezes têm a finalidade de prevenir ou aliviar a tensão causada pelos pensamentos obsessivos. Por exemplo, uma pessoa cada vez que se lembrar do padrão acredita que isso provocará um acidente de carro: para que isso seja evitado, pois o paciente não quer ter a consciência de ter participado do acidente, realiza certos gestos para neutralizar o pensamento. Assim, as compulsões podem ser secundárias às obsessões. As compulsões são gestos, rituais ou ações sempre iguais, repetitivas e incontroláveis. Um paciente que tente evitar as compulsões acaba submetido a uma tensão insuportável, por isso sempre cede às compulsões. Os pacientes nunca perdem o juízo a respeito do que está acontecendo consigo próprios e percebem o absurdo ou exagero do que está se passando; mas como não sabem o que está acontecendo, temem estar enlouquecendo, e pelo menos no começo tentam esconder seus pensamentos e rituais. No transtorno obsessivo-compulsivo os dois tipos de sintomas quase sempre estão juntos, mas pode haver a predominância de um sobre o outro. Um paciente pode ser mais obsessivo que compulsivo ou mais compulsivo do que obsessivo: <http://www.psicosite.com.br/tra/ans/obsesscompul.htm#o%20que%20e>

movimento de subida e descida do corpo. Todo esse procedimento também acontecia simultaneamente à respiração. Essa etapa do exercício se concluiu com o movimento de descida, indo direto à posição de cócoras.

Terceiro momento:

O terceiro momento do exercício é uma corrida na qual são sustentados, de forma imaginária, dois pesos nas mãos. Os braços se encontram de forma alongada, como se uma força estivesse puxando o atuante para frente. Durante a corrida, as pernas são jogadas como se fossem dados chutes através do metatarso. O exercício é seguido de uma forte entonação vocal de respiração e aspiração.

Depois desses exercícios, trabalhávamos com a questão do equilíbrio, num caminhar constante, com um pé na frente do outro pé, calcanhar sempre colado aos dedos, os braços alongados nas laterais na altura dos ombros como se estivessem segurando dois balões cheios de água. Fazíamos este exercício com uma caminhada de aproximadamente cem metros.

A seqüência do exercício era um caminhar na ponta dos dedos, os braços continuavam alongados na altura dos ombros, peito direcionado para frente. O caminhar acontecia com passos muito próximos uns dos outros. No segundo momento, esse exercício acontecia seguido de um grito, um direcionamento da voz para o mesmo ponto em que o peito estava direcionado. Esta era a “chave” do exercício.

Basicamente, nos dois primeiros meses de desenvolvimento do projeto, os exercícios como treinamento físico dos atores aconteceram dessa forma. A idéia ainda era trabalhar a questão improvisacional em cena. Queríamos dar ao corpo dos atuantes uma dinâmica consciente dos movimentos executados na sua mínima forma. Posteriormente aos exercícios, começávamos uma maratona de improvisações, procurando alcançar a mesma espontaneidade conquistada no trabalho anterior.

Tais improvisações funcionavam como laboratórios corporais de impressões que tínhamos da obra de Bispo do Rosário, com algumas ações que observávamos no dia-a-dia de Akira.

Durante as improvisações, uma das primeiras ações que apareceram foi o bordado, já que Bispo do Rosário construiu praticamente toda a sua obra a partir de fios retirados dos lençóis e uniformes utilizados pelos internos psiquiátricos da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro.

Porém, a movimentação ritualística de Akira, observada nas ações do seu dia-a-dia, eram muito parecida com a ação de bordar, fato extremamente curioso. A obsessão que Akira desenvolvia em querer retirar uma pinta do braço, repentinamente, ou ficar se limpando, pode ter se transformado em uma extrema habilidade manual, fator muito interessante para a construção cênica, partindo da referência de gestualidade do bordado.



A



B



C

Figura 33 — Ritualizações de limpeza transformadas em encenação.



A



B



C

Figura 34 — Ritualizações de limpeza, observadas no cotidiano de Akira.



A

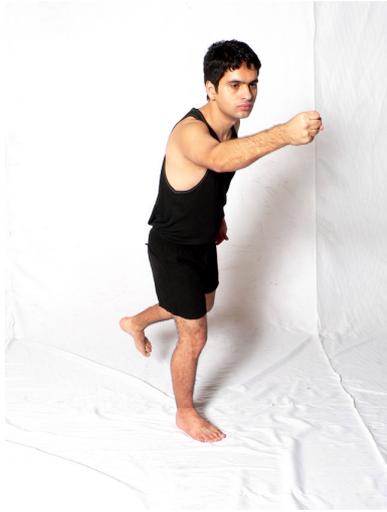


B



C

Figura 35 — Rotualizações: captura de Insetos.



A



B



C



D



E

Figura 36 — Ritualizações: captura de insetos.

Através dessa primeira ação, começamos a trabalhar nas improvisações com a dinâmica que seria dada à ação do bordado. Começamos a utilizar exercícios que explorassem o ralentar do tempo — um tempo diferente dos nossos movimentos diários —, ato que exigia muita concentração no desenrolar dos exercícios propostos, pois tínhamos que ter resistência física para “suportar” a dinâmica dos movimentos em câmera lenta.

Na trajetória do trabalho de Robert Wilson, o uso da câmera lenta na movimentação dos seus atores sempre atribuiu a seus espetáculos uma qualidade que transcendia a realidade. Em *Bricolage*, buscávamos dar à gestualidade conquistada em cena o sentido do “extracotidiano” através da qualidade atribuída aos gestos irrealis, captados nas impressões que tínhamos dos movimentos rituais de Akira presentes na sua realidade de vida.

Sobre o processo corporal, uma das linguagens usadas para o desenvolvimento das cenas imagéticas de Wilson, Galizia defende que

... essa qualidade onírica, acrescida do uso de movimentos em câmera lenta e de atividades simultâneas durante a apresentação, tornou-se, cada vez mais, uma das principais características das produções de Wilson, e foi intensificada ainda mais pelo uso constante da repetição e pela longa duração dos espetáculos. (GALIZIA, 1986: 30)

Diante da característica relacionada ao gestual, surgiram durante as improvisações e a roteirização do espetáculo a “ação” do bordado, a partir de fios que muitas vezes se encontravam presentes no imaginário do *performer*, e às vezes estavam entrelaçados aos objetos de cena — pois usávamos muitos fios de barbantes durante as improvisações.

Outro fato que chamou muito a atenção no comportamento obsessivo de Akira, e que contribuía para a descoberta de novas gestualidades para o espetáculo, era a ação de se limpar constantemente num processo de ritualização. Era comum Akira ficar limpando o chão e a parte interior das pernas com os pés, fato muito curioso num movimento, e que também resolvemos incorporar a algumas ações do espetáculo.

Dessa forma, podemos verificar que os rituais de Akira não foram naturalmente expostos no processo da *performance*, pois ele não tinha essas manias o tempo todo, somente realizava esse tipo de ação durante alguns momentos do dia.

O que fazíamos diante desse fato, era “emprestar” as impressões de gestualidades observadas, para incorporá-las ao espetáculo. No momento em que começamos a coreografar as cenas, Akira tinha plena consciência dos seus movimentos, não estava no seu momento de “transe”, e seus rituais eram transpostos para o espetáculo fazendo com que ele agisse de modo extremamente racional.

A partir dos movimentos derivados da relação que os corpos dos dois *performers* tinham em confronto com o espaço, com os objetos cênicos e as ações oferecidas pelo cotidiano de Akira, começamos a desenvolver uma espécie de “treinamento” procurando costurar os gestos e constituir sentido com as futuras formações de cenas.

2.4 Objetos

Sabíamos desde o começo do projeto, que queríamos estabelecer a dinâmica corpórea do espetáculo através da relação dos atuantes com os objetos. O fato que me chamou a atenção na obra de Bispo, relacionado à *performance*, sempre foi o seu envolvimento corporal com os objetos. A loucura de Bispo, refletida no seu corpo, acarretava-se no seu envolvimento com as “quinquilharias” que compunham seu trabalho. Dinâmica que alude com grande ênfase, ao movimento da *performance* originado na primeira metade do século XX.

Na criação do espetáculo, tínhamos a idéia de que a movimentação no espaço deveria acontecer em meio a movimentos característicos de pacientes psiquiátricos, juntamente com a montagem e desmontagem de obras derivadas de objetos e utensílios industriais — algo característico na “*performance*” exercida por Bispo.

Diante desse fato, os objetos escolhidos para começarmos as improvisações foram: uma réplica da obra Roda de Bicicleta (daí a origem do nome do projeto), três baldes de alumínio, dois pares de galochas, vinte canecas de alumínio e cerca de quinze pares de chinelos do tipo havaianas. Posteriormente, surgiu uma cama de ferro, que seria uma referência à obra de Bispo *A Cama Nave*.

O fato de trabalhar os objetos de cena também tem paralelismo no desenvolvimento da obra de Robert Wilson. Ele utilizava desenhos, pinturas, adereços, telões, objetos, textos e estruturas, todos selecionados por ele para participar de mostras artísticas, confirmando sua independência como objetos de arte e servindo para completar o ciclo dos principais elementos constitutivos do seu *Gesamtkunstwerk* — obra de arte total.

Essa estrutura se assemelha muito à dinâmica de Bispo do Rosário, pois ele também, sem ao menos saber disso tudo, desenvolvia na relação corporal com as suas obras a “dramatização” de que os seus objetos teriam vida própria no mundo idealizado por ele para o dia do juízo final, afirmando a condição do novo significado atribuído ao objeto, dentro do espaço onde foi concebido.

Bispo hibernava naquele minúsculo quarto-forte de Jacarepaguá, assombrado por uma obsessão. Era um enviado de Deus, um cristo, quem sabe, mas antes de tudo um maestro empenhado em dirigir a reconstrução do mundo. Um universo de miniaturas, uma espécie de reedição da existência na Terra, conforme seus sentidos. Uma missão. E tudo num espaço onde ele mal conseguia esticar o corpo emagrecido pela alma inquieta. Era nessa fase de transformação e isolamento que a arte brotava das mãos endurecidas, talvez pelos excessos nos ringues do passado ou por uma artrite que evoluiria com o tempo. A arte de Bispo nascia embutida de sacrifício. (HIDALGO, 1996: 26)

Relacionando a mimesis com seu fator iniciatório, totalitário, provedor da verdadeira catarse artística, com a dinâmica que Bispo tinha ao criar suas obras, podemos dizer que o drama interno que acometia Bispo era expurgado através da “catarse” em relação à construção do seu mundo. E isso acontecia a partir dos seus anseios internos em contato com os estilhaços materiais da cultura industrial que o cercava.

A partir de referências como essas, começamos a pensar a maneira como o roteiro seria distribuído ao longo do espetáculo *Bricolage*, partindo da relação do corpo dos atuentes, em contato com os objetos e com o espaço.

Os objetos não foram previamente pensados para as cenas. Eles foram escolhidos aleatoriamente. A partir da distribuição dentro do espaço é que foi se constituindo a roteirização do espetáculo. O espaço estava dividido em duas partes, uma simbologia que na vida de Bispo pode ser interpretada de várias maneiras: o fora e o dentro da Colônia Juliano Moreira; o estado consciente e inconsciente da subjetividade; o fora e o dentro do seu quarto-forte.

O espetáculo começou a ser traçado, então, com todos os objetos espalhados do lado de fora, de forma que, pouco a pouco, durante o desenvolvimento das cenas, eles seriam trazidos para o espaço interno, da mesma forma como Bispo do Rosário estruturava sua dinâmica, recolhendo os objetos do lado de fora para que fossem trazidos ao seu quarto-forte.

O único objeto que se encontrava dentro do espaço desde o início do espetáculo era a roda de bicicleta, sustentada por um suporte de madeira. A primeira cena relacionada à movimentação dos atuentes com o espaço e com os objetos se estrutura a partir de uma corrida entre os dois, em cena, ocupando todo o espaço, de modo que as canecas de alumínio vão sendo deixadas ao redor da roda.

Em seguida, numa dinâmica exercida pelos atuentes que envolvem gestos, movimentos de obsessão e ritualizações, baldes de alumínio são trazidos para o interior do espaço, juntamente com sandálias que, numa busca interminável pela captura por mosquitos, são deixadas sobre o palco.

Nesse primeiro momento, existe uma apresentação para o público dos objetos que estão jogados do lado de fora do espaço. É uma etapa do espetáculo em que tudo acontece muito rapidamente, numa dinâmica de corpo muito veloz. Então, durante a realização das cenas, começa a transformação, para o público, de objetos materiais do cotidiano e que, por desuso, perderam seu valor. Na estruturação do novo mundo criado por Bispo, essa é a matéria bruta para a concretização da sua encenação.

Num jogo obsessivo por estruturar algo com as quinquilharias, começam diante das suas dinâmicas corporais a estruturar, por meio de seus movimentos, novos objetos a partir dos cacarecos espalhados no palco.

A primeira *bricolage* montada se concretiza através da derivação da “Roda de Bicicleta”, referência à obra de Arthur Bispo do Rosário. Na primeira cena, com a entrada de Akira, essa roda de bicicleta juntamente com o suporte de madeira faz referência a uma roca de fiação. As formas são re-significadas pela gestualidade dos atuantes.

Na primeira montagem das *bricolages*, as canecas estão posicionadas em torno da roda. O atuante desmonta a *bricolage* (na forma de roca) posicionando-a no pedestal em sentido horizontal, começando a prender ganchos de alumínio, os quais posteriormente irão sustentar as canecas — alusão a um carrossel e referência a outra obra de Bispo do Rosário.

O processo de montagem e desmontagem dos objetos é uma referência à obra de Bispo, mas também é parte do processo imagético da concepção do espetáculo. Tal processo de imagens, a meu ver, também era parte da obra de Bispo do Rosário, pois através dos delírios que o acometiam, delírios que suscitavam imagens, ele os materializava em forma de objetos.

A dinâmica para a construção da segunda *bricolage* em cena acontece através do recolhimento dos baldes de alumínio de maneira obsessiva. Os dois atuantes recolhem chinelos e baldes, levando-os para cima da estrutura metálica que se encontra fora do espaço.

Num certo momento, constata-se que a estrutura se assemelha a um barco. É quando um deles sobe na cama e o outro na ação de empurrar, adentram no espaço, uma referência à vida e obra de Bispo e sua relação com o mar e o marinheiro.

Quando a cama chega no centro do espaço, com todas as quinquilharias em cima, ela é novamente desmontada. Os objetos são estruturados no espaço de maneira que uma nova movimentação possa ser estabelecida e novas *bricolages* sejam montadas. As botas que estavam amontoadas em cima da cama, vão para o espaço e são montadas em forma de um podium.

A todo o momento, objetos que não são condizentes com algumas obras de Bispo, referenciam outras obras. A obra *podium*, no seu formato original, é construída por latas de chocolate em pó. No espetáculo *Bricolage*, a construção acontece através das botas. Nos cinquenta anos do desenvolvimento das obras de Bispo do Rosário, imagino que seus objetos eram construídos e desconstruídos a todo o momento dentro do espaço do quarto forte. Dessa forma, surgiu a idéia de fazer referência a várias obras de Bispo com apenas alguns de seus objetos.

Num terceiro momento, as cenas voltam a acontecer do lado de fora do espaço. Um dos atuentes encontra uma caixa de madeira com uma tampa de vaso sanitário. É quando o atuante que ainda se encontra dentro do espaço corre para fora e fica frente a frente com o outro. A caixa é empurrada para debaixo da luz, nesse momento um dos atuentes a abre e acha um pedaço de tecido que, ao ser tirado de dentro da caixa, revela-se uma camisa de força, com mangas que medem vinte metros de comprimento. A camisa é vestida e, numa caminhada, ambos adentram o espaço.

Akira sobe na cama que, aos poucos, se revela um suporte para o eletrochoque. A camisa é enrolada remetendo o público à questão dos maus tratos psiquiátricos. A cena termina com Akira sendo levado em cima da cama para o fundo do espaço, desaparecendo de cena. Nesse momento, no desenvolvimento do espetáculo, é como se o primeiro ato fosse encerrado.

Inicia-se o “segundo ato”, um outro momento do espetáculo. Os atuentes surgem em cena trazendo painéis que são uma referência às vitrines de Bispo. Então, o espaço que se mostra grandioso, resume-se apenas à disposição das *assemblages* em cena. O espaço cenográfico acontece ali, no meio do galpão.

Nesse momento, os baldes se encontram dispostos logo à frente dos painéis, sendo colocados novamente na forma de um *podium*, para que sirvam de suporte para uma cena criada a partir dos maus tratos cirúrgicos e psiquiátricos,

uma referência à lobotomia²⁹, cirurgia desenvolvida nos hospitais psiquiátricos durante um longo período do século XX.

Em outro momento, as canecas são trazidas para cena com uma movimentação que utiliza o atrito dos sons em relação no espaço: quedas dos baldes de alumínio, canecas e talheres. Os *performers* não são vistos durante a realização da cena, que acontece do lado de dentro do espaço.

O trabalho prossegue com a saída de Akira deste espaço, achando um entulho de tecido no chão do lado de fora. Este tecido, quando desenrolado, se revela como o *Manto da Apresentação* de Bispo do Rosário. Vestindo o manto, Akira entra no espaço calçando um par de sandálias, que vão se revelando enfileiradas umas às outras, ligadas por um barbante. Neste momento do espetáculo, existe uma referência aos seguidores de Bispo dentro da Colônia Juliano Moreira.

Na cena final, os dois atuentes adentram o espaço com a cama e com os objetos que estão distribuídos em cena, recolhendo os objetos que vão se amontoando na cama, fazendo com que se origine um navio. Nesse momento os dois atuentes saem de cena, e o espaço é tomado pela imagem de lemanjá.



Figura 37 — Bricolage com todos os objetos utilizados durante o espetáculo.

²⁹ Lobotomia frontal. Neurocir. Psiq.1. Transição metódica de ou dos lobos frontais, indicada em certas condições mórbidas mentais, como síndromes esquizofrênicas, ou em caso de dores intratáveis de outra forma. [Essa intervenção foi proposta pelo neurologista português Egas Moniz (1874-1955). Tb. se diz lobotomia pré-frontal; sin.: leucotomia.]: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

2.5 Espaço

Começamos então a pensar a movimentação do espaço a partir da limitação do cenário. Tínhamos uma idéia inicial quando começamos a trabalhar as ações: levar os atuentes a um espaço que remetesse ao vazio da existência humana que acomete os espaços hospitalares. Essa idéia foi sobreposta ao quarto-forte de Bispo do Rosário — local em que ele criava suas obras — onde existia um *Hall* com várias portas de acesso.

Pensamos em trabalhar os dois lados do espaço, o dentro e o fora, pois a dinâmica de Bispo acontecia dessa maneira, ele recolhia o lixo existente em torno da Colônia Juliano Moreira para criar suas obras dentro do quarto-forte.

Trabalhando ainda a questão do espaço, pensamos em usar o dentro e o fora do quarto partindo da simbologia de consciente e inconsciente. Outra simbologia evidente na dinâmica de Bispo foi a questão do mar com o navio do marinheiro. Bispo do Rosário foi oficial da marinha, e suas obras também tinham uma grande relação com esses artefatos, como: barcos de brinquedo, indumentárias que lembravam roupas oficiais do exército.

Através dessas leituras, o espaço de dentro do quarto também poderia ser equiparado ao navio do marinheiro, assim como o espaço de fora representava o mar. Os objetos eram trazidos de fora para dentro, de maneira a estabelecer o roteiro por meio do processo de montagem de uma *bricolage*.

Não trabalhar dentro de um espaço convencional, um palco italiano, por exemplo, foi uma necessidade diante da maneira como a encenação foi conduzida. Estávamos trabalhando a questão imagética e a grandiosidade do espaço; isso foi muito importante para remeter o espectador-público à encenação que precisávamos.

Precisávamos de um espaço em que o espectador presenciasse a grandiosidade de uma ópera, e que a justaposição do cenário acontecesse diante da dinâmica dos atuentes, que ocupavam todo o espaço.

2.6 Arthur Bispo do Rosário X *Bricolage*

Diante da busca de significação atribuída à corporalidade de Akira, e da movimentação dos objetos e utensílios de Bispo, e do cenário, local onde seria desenrolado o do espetáculo, um fator importante conferido à cena final do espetáculo *Bricolage* foi a simbologia da imagem de Iemanjá. Toda a obra de Bispo do Rosário foi criada a partir do comando de reestruturação de um novo mundo, por uma voz que ele dizia ser Nossa Senhora Aparecida.

Para Marta Dantas, as obras de Bispo estão inteiramente relacionadas com a mitopoética desse artista. É impossível desvincular da obra sua vida pessoal. Sabe-se muito pouco em relação a sua vida antes de adentrar os hospitais psiquiátricos, além do fato que ele nasceu no interior do estado do Sergipe, numa cidade onde questões religiosas voltadas para a cultura afro-brasileira são muito presentes, um lugar onde o artesanato — bordado, manufatura de brinquedos — faz parte do aprendizado e da cultura local.

Em função dessa informação, resolvemos dar ao espetáculo um caráter vinculado à religião afro-brasileira, a um artista que construía suas obras a pedido das vozes que escutava, que ele dizia ser de Nossa Senhora, em uma busca incessante da criação de um novo mundo.

Em nossa busca por uma estética que remetesse ao mundo da loucura através do processo performático, a obra de Bispo do Rosário e seu processo de colagem mostrou-se fator determinante nas artes para gerar o processo imagético. Daí a origem da idéia de trabalhar durante todo o processo do espetáculo a questão da *bricolage* — essa espécie de colagem, em que Bispo era o *bricoléur*.

As *bricolages* de Bispo eram parte da sua mimesis, e as obras, a materialização da sua catarse. Dessa forma, procuramos unir todas as informações sobre a mimética de Arthur Bispo do Rosário — presentes na sua obra e no espaço onde ele criava o seu mundo para o Dia do Juízo Final — junto às questões relacionadas à sua mitopoética e à gestualidade desconexa de Akira.

2.7 O Não-Ator

Essa ordem começa a sofrer um revés, no entanto, no momento em que nos recusamos a desempenhar certos papéis segundo fórmulas preestabelecidas. Nesse sentido, um corpo livre de condicionamentos e dono de suas expressões em alguma medida se revela um incômodo à ordem social existente, uma vez que busca recuperar a percepção da totalidade dentro de uma sociedade fundada exatamente na fragmentação. (VIANNA, 1992: 114)

Ao iniciar o processo de montagem do espetáculo *Bricolage*, o principal interesse de todos os profissionais envolvidos no projeto era gerar um processo e obter um resultado artístico que exemplificasse a relação da loucura com o imaginário, por meio de cenas que favorecessem o processo de criação através do imagético³⁰.

Para que esses objetivos fossem atingidos, queríamos criar um espetáculo que totalizasse em um único trabalho vários tipos de expressão artística, procurando, dessa forma, uma unidade de expressão.

Buscou-se uma característica unitária presente na sobreposição dos trabalhos plásticos denominados de colagem, que, por meio do processo de criação através de materiais bidimensionais em estruturas pictóricas, originaram a pesquisa da imagem no Surrealismo.

Especificamente no processo artístico do espetáculo *Bricolage*, emprestamos o termo utilizado pelo encenador norte americano Robert Wilson, que se refere à justaposição como um conceito para a formação do processo imagético. Glusberg, a respeito da mimesis e sua relação com o processo imagético na *performance*, observa que:

O *performer* atua como um observador. Na realidade, ele observa a sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a *performance*). Isso porque para a conversão do objeto em signo exige-se que quem o utilize simultaneamente o observe, a fim de provocar no espectador, mediante a re-codificação, uma atitude similar: a expectativa. O mecanismo da mimesis, substituído, ao nível da *performance*, é transportado, assim para o público. (GLUSBERG, 1987: 76)

³⁰ [De imag(em) + -ético.] Adj. 1. Que encerra imagem, ou revela imaginação: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

A essa composição de justaposições, Robert Wilson fez emergir uma estética com a função de remeter o espectador ao sonho, ao onírico, através da execução de um método de trabalho que utiliza movimentos ralentados — que tinham como principal proposta invadir o subjetivo do espectador — justapostos a recursos de música, cenografia e iluminação.

Uma característica importante na obra de Wilson é a crença de que o público deveria vivenciar a visita ao teatro da mesma forma que vivenciaria uma visita a um parque ou a uma praia, ou seja, que o espectador continuasse a construir peças e não se sentisse impedido de ir e vir independentemente do que estivesse acontecendo no palco.

É como se as cenas fossem apenas paisagens, sempre se mostrando de forma transformada, mas independentes de um início ou de uma seqüência de eventos organizados de forma narrativa. Segundo Galizia:

Wilson insiste que o público precisa desenvolver a liberdade artística tanto quanto os artistas precisam desenvolver outras percepções, já que é o público quem passa a participar criativamente do viver artístico, com sua própria imaginação, completando desta forma o espetáculo. Na peça com a bailarina Lucinda Childs, intitulada *Eu Estava Sentado Em Meu Pátio Este Cara Apareceu, Eu Pensei Que Estava Enlouquecendo*, uma experiência com palavras e movimentos em que a linguagem verbal era, novamente, o elemento principal. No entanto, ao invés de um texto tradicional, Wilson organizou uma colagem de trechos de conversas e de diálogos de filmes e de programas de televisão, obtendo como resultado uma composição não-linear de centenas de mininarrativas ou “minidramas”. (GALIZIA, 1989: 32)

A participação de Akira no processo de trabalho se justificava através da presença cotidiana da loucura em cena. Precisávamos de um corpo com o registro da loucura para acrescentar aos outros componentes que gerariam as imagens do espetáculo.

A respeito da busca corporal partindo de um corpo que adentra o cotidiano, Klaus Vianna (1992) coloca que para se chegar à elaboração de uma dança singular, original, diferenciada e rica em movimento e expressão, o atuante tem que ser intérprete das suas emoções, tendo que se despojar de uma imagem que lhe foi de alguma forma imposta, para adotar a postura que corresponde a sua trajetória pessoal e a sua existência cotidiana. Para ele:

Seria o mesmo que apagar um quadro cheio de frases vazias que lhe foram ditadas para dar início ao aprendizado de um novo alfabeto, de uma linguagem capaz de traduzir aquilo que verdadeiramente sentimos e queremos expressar. (VIANNA, 1992 : 113)

Para Akira, essa forma de expressão assinalada por Vianna pôde ser verificada no processo do espetáculo na forma natural que ele expressa o seu Eu, por meio da subjetividade, fato que ocorre no seu cotidiano. Porém tal característica não se desenvolve de forma espontânea devido a sua gestualidade se referir ao enquadramento social da loucura, ou seja, acontecer através de ritualizações, manias e euforias.

A presença de um “não-artista” inserido no contexto da pesquisa também tem suas similaridades com a trajetória de Robert Wilson. Como já foi dito, em um determinado momento de sua carreira, iniciaram-se apresentações individuais e outras com a colaboração de Christopher Knowles, uma criança autista que possuía notável energia criativa. A presença de Knowles era muito atrelada à pesquisa de texto. O uso textual nos espetáculos de Wilson caracterizaria, naquele período, um novo momento na sua carreira.

Todas as produções de Wilson, até *Rainha Vitória*, utilizam um mínimo de linguagem verbal para a sua realização. A partir desse trabalho, a desconstrução das palavras passa a ser um dos elementos mais importantes.

Todos os textos dos espetáculos de Wilson passaram a ser escritos em colaboração com Christopher Knowles, cuja habilidade do manejo das palavras era de ordem matemática, sendo seus poemas semelhantes às curiosas construções literárias de Gertrude Stein. (GALIZIA, 1989: 21)

No início do trabalho, em julho de 2004, não sabíamos muito bem o que fazer em relação ao processo de pesquisa corporal; tudo soava como um experimento, nada estava previamente pronto, sabíamos apenas que queríamos trabalhar a questão da imagem e o enredo do espetáculo seria uma homenagem a Arthur Bispo do Rosário, estabelecendo, dessa maneira, uma conexão com a

loucura através do mundo criado por Bispo, pela subjetividade e a relação performática que esse artista tinha com suas obras.

A partir dessas impressões, delimitamos que iríamos descobrir através dos movimentos e gestos estabelecidos pelo corpo a estética do cenário, das músicas, da iluminação e figurinos. Começamos o trabalho com o que tínhamos em mãos, os corpos dos atuantes. André Akira era o gerador de toda a descoberta do processo corporal, pois em seu corpo o registro da loucura — social, biológica, psíquica — continha o gestual que iria traçar o roteiro de todo o processo.

Assim como no teatro de Robert Wilson, o trabalho corporal desenvolvido a partir da interação com os itens presentes — como adereços de cena, figurinos, cenário e o espectador — serviu para que os corpos dos participantes se tornassem mais conscientes do espaço que os rodeava.

Podemos verificar isso nas palavras do próprio Robert Wilson, em relação aos membros da fundação Byrd Hoffman:

Nosso objetivo é evitar impor um método ou estilo de trabalho a todos os membros da Fundação e, ao contrário, proporcionar situações que dêem a cada pessoa a oportunidade de fazer descobertas sobre si mesmas e de desenvolver a confiança em suas próprias habilidades. Na verdade, essa autoconfiança e as percepções desenvolvidas através de descobertas pessoais sobre o próprio corpo são frequentemente traduzidas em outras áreas aparentemente não relacionadas com o trabalho em dança e movimento. Até o momento, estas áreas têm incluído pintura, fotografia, carpintaria, criação literária, cuidado de animais, lingüística, estudos científicos e várias outras. Em muitos casos os cursos proporcionam a única oportunidade que seus membros têm, na rotina de suas vidas, de entrar em contato e trabalhar com pessoas cujos objetivos, capacidades, experiências e limitações são muito diferentes dos seus. A fundação abriga membros de todas as idades: desde crianças em idade pré-escolar até idosos. Pessoas com deficiências físicas ou mentais misturam-se ao naturalmente privilegiados. As mais diversas faixas sociais, econômicas e étnicas estão representadas. (GALIZIA, 1989: 26)

Como o espetáculo remete a Arthur Bispo do Rosário e sua maneira performática de se relacionar com seus objetos — um dos fatos que concretizava sua obra —, inicialmente, propúnhamos exercícios a Akira através de utensílios e objetos que eram referência na obra de Bispo (canecas, chinelos, vassouras), de maneira a estabelecer uma conexão com as cenas que esperávamos como um prévio resultado do trabalho.

A vida de Bispo era previamente discutida entre o diretor e os atuantes, de maneira a sugerir um conhecimento específico acerca do que trataríamos no desenvolver desse trabalho. Depois dessa primeira etapa, sugerimos à musicista do espetáculo que indicasse músicas — estabelecendo um marco inicial para as improvisações — que despertassem um vazio, um silêncio existencial, partindo desse ponto para sugerir um processo subjetivo que favorecesse o trabalho.

Para dar início às improvisações que atribuíam uma dinâmica corporal não pertencente ao cotidiano, através de movimentos contidos e ralentados, trabalhávamos primeiramente a respiração. O corpo deveria estar relaxado e dilatado para começarmos as improvisações. Fazíamos um aquecimento de trinta minutos, em que fazíamos exercícios de entrada e saída de ar de nossos corpos, trabalhando também com impactos corporais através de saltos e espasmos.

Posteriormente aos exercícios, trabalhávamos o controle de peso através do treinamento que exercitava o equilíbrio pela lentidão do movimento, atributo que também utilizávamos para a realização das improvisações. A respeito do treinamento corporal para a disposição física, Vianna defende que:

Relacionando as atividades propostas como treinamento corporal para o corpo cotidiano, podemos perceber a necessidade destes exercícios para a manutenção de um trabalho físico. Antes do ensino de uma técnica corporal específica é necessário que se faça um trabalho de conscientização corporal, sem o qual o aprendizado poderá ser deficiente, pois o corpo vai adquirindo uma forma, criando uma armadura e consolidando ainda mais as tensões musculares profundas. (VIANNA, 1992: 112)

Para o atuante ter consciência desse aprendizado, é indispensável que a pessoa se sinta predisposta a realizar esse tipo de trabalho. Diante da predisposição do artista envolvido no processo artístico, Vianna também afirma que:

Não é por acaso que muitos bailarinos profissionais encontram sérias dificuldades diante do trabalho que favoreça o entendimento do corpo presente no cotidiano. Isso não quer dizer que um bailarino não possa, através de técnicas convencionais, levantar a perna, girar, dar mil piruetas — mas isso será apenas acrobacia caso limite — se a uma ação puramente técnica, e não um processo de aprendizado em relação ao gestual presente no seu cotidiano, na sua própria vida. O que não podemos esquecer é que as pernas com as quais danço são as mesmas com que ando, corro, caio ou brinco, desde criança. Nesse sentido, a experiência de uma vida pode ser traduzida, por exemplo, no simples gesto de erguer um braço ou uma perna. (VIANNA, 1992: 112)

Dessa forma, foi estabelecida no treinamento de consciência corporal uma relação com as improvisações que se baseariam principalmente no manuseio de objetos, através da gestualidade presente no cotidiano de Akira e que seriam posteriormente codificadas por mim.

As improvisações começavam a partir da música, da qual recebíamos a indicação inicial para movimentarmos os objetos em cena, estabelecendo uma relação de percepção e manejo muito detalhado dos adereços. A gestualidade estabelecida na improvisação com os objetos era o parâmetro que precisávamos para trabalhar a nossa consciência corporal para o espetáculo, junto com o material originado nas improvisações que dariam uma posterior formação às cenas.

Ficamos um período de cinco semanas desenvolvendo esse processo com André Akira, pois o que buscávamos com a sua presença em cena era verificar uma gestualidade para a situação que propúnhamos como tema do trabalho, a loucura.

Através desses laboratórios, a proposta era adentrar um corpo pertencente ao cotidiano da loucura, um corpo que ritualizasse através de movimentos involuntários, um corpo com o registro dos maus tratos dos eletrochoques e das amarraduras de hospitais psiquiátricos e que na maioria das vezes se encontra impregnado de medicação, utilizada para impedir os delírios que a loucura oferece ao “portador de doença mental”.

Foram cinco semanas exercitando o processo, com sessões exaustivas de improvisações — que muitas vezes duravam duas horas, sem qualquer tipo de interrupção. Em nenhum momento éramos interrompidos, as improvisações não tinham tempo pré-determinado, apenas recebíamos um direcionamento exterior — quando a gestualidade não agradava o condutor dos exercícios — em relação à estética corporal que buscávamos para a realização do espetáculo.

Durante esse processo, comecei a verificar a grande problemática em relação à questão da loucura dentro da sociedade moderna. O trabalho, para mim, começava a se tornar uma crítica ao ideal de sujeito moldado à perfeição dentro da sociedade, evidente também na estética artística contemporânea, que,

de certa forma, é uma reivindicação à linearidade artística desenvolvida ao longo dos últimos séculos.

Durante as improvisações realizadas por Akira, começamos a perceber sua enorme dificuldade em elaborar situações que favorecessem a espontaneidade para a criação das cenas. Apesar da maioria das vezes não responder à questão criativa, Akira tinha na sua dinâmica corporal a gestualidade que queríamos atingir.

Seu controle corporal por meio do ralentar da ação, proposto através de exercícios, era conquistado com grande qualidade de movimento. Os exercícios exigiam muita concentração, fato que não era empecilho para André, pois ele ficava muitas horas realizando movimentos que não estavam inseridos no seu cotidiano, o que é muito difícil para quem não tem o treinamento pré-expressivo relacionado à consciência corporal no teatro.

Diferente de um dependente químico usuário de drogas, Akira não desejava o uso e se esquecia de tomar a medicação durante o dia. Esse fato sempre acarretava num total descontrole do seu sistema nervoso e fazia com que seus gestos fossem desenvolvidos de forma aleatória, sem controle algum.

No caso da participação de Akira no espetáculo, sua não-correspondência ao ideal de sujeito social correspondia à contemporaneidade que procurávamos dar ao espetáculo diante do questionamento de questões que envolvem a razão. Mal sabia Akira que os seus atos de ritualização, os seus gestos não interpretativos providos do estado fragmentário do seu Eu, a maneira como ele era no seu dia-a-dia, sua espontaneidade, favoreciam enormemente a estética de encenação teatral do século XX.

Diante do fato de Akira não ser um “ator” e nunca ter trabalhado anteriormente em um processo de criação artística, pode-se dizer que a falta de “consciência” em relação a um processo de criação artística faz com que o produto final tenha uma maior similaridade com a vida. Na contemporaneidade, o trabalho artístico tem um referencial a esse princípio — a consciência do artista — pela “não-arte”. Bispo do Rosário era um “adepto” dessa expressão, sua obra estava totalmente atrelada a sua vida.

2.7.1 Vida e *performance*

Podemos verificar que no desenvolvimento de *Bricolage*, a gestualidade cotidiana de Akira fica atrelada ao processo performático. A respeito da relação vida e arte no trabalho do *performer*, Vianna (1992) observa que:

Diante do desprendimento empregado em relação à participação corporal em um processo cênico, podemos averiguar em relação à corporalidade de um *performer*, que uma coisa é levantar uma perna à custa de uma enorme tensão, o que, em lugar de exprimir uma ação ou sensação revela apenas o esforço empregado para erguê-la cada vez mais alto em uma mera exibição de flexibilidade e perícia técnica. Outra coisa é fazer desse movimento a expressão exata daquilo que se busca atingir, seja um sentimento, uma emoção ou até mesmo um gesto abstrato. Gestualidade encontrada no processo de construção performática, a partir da gestualidade cotidiana. (VIANNA, 1992: 113)

Tal fato foi vivenciado no processo de *Bricolage*. Os exercícios que trabalharam o aquecimento com Akira não serviam para que ele exercitasse os seus movimentos de modo a estabelecer uma grande virtuosidade em relação ao seu gestual. Na verdade, esse não foi em momento algum a intenção dos exercícios. O treinamento corporal de Akira serviria para que ele tivesse uma consciência maior de seu corpo e de sua gestualidade, pois o que queríamos utilizar para o processo da *performance* era justamente o fator mimético em sua essência, a gestualidade presente no interior de Akira e que, munida de alguns exercícios corporais, seria exposta de maneira viva ao público-receptor.

Porém, a grande problemática das improvisações estava na criação de situações com os objetos. Diante disto, começou a ser estabelecido um grande problema que se estendeu por quase todo o trabalho, a minha presença em cena era um fato que incomodava a dinâmica de atuação de André. Acredito que o fator de submissão de Akira se dava pelo fato de eu ter ministrado as aulas de teatro no Hospital Dia do CAPS.

André tinha uma enorme disposição para a encenação, mas era muito inseguro em estabelecer uma conexão com a cena, fato que se estendeu durante os nove meses do trabalho e que exigia repetidos direcionamentos para a conquista de espontaneidade. Vimos, então, que os exercícios estavam

favorecendo a consciência corporal, mas que não estavam funcionando da maneira como as improvisações tendem realmente a acontecer num trabalho teatral.

No início, não tínhamos certeza de como o roteiro do espetáculo seria desenvolvido, se apenas seguiríamos em cena as indicações de um roteiro previamente definido (de maneira que os *performers* estabeleceriam conexões ao desenvolverem a *performance*) ou se teríamos um espetáculo extremamente racionalizado em sua realização, com muitos ensaios e marcações estabelecidas.

Num primeiro momento, o fato que mais agradava era a *performance* partindo do fator improvisacional, pois estávamos lidando com um processo teatral que acarretaria um espetáculo com a temática da loucura, e tudo era um “chamariz” para se envolver com um trabalho desses.

Juntamente com conceitos pré-estabelecidos, o fator racionalizante para a composição do espetáculo era a alternativa mais descartada até o momento, pois também tínhamos um grande receio quanto ao desempenho de Akira para decorar partituras corporais.

Muitas vezes durante os ensaios, acredito que por não tomar a medicação da maneira correta, Akira entrava numa espécie de “transe” e seu corpo agia involuntariamente. Outro aspecto que chamava muito a atenção nos momentos que aguardávamos para dar início aos ensaios, era a forma que ele ritualizava, com gestos que muitas vezes pareciam querer pegar uma mosca no ar, limpar objetos, espaços ou procurar obsessivamente um prego no asfalto.

Akira também escrevia obsessivamente um papel — que ficava guardado em sua carteira — obrigações que tinha que fazer durante todo o dia, juntamente com situações do passado, como o ingresso na universidade e o trabalho na fábrica de eletrônica no Japão.

A situação social na qual Akira se encontra, com toda a questão da loucura e a medicação que tem que tomar, faz com que ele tenha uma gestualidade cotidiana que para as pessoas ditas como “normais” está mais próxima do que conhecemos como extracotidiano, uma gestualidade com movimentos extremamente interessantes para o processo de encenação contemporânea.

Diante do fato de estar percebendo uma gestualidade extremamente rica pertencente ao seu cotidiano, resolvemos dar um novo direcionamento ao processo de trabalho incorporando o gestual de Akira de forma consciente ao contexto do espetáculo. Vianna, a respeito de um corpo presente, coloca que:

Reafirmo que um corpo inteligente é um corpo que consegue se adaptar aos mais diversos estímulos e necessidades, ao mesmo tempo em que não se prende a nenhuma receita ou fórmula preestabelecida orientando-se pelas mais diferentes emoções e pela percepção consciente dessas sensações. (VIANNA, 1992: 114)

O grande desafio estabelecido neste momento era em relação a minha atuação, pois eu teria que entrar no tempo pertencente ao mundo de Akira para que houvesse uma junção do meu trabalho ao dele. O objetivo, neste momento, era não estabelecer uma situação de sobreposição sobre o trabalho do outro, cabendo a mim a consciência disso, pois Akira agia sobre o processo de forma vital e cumpria como obrigação e responsabilidade os direcionamentos.

Nesse momento, cabia a Akira decorar as partituras corporais que descobríamos pouco a pouco e incorporávamos ao espetáculo. O seu tempo, diante das exigências do processo, era totalmente diferente do meu, devido ao fato da subjetividade tomar conta da sua realidade. Dessa forma, existia uma certa dificuldade em no espaço direcionar marcações ao espetáculo.

Porém, Akira decorou toda a sua partitura corporal num processo de nove meses, evidenciando, assim, um lado consciente de sua personalidade e desenvolvendo um ótimo processo de encenação. Este trabalho originou-se a partir do contato do artista com pacientes psiquiátricos, o que sugeriu para o espetáculo uma estética própria para o “delírio” — estética que, através da dança, música, arquitetura, plástica e corpo, forma uma espécie de “trama”, de maneira a oferecer imagens intermediárias para o que poderíamos chamar de “público-perceptor”.

2.8 O “Ator”

Ao inserir um projeto relacionado às artes cênicas dentro do sistema de saúde mental, jamais achei que fosse aliar a subjetividade daquelas pessoas, exposta com o termo de loucura na nossa sociedade — e na qual são compreendidos inúmeros fatores — , ao fazer teatral da cena contemporânea.

As reações manifestadas por aquelas pessoas em seus “surto psicóticos”, para mim, no primeiro contato que tive com eles, mostraram-se sempre associadas à questão performática. Ao ter contato com a vida e obra de Arthur Bispo do Rosário, essa primeira impressão se mostrou mais presente ainda. Não há como pensar a obra de Bispo do Rosário sem observar o envolvimento do artista com as obras através do seu corpo.

Perceber um estado corporal condizente à personalidade daquelas pessoas e fazer sua atribuição à cena teatral — buscando em mim um estado de verdade diante da realização da gestualidade pertencente a elas — foi algo um tanto desafiador para mim enquanto ator. Tal gestualidade está também presente e associada em *Bricolage* à relação corporal que Bispo exercia com as suas obras.

Quando o projeto ainda era desenvolvido dentro do sistema de saúde mental e beneficiava apenas os usuários da instituição, acabei relacionando o trabalho artístico desenvolvido por muitas pessoas naquele lugar a estéticas pertencentes à área teatral na estética do século XX.

Vendo todas aquelas pessoas participarem das oficinas teatrais com tanta espontaneidade em suas atuações, questionei-me sobre o trabalho de legitimação artística, sobretudo teatral, de alguns daqueles usuários envolvidos no projeto de teatro desenvolvido no CAPS de Londrina.

No trabalho desenvolvido ainda na instituição, nunca existiram pessoas com as mesmas características artísticas de Bispo do Rosário ou dos artistas de Engenho de Dentro, que independente da situação de internamento psiquiátrico desenvolviam a relação da sua expressão com a loucura. Assim, suas obras muitas vezes são associadas a sintomas patológicos.

No caso dos usuários do CAPS de Londrina que participavam das oficinas de teatro, o envolvimento com a questão artística estava atrelado ao teatro e não às artes plásticas, ponto que impedia e muito estabelecer qualquer semelhança entre a área específica de artes visuais e a produção teatral existente dentro de qualquer hospital psiquiátrico.

No teatro, quando o ponto de vista acontece diante do estado emocional do ator, lidamos com o estado diferencial de sua personalidade por meio do subjetivo, fato que acontece em tempo presente nas pessoas designadas como psicóticas.

Desde o começo do projeto dentro da instituição, sempre me chamou a atenção o fato de aquelas pessoas estarem totalmente disponíveis para o fazer teatral por meio de algo que estava inerente a suas vidas naquele momento — a subjetividade —, fato que não percebia dentro de cursos de teatro com pessoas “normais”, por exemplo.

Diante disso, surgiu a idéia de contrapor em cena um ator por formação e um usuário do sistema de saúde mental, já que o estado criativo do atuante na cena teatral contemporânea está muito próxima da subjetividade pertencente às pessoas diagnosticadas como esquizofrênicas.

Nessa relação artística, no encontro entre mim e Akira para desenvolver esse processo de criação, dois modos de atuação totalmente diferentes estiveram presentes na realização do espetáculo *Bricolage*, embora buscássemos em cena um resultado ímpar.

Para Akira, que foi remetido do cotidiano psiquiátrico ao cotidiano de ensaios, ao contato com a direção e à interação em cena com outro atuante, nunca havia existido a racionalidade do processo de criação artístico por meio de treinamentos corporais. Para mim, o encontro com a universidade era um fato intrínseco a este tipo de questionamento, e que, no contato direto com Akira, fez com que tivesse um outro olhar sobre todo o procedimento do trabalho.

A gestualidade de Akira presente em cena foi a exposição do seu modo de ser no dia-a-dia dentro do formato teatral, ou seja, a “espetacularização” do seu cotidiano. Podemos dizer que o estado inicial da criação, para Akira, pode ser

comparado à questão mimética no seu estado inicial, já que os movimentos involuntários e as ritualizações de limpeza eram parte do seu quadro subjetivo.

Para mim, o encontro com essa outra realidade seria o contato com a mimesis no seu caráter secundário, por meio da imitação da gestualidade pertence a Akira sendo codificada para o meu corpo.

Diante disso, tínhamos que achar um meio termo para os dois processos, pois deveria haver um equilíbrio nos dois modos de atuação para que a presença de Akira se fizesse acontecer por meio da sua atuação, e não pela condição de usuário do sistema de Saúde Mental.

Considerações Finais

A arte, quando elevada a condição de vida, rompe os limites. Acredito ser esse o foco da pesquisa artística dentro da estética contemporânea. Assim, os trabalhos desenvolvidos por alguns sujeitos diagnosticados como esquizofrênicos, e que referenciam a internalização do seu Eu em suas estéticas, aludem à questão da vida e sua relação com a expressividade muitas vezes presente na arte do século XX.

No que diz respeito à linguagem teatral, captar os reflexos dessa subjetividade em forma das ações dos usuários do CAPS foi enriquecedor para o trabalho desenvolvido junto deles. Essa forma de desenvolvimento corporal para o teatro pode se dizer que é uma matriz, tanto em relação à dança como para o teatro na estética artística contemporânea. O que é entendido como não aceitação dentro de um quadro de desordem de personalidade — sob uma visão psiquiátrica —, na estética artística é aceitável, sendo também um dos aspectos da transformação social.

É difícil vivenciar com intensidade nossas emoções e sentimentos mais profundos. Por vezes, esse enfrentamento assume a conotação de um risco, que nem todos estamos dispostos a enfrentar. Acostumados a introjetar a ordem à nossa volta, habituamo-nos a não olhar, não ouvir, não sentir intensamente a desprezar a

importância dos fatos e acontecimentos menores, quase imperceptíveis — embora fundamentais. Quando trabalhamos o corpo é que podemos perceber melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar através da dilatação. Só então esses espaços respiram. (VIANNA, 1990: 55)

Com o trabalho de jogos teatrais era perceptível que as regras propiciavam o enquadramento das ações e gestos desconexos dos usuários, de modo a apontarem uma estética para o teatro, de forma similar ao que acontecia com a materialização dos objetos de Bispo do Rosário, diferindo apenas no fato da pulsão artística em Bispo acontecer paralelamente a sua vida e não de forma estimulada, como nos usuários do CAPS.

Essa forma de encenação sempre foi tratada com ludicidade pelos participantes das oficinas de teatro, tornando-se um meio de ligação com o social. Ao encenarem para a sociedade, em espaços fora da instituição — parques, escolas e praças —, e para um público composto por pessoas que não freqüentavam o CAPS, a não linearidade presente nas ações que muitas vezes os participantes praticavam — gestos involuntários pertencentes às ritualizações do dia-a-dia — eram atribuídas ao trabalho artístico, inspirando, assim, a aceitação do meio social, das pessoas que os assistiam.

Dessa maneira, o trabalho musical não acontecia através da verbalização de letras musicais. A desfragmentação da palavra era usada como fator gerador de imagens entre espectador-público, de maneira a favorecer a geração de imagens no imaginário do espectador, por meio de seus processos mentais.

Este, entre outros, foi um dos conceitos na referência de imagens no processo de montagem das *bricolages*. Referência que pode ser encontrada em sua originalidade no processo imagético presente no Surrealismo.

A imagem presente no Surrealismo somente se ateu às artes plásticas — prevalecendo nesta estética a arte pictórica. Em *Bricolage*, a imagem é favorecida enquanto cena, por meio de conceitos originados na *performance*. Porém, o processo imaginário nesse trabalho tem a pretensão de ser o mesmo pertencente àquela estética. Sua imagética tem relação com a criação das cenas e o processo e intermediação subjetiva entre criador e obra, espectador e obra.

Ao dar início ao processo de criação de cenas, o primeiro elemento que tínhamos para pensar a composição do espetáculo e perceber essas imagens pertencentes ao subjetivo humano era os corpos dos dois *performers*. Corpos estes que, inseridos na busca de uma estética da loucura para o teatro, não tinham a pretensão de se atrelar às regras impostas por cânones acadêmicos de pesquisa corporal. O objetivo — já que iríamos falar da loucura — era adentrar ao campo cênico através de um corpo cotidiano, que tivesse as mesmas impressões do universo da loucura.

Porém, essa não foi a primeira intenção do projeto, mas uma percepção adquirida no desenvolver das oficinas e que, conseqüentemente, se desdobrou em várias apresentações fora da instituição, resultando posteriormente na metodologia de criação do Projeto Roda.

Assumir o compromisso de desenvolver um projeto artístico fora da instituição, tirando o usuário do internamento crônico e mostrando uma outra realidade que ele não estava acostumado a sentir pelo fato de sua personalidade estar inserida na subjetividade, foi uma iniciativa que apresentou dificuldades no procedimento do Projeto Roda.

Assim sendo, durante o desenvolvimento, o trabalho se tornou algo muito difícil, levando-se em consideração a dependência do usuário participante do projeto fora da instituição junto ao CAPS — fato que inicialmente foi transferido para o projeto. Akira começou a estabelecer uma grande relação de afetividade comigo e com os funcionários da Casa de Cultura da UEL, transferindo todos os seus laços de afetividade instituídos no CAPS — um dos fatores que cronifica o usuário na instituição — para o espaço e pessoas que trabalhavam no lugar onde o projeto foi desenvolvido.

Realizar todo o processo do espetáculo *Bricolage* na Casa de Cultura da UEL — com um usuário cronificado por mais de uma década no sistema psiquiátrico —, com encontros diários durante um período de nove meses, era um tanto desafiador para o processo de inserção social. Corria-se o risco de que o forte vínculo do usuário com a instituição psiquiátrica fosse re-estabelecido comigo nesse novo momento do projeto, por eu ser o responsável pela saída de Akira do CAPS.

Dessa forma, todo o processo de trabalho foi discutido com o participante da instituição procurando a visualização para o retorno à rotina de vida depois que o projeto se finalizasse. Teríamos como resultado — ao término do processo de criação — o espetáculo, que seria a forma de continuidade do projeto através de apresentações em festivais e novas temporadas, porém, a rotina de ensaios se finalizaria.

Para Akira, a nova experiência com a arte fora do CAPS talvez tenha tido valores ainda inalcançáveis para o que procuramos entender como exclusão social, pois melhor do que detectar através de gráficos, textos e trabalhos sobre esse fato que sempre acometeu camadas da população, ele teve a vivência de todo esse procedimento de inserção, tendo o entendimento do fator artístico para que essa ação fosse executada.

Anexo I — Matéria do jornalista Francismar Lemes sobre o projeto “Teatro Inconsciente: uma pesquisa criativa, publicada no Jornal de Londrina do dia 27 de agosto de 2003 .

JL-Cultura

Pós-Graduação
ESPECIALIZAÇÃO
GERENCIAMENTO DE
ORGANIZAÇÕES SOCIAIS
(43) 3371-7809 - www.unopar.br

Londrina, QUARTA-Feira, 27/8/2003 Página-1C

TEATRO

Ensaio realizado durante a oficina no CAPS: terapia artística para lidar com “conteúdos desordenados”

A tragédia do inconsciente sobe ao palco

Oficina desenvolvida no CAPS faz da arte de representar terapia de apoio a portadores de distúrbios psicológicos

FRANCISMAR LEMES

Não basta apenas transportar a tragédia da vida para o palco. É preciso ir além, transformando a dor em alegria e, quem sabe, poder rir de si mesmo.

Rir sem risco de ser ridículo, chorar a toa, arrancando daquela doença invisível, que oprime e leva os outros a dizer que não temos motivos para sofrer. Será?

Eles não buscam respostas para essa pergunta, porém estão aprendendo que podem ser tudo o que sonharem — pelo menos, na oficina de teatro, que está sendo desenvolvida no Centro de Atenção Psicossocial (Caps) por Alessandro Antonio da Silva e Danielle Lara Moreira de Souza.

Com apoio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (Promic), o projeto Teatro Inconsciente: Uma Pesquisa Criativa, que começou a ser realizado em abril, mexe na caixa de emoções desordenadas dos que convivem com doenças como a esquizofrenia.

“A tragédia no palco não me basta mais, vou transportá-la para a minha vida”. Sensivelmente loquaz, o dramaturgo, ator e poeta, Antonin Artaud, descobriu que poderia ser feliz em seu mundo sem fronteira com a arte, mesmo que aos outros parecesse cruel.

Ao contrário do visionário, o grupo que participa das atividades que incluem jogos dramáticos e confecção de figurinos, vai até esse universo das sensações em choque, para tentar encontrar a felicidade, levando-a para o lado considerado lúcido da vida.

“As pessoas que vêm aqui estão doentes e, ao adoece-rem, as funções psíquicas ficam desordenadas. O teatro é uma forma de lidar com esses conteúdos “desordenados”, afirma a psicóloga Ana Emília Velloso Mousinho, que acompanha o projeto e que, apesar de não ter um caráter terapêutico, colabora na reinserção social dos pacientes.

Medo, angústia, saudade, desejo, ódio e amor. Apesar de não discernirem ao certo qual dos sentimentos estão pegando e sem conseguir segurá-lo com firmeza, os participantes

da oficina vão aprendendo a colocá-lo a serviço dos personagens.

Durante o curso de artes cênicas, por exemplo, via as pessoas consideradas normais tendo dificuldade para chegar ao que os doentes mentais conseguem com facilidade. Geralmente, o ator quando deixa aflorar o mundo interno, volta ao seu estado natural. Aqui não. Eles dificilmente voltam de suas fantasias”, destaca Alessandro Antonio da Silva.

ENCONTRO - No encontro entre a ausência de razão e o teatro, os novos artistas reconhecem algumas verdades que, para quem se coloca no muro da repressão do pensamento, continua tendo a força de fantasias.

“Na minha casa, gostaria de andar do jeito que quero. Como posso ser feliz se não posso ser do jeito que quero?” — questiona André, de 26 anos, portadora de esquizofrenia, comparando a vida com o teatro.

André consegue verbalizar a frustração que todos sentem em ter que corresponder às expectativas alheias, como vestir da maneira que os outros querem, falar o que desejam ouvir, insistindo em sonhar com o que pode se tornar um pesadelo.

“Adelaide também alterna fases de extrema euforia e depressão. Se, às vezes a fala revela o pensamento desconexo, também é capaz de mostrar a coerência do que vai na alma.”

“A minha doença moco é o meu refúgio”, nada mais tem a dizer Adelaide, enxergando além da loucura dos homens que acreditam ser normais.

SUS - É com absoluto conhecimento desse mundo confuso, mas com uma lógica própria, que Adelaide contou para os outros participantes do projeto que outro dia foi ao SUS — “Sistema Único de Sofrimento”.

É uma realidade que muitos sentem e que não conseguem traduzir em palavras, mas que essa senhora de cerca de 50 anos foi buscar em sua “insanidade lúcida” — ma-

terial utilizado na oficina de teatro.

Brincando com bonecos que confeccionam nas atividades teatrais ou fazendo leituras da angústia em “Guernica”, de Pablo Picasso, a morte deixa de aterralizar o elenco da oficina, bem como a vida que vai embaçando na trajetória de qualquer pessoa pela falta de amor, atingida pela violência de ser ignorada no cotidiano.

“Geralmente, as pessoas que estão sofrendo psicologicamente, fazendo uso de medicamento, ficam com os sentimentos emborçados, distante de seus conteúdos emocionais. Com o teatro conseguem expor as emoções de uma maneira gostosa”, explica Ana Emília Velloso Mousinho. Maria Estela, 44 anos, também passa por esse aprendizado, alternando momentos de euforia e depressão. A oficina de teatro está nesse caminho em que é comum percorrer às vezes.

“Há dias em que acho isso aqui uma idiotice e tenho vontade de largar tudo. Mas gosto de participar. Se vocês assistissem os ensaios, também vou achar uma idiotice. O teatro é isso mesmo, dando a opção de podermos fugir da realidade. É tudo muito ridículo e, às vezes, você não quer se submeter ao ridículo na vida real”, avalia Maria Estela, querendo viver a tragédia do inconsciente apenas no palco.

NET INHO de PAULA

Show

SOU EU

06/set/2003

Um dia de Princesa em Londrina

RS 15,00 antecipado
RS 10,00 antecipado

Associação dos Músicos de Londrina e Região

PROMOÇÃO Rádio Iguapé FM

Informações: (43) 3371-6658
Postos de Venda: Microins e Zapp
Realização: GTR Produções

BÔNUS Apresente este cupom e pague **R\$ 10,00** Na compra de um ingresso antecipado até 08/09/03 - Avenida 18/02 - Londrina/PR

Maringão 6 de setembro 21h30

JORNAL DE LONDRINA

você não perde por esperar!

"aguarde"

Casa Cozinha & Cia
soluções inteligentes

Anexo III — Crítica publicada no jornal Folha de Londrina pelo artista plástico Rubens Piléggi durante temporada de estréia do espetáculo Bricolage.

ALFABETO VISUAL



Obra de Bispo do Rosário:
"roda da fortuna"

Bricolage, Bispo e Duchamp

Rubens Piléggi Sá
Especial para Folha2

O trabalho cênico 'Bricolage', em cartaz na Casa de Cultura até o dia 3 de abril, suscita um debate interessante no que diz respeito tanto ao uso das mídias artísticas para se compor uma obra de arte, quanto ao modo de se apropriar de um tema tão delicado e transformá-lo em trabalho pessoal sem comprometer a veracidade dos fatos.

No caso, utilizando-se de performance, psicoterapia, dança, linguagem teatral e plástica, fazendo com que vários meios possam se interpenetrar para conseguir um resultado estético sensível e potente, ao mesmo tempo. E, por outro lado, fazendo uso da história e das obras de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), o interno do manicômio do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, que, durante 50 anos, produziu seu trabalho fechado dentro das celas reservadas aos doentes mentais.

A missão que Bispo se impôs foi a de catalogar todos objetos e nomes de pessoas e coisas que conhecesse para levá-los a Dentro, no dia de sua "passagem". Sua obra é incrível. Chegava a retirar os fios dos lençóis de sua cama para bordar trabalhos como o famoso "Manto", com o qual gostaria de ser enterrado (pedido não atendido).

O termo bricolage, da encenação londrinense, remete ao modo como Bispo se apropriava dos objetos: juntando elementos distintos para criar outros, inusitados. É assim que o espetáculo se apresenta: juntando luzes, sombras, sons, música, movimento corporal, objetos, cenário, representação e ação, como elementos de um mesmo processo de apropriação, fundindo diferentes linguagens, em uma peça onde tudo concorre para pertencer a uma mesma unidade.

Há, ao mesmo tempo, uma distância que se requer do "objeto" pesquisado - quando se quer mais do que uma pesquisa, ou documentário - e imersão em um universo tão rico e delicado quanto a questão da saúde mental, ou sobre o estatuto que opõe razão e loucura em nossa sociedade.

Dois momentos da encenação podem servir de exemplos que traduzem esse jogo de aproximação/distanciamento: na passagem que faz a roldana feita com roda de bicicleta se tornar um carrossel de canecas metálicas. E no momento em que os dois atores da atravessam o cenário com a cama como se fosse uma embarcação. O jogo de luzes e sombras torna a cena um épico. Um ritual de passagem, realmente.

Sair desse terreno documentarista, historicizante, cientificista, apropriando-se da criação alheia e transformando-a em trabalho autoral, sem esbarrar em análises psicológicas, visão médica ou dramalhão parece ser o desafio maior de quem ousa encara esse tipo de proposta, principalmente quando o personagem "retratado" possui um histórico tão forte como o de Bispo do Rosário.

Não é à toa que muitos ficam pasmos com a enorme semelhança do resultado de seu trabalho, feito na clausura, comparado aos trabalhos realizados na arte contemporânea, particularmente em Marcel Duchamp, que também tem, exatamente, uma roda de bicicleta sobre um banquinho. Ou a invenção de um personagem, chamado Rose Selavy, que, no caso de Bispo, era de carne e osso e chamava-se Rosângala - a estagiária de psicologia Rosângela que cuidou de Bispo por um tempo, e por quem Bispo se apaixonou.

Mas, bem, essa já é uma outra conversa. E Bricolage é um espetáculo que se abre para o movimento de uma roldana, onde uma história de marinheiro será contada para quem adivinhar a cor (azul) da aura de Bispo do Rosário. Sua exigência para os que queriam conhecer seu universo de bricolages.

Anexo IV — Crítica dos jornalistas Antonio Hildebrando e Kil Abreu, durante apresentações do espetáculo Bricolage no Festival Internacional de São José do Rio Preto 2006.

o X da questão

Antes e depois do programa

Há muito tempo, propostas dadaístas, surrealistas, autistas, etc, subiram ao palco e hoje, no todo pós-moderno, tornaram-se repetitivas, previsíveis, convencionais. Essas características atingem o espetáculo do Projeto Roda, contaminando a direção, figurinos, cenografia e iluminação. De acordo com o programa, distribuído à porta do teatro poucos minutos antes da apresentação (só o li depois), "Bricolage" é "a criação de alguma coisa, através de um trabalho amador, com técnicas improvisadas e adaptadas aos materiais e às circunstâncias". Essa definição se aplicaria ao espetáculo se não induzisse ao erro de considerar teatro amador como sinônimo de trabalho sem acabamento. Os atores, ambos sem tons ou precisão, pareciam não ter ensaiado o suficiente e, perdidos em cena, tinham dificuldade de manipular os objetos.

No fim do espetáculo, algumas pessoas aplaudiam visivelmente emocionadas. Estranho. Sou intolerante, ou pior, incapaz de reconhecer "valores" fora do meu campo de referências técnicas e estéticas? Talvez seja. Entretanto, o ponto realmente importante dessa experiência é perceber como o acesso prévio a algumas informações influencia a recepção. No caso de bricolage, algumas informações alertam que o seu destaque não está na dimensão técnica e/ou estética, mas na ética. Na minha opinião, a vanguarda teatral verdadeira e necessária, na busca de novos territórios e estratégias e guiada pela investigação de objetivos e funções para o teatro, extrapola os estreitos limites da "arte pela arte", da rebeldia sem causa ou da mera expressão do self.

Desculpe-me o leitor, mas o programa sinaliza o desejo do grupo de ser "avaliado" apenas pelo seu trabalho artístico e, por respeito a eles, não reproduzo, aqui, as informações que esclareceriam o meu texto. Claro que bom será quando as três dimensões — técnica, ética e estética — forem consistentes e se tornarem indissociáveis. Mas agora, depois de ter lido o programa, entendo e me uno aos que aplaudiam.

Antonio Hildebrando



Renato Miani/Forum



Renato Miani/Forum

Para uma lógica da poesia

"Bricolage", o espetáculo que o projeto Roda apresenta em Rio Preto, pode ser visto sob a perspectiva de sua origem, ainda que isto não defina necessariamente uma maneira única de ler a montagem, que pelas suas características próprias mantém um razoável grau de abertura poética. O projeto de Alessandro Antonio, que desdobra-se como um dos atuantes, nasceu da observação e do convívio no Centro de atenção psicossocial de Londrina.

Provavelmente é esta a maior qualidade do espetáculo: não sucumbir pacificamente ao seu assunto. A direção de Paulo Braz é levada, por força do tema, a fazer representar o descontínuo e a encontrar em cena uma forma de continuidade que não se preocupa com a sintaxe do teatro tradicional, vai inventar sua própria lógica interna de articulação.

Sob o signo do ready-made de Duchamp (a roda de bicicleta), os atuantes (o segundo é André Akira Horiuchi) vão viver um sem número de situações em que o interesse cênico, no entanto, não recai sobre nenhum sentimento iconoclasta de desconstrução da instituição arte, como queriam as vanguardas modernas. Por outro lado, nem tampouco se interessa pela linha das motivações que movimentam o teatro psicológico. O que dita a dinâmica cênica e pede o olhar da platéia é a representação de um impulso incontornável para arranjar, contrastar, construir e sobretudo demonstrar de um modo muito empenhado o próprio processo demilúrgico de criação.

Há, aqui, uma característica performática evidente: o fora também está dentro. Uma cortina de voal a um só tempo delimita o plano central da cena e faz ver que a convenção da divisória entre a coxia e o palco, no caso não é importante. As bordas, a margem, o lugar da preparação já é, efetivamente, o acontecimento cênico, não está apartado deste. O que equivaleria dizer que a artísticidade não está descolada da vida. E que o caráter processual da obra já é a própria obra.

Nesta perspectiva, e sob a inspiração simbólica de Bispo do Rosário, o espetáculo recupera, acidentalmente que seja, a dialética entre estética e função social da arte. Mas não o faz através de um discurso pronto sobre a loucura. Acompanha rigorosamente as provocações de seu assunto e cria uma forma que tenta traduzir de perto os conteúdos de origem. O grupo paranaense não inventa um teatro social ou terapêutico urdido à força, mas um teatro que constitui-se como coisa social ao buscar traduzir, na carne mesmo da sua forma, o pensamento que a provocou.

Para isso a encenação não cede a facilidades e ergue-se rigorosamente, na partitura física dos atuantes no espaço, no diálogo exemplar entre luz e som e na exploração plástica grávida de sentidos a que são postos os objetos levados à cena.

Como coisa estética o espetáculo só pode resolver seus temas arranjando os materiais no formato de uma esquizofrenia produtiva, que traduz-se na tentativa desesperada de inventar a beleza a partir do movimento permanente de confrontação entre objetos banais, tirados do cotidiano mais ordinário. Como coisa política, define-se ao afirmar de peito aberto as possibilidades de resistência de uma psico-logia extra-ordinária, ainda que marginal. De alguma maneira o espetáculo nos diz sobre estas maneiras legítimas, ainda que laterais, de estar nos mundos (no mundo mesmo e no mundo da experiência teatral), e de criar neles uma lógica própria de representação e sociabilidade.

Kil Abreu

Anexo V — DVD do espetáculo Bricolage.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- _____. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- COOPER, David. *Psiquiatria e antipsiquiatria*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967.
- DUARTE, João. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 1982
- ELÍADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A história da loucura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- MAXIMINO, Viviane Santalúcia. *Grupos de atividades com pacientes psicóticos*. São José dos Campos: Univap, 2001.
- MICHELI, Mário. *As vanguardas artísticas*. Tradução Píer Luigi Cabra; revisão e tradução Luiz Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PÉLBART, Peter. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- PEREIRA, João Augusto Frayze. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 1982
- SANCHEZ MARTINEZ, José Antonio. *Dramaturgia de las imagens*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de La Universidade de Castilla-La Mancha, 1994.
- SILVA, Jorge Antonio. *Arte e loucura — Arthur Bispo do Rosário*. São Paulo: Quaisquer, 2ª Edição, 2003.
- SILVEIRA, Nise. *O mundo das imagens*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1963.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALZUGARAY, Paula. *Ordenação e vertigem*. In: *Revista Isto É Gente*. São Paulo: Editora, 2003.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; tradução Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

_____. *Poética*. Tradução Eudora de Souza. São Paulo: Artes Poética, 1993.

ARTAUD, Antonin. *A arte e a morte*. Lisboa: Editora Hiena, 1993.

_____. *Linguagem e vida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

_____. *O teatro da crueldade*. São Paulo: Publicações Culturais Engrenagem, 1975.

_____. *Para acabar de vez com o juízo de Deus*. São Paulo: Publicações Culturais Engrenagem, 1975.

_____. *Van Gogh, o suicidado da sociedade*. Lisboa: Editora Hiena, 1993.

ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BASSANI, Jorge. *As linguagens artísticas e as cidades: cultura urbana do século XX*. São Paulo: Editora FormArte, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire — um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERNSTEIN, Ana. *A performance solo e o sujeito autobiográfico*. In: *Revista Sala Preta*. São Paulo: Eca USP, 2001.

BERTHOLD, Margot. *A história mundial do teatro*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1967.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CASTELLO, J. *Arthur Bispo do Rosário: o mordomo do apocalipse*. In: *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a estética do delírio*. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

DERRIDA, Jacques, FOUCAULT, Michel. *Três tempos sobre a história da loucura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DE MICHELI, Mário. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *A política da loucura: antipsiquiatria*. Campinas: Papirus, 1983.

_____. *O sentido dos sentidos*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

_____. *Microfísica do poder*. In: *O Nascimento da Medicina Social*, p. 79-98; *O Nascimento do Hospital*, p. 99-128. Organização e tradução de Roberto Machado Rio de Janeiro: Edição Graal, 1979.

_____. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária,

_____. *Resumo dos Cursos do Collège de France*. In: *O Poder Psiquiátrico*, p. 47-57; *Os anormais*, p. 61-67; *Subjetividade e Verdade*, p. 109-115; A

Hermenêutica do Sujeito, p. 119-134. Tradução, Andréa Daher; consultoria Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FREUD, Sigmund (1911-1913). *O caso schereber*. Edição Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XII.

_____. *Totem e tabu*. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

_____. *Mestres do teatro II*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

GUATARRI, Félix. *Caosmose — um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo. Editora 34.1992.

_____. *O inconsciente maquínico — ensaios de esquizo-análise*. Tradução Constança Marcondes César, Lucy Moreira César. Campinas. Editora Papirus, 1988.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo, a lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

SILVA, Soraia Maria. *Profetas e movimento: dansintersemiotização ou metáfora cênica dos profetas do Aleijadinho utilizando o método Laban*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2001.

STOCKLOS, Denise. *Calendário da pedra*. São Paulo, 2001.

_____. *Teatro essencial*. São Paulo, 1993.

_____. *Um romance essencial em vertical*. São Paulo, 1994.

MACGREGOR, John M. *The discovery of the art of the insane in Introduction, p. 1-10; The Confrontation: the Artist and the Madman, p. 11-25*. New Jersey: Princeton University, 1992.

NESPOLI, Eduardo. *Caderno de pós-graduação IA. In: Performance e Ritual: Processos de Subjetivação na Arte Contemporânea*, 2004, p. 108-113.

PEREIRA, João Augusto Frayze. *Olho d'água: arte loucura em exposição*. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

PREGER, Guilherme. *A poética da indigência. In Revista Insight*. 2000, p.19-26.

PESSOTI, Isaías. *A loucura e as épocas*. São Paulo: Editora 34, 1994.

RECTOR, Monica; TRINTA, Aluizio Ramos. *Comunicação do corpo*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Foucault: leituras da história da loucura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

SACKS, Oliver W. *Um antropólogo em Marte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANCHEZ, José A. *Dramaturgia de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

SILVEIRA, Nise. *Imagens do inconsciente*. Brasília: Editora Alhambra. 4ª ed., 1981.

SOUZA, Déborah de Paula. *Jardelina da Silva — a guardiã do mundo*. In: revista *Marie Claire*. 2000, p-54.

STEINMAN, Louise. *The knowing body — elements of contemporary performance & dance*. Boston: Shambhala, 1986.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WINNER, Ellen. *Crianças superdotadas*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antonio de. *A dança*. São Paulo: Edições Siciliano, 1990.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

CATÁLOGOS

LIMA, Sérgio. *Collages — “A Festa (Deitada)”*. Museu de Arte de São Paulo, 1976.

MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO (RIBEIRÃO PRETO – SP). Museu de Arte de Ribeirão Preto: *catálogo MARP*. Ribeirão Preto.

MUSEU DE SANTA CATARINA (Florianópolis, SC). *A Contemporaneidade de um extemporâneo*. Catálogo MSC, out. 1999.

ROSARIO, Arthur Bispo. *O inventário do universo*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mai. 1995.

ROSARIO, Arthur Bispo. *Registros de Minha Passagem Pela Terra*. Centro de Criatividade de Curitiba, set. 1990.

ROSARIO, Arthur Bispo. *Registros de minha passagem pela terra*. Museu de Arte de Belo Horizonte, ago. 1990.

ROSARIO, Arthur Bispo; RAMOS, Nuno. *Brasil em Veneza*. XLVI Bienal de Veneza, jun. 1995.

VÍDEOS

DENIZART, Hugo. *Arthur Bispo do Rosário — O prisioneiro da passagem*, 20 minutos, Brasil, 1980.

MESQUITA, Cristiane. *Jardelina da Silva: eu mesma*, 54 minutos, Brasil, 2006.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)