



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

Ramón Bentes Machado Rivera

RETROCEDENDO EM PROGRESSO:

dissecando a simbologia pessoal do ator no processo de criação
do espetáculo *O tudo anexo*.

**Belém - Pará
2017**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

Ramón Bentes Machado Rivera

RETROCEDENDO EM PROGRESSO:

Dissecando a simbologia pessoal do ator no processo de criação do
espetáculo *O tudo anexo*.

Memorial apresentado ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Linha de Pesquisa: Poéticas e processos de atuação em artes (Linha 1)

**Belém - Pará
2017**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

Rivera, Ramón Bentes Machado

Retrocedendo em Progresso: dissecando a simbologia pessoal do ator no processo de criação do espetáculo *O tudo anexo* / Ramón Bentes Machado Rivera. - 2017.

54 f. : il. ; 30 cm

Inclui bibliografias

Orientador: Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2017.

1. Artes cênicas. 2. Ator - Processo criativo. 3. Individuação (Psicologia) – Ator. I. Título.

CDD – 23 ed. 790.2



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e oito (28) dias do mês de junho do ano de dois mil e dezessete (2017), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor **Cesário Augusto Pimentel de Alencar** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de memorial de Ramon Bentes Machado Rivera, **Intitulada: RETROCEDENDO EM PROGRESSO: DISSECANDO A SIMBOLOGIA PESSOAL DO ATOR NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO O TUDO ANEXO.**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, **pelos professores doutores Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Miguel de Santa Brígida Junior, João de Jesus Paes Loureiro, da Universidade Federal do Pará.** Dando início aos trabalhos, o professor doutor **Cesário Augusto Pimentel de Alencar**, passou à palavra ao mestrando, que apresentou o memorial, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito excelente

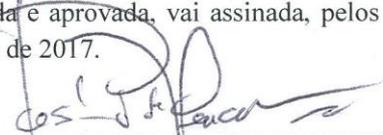
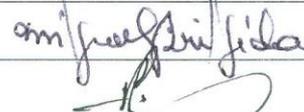
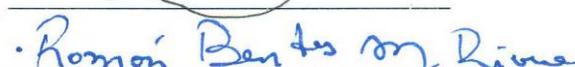
A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que fôï lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 28 de Junho de 2017.

Prof. Dr. CESÁRIO AUGUSTO PIMENTEL DE ALENCAR

Prof. Dr. MIGUEL DE SANTA BRÍGIDA JUNIOR

Prof. Dr. JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO

RAMON BENTES MACHADO RIVERA

Ao Javier, ser de luz.

RESUMO

RIVERA, Ramón. **Retrocedendo em progresso:** Dissecando a simbologia pessoal do ator no processo de criação do espetáculo *O tudo anexo*. 2017. 50 fls. Memorial (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

O presente memorial corresponde à parte descritiva, tanto quanto a vislumbres, que nortearam opções poéticas do espetáculo *O tudo anexo*, cujos princípios metodológicos de criação correspondem à investigação de uma simbologia pessoal do ator. Tais princípios, conforme vimos examinando, tendem a habilitar o artista da cena ao alcance de um estado criativo alimentado por uma simbologia compartilhada no inconsciente coletivo. Entre eles está a noção de mitologia criativa, de Joseph Campbell cuja a qual admite uma nova abordagem, esta de cunho criativo, para a mitologia. Outro princípio metodológico, ou transformador, é o da individuação da psicologia analítica junguiana, onde os símbolos advindos do inconsciente têm papel fundamental no amadurecimento da psique do indivíduo. Estruturalmente, o espetáculo acima referido se complementa com memorial escrito e memorial poético, ambos erigindo questões, propondo diagnoses e definindo parâmetros ao emprego da simbologia pessoal do ator na criação cênica. No caso do memorial poético, correspondências imagéticas e escriturais insurgentes no processo criativo são exploradas de forma a contribuir ao entendimento via expressão metafórica de princípios criativos abordados. Quanto ao trajeto do pensamento criativo, este se permite calcado na experiência simbólica, em suas pertinências transformadoras e numinosas, em suas nuances frente ao trabalho do ator e à encenação, tanto quanto as qualidades próprias das suas especificidades, dificuldades e fluxos que deram luz ao processo de composição dramática, sonora, espacial, enfim, cênica. Dentre os referenciais teóricos podemos destacar Friedrich Nietzsche (1844-1900), no que tange ao entendimento do filósofo alemão sobre a filosofia do instinto e sua crítica à superestimação do conceito de consciência, o diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) e os princípios criativos de seus experimentos junto ao seu Teatro Laboratório que, dispostos em conjunto, receberam o nome de Teatro Pobre, e Gilbert Durand (1921-2012), quando relacionadas às suas noções de *imaginação simbólica*, termo caro a esse filósofo francês, e aqui apropriado quanto a elucidar de símbolos elementares e urgentes, situados no imaginário coletivo, nas mitologias e nas amplitudes individuais, entre outras efetuações.

Palavras-chave: Simbologia. Inconsciente. Atuação cênica. Individuação. Mitologia

ABSTRACT

RIVERA, Ramón. **Retrocedendo em progresso:** Dissecando a simbologia pessoal do ator no processo de criação do espetáculo *O tudo anexo*. 2017. 50 fls. Memorial (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

The present memorial corresponds to the descriptive part, as much as to the glimpses, that guided poetic options of the scenic monologue *O tudo anexo*, whose methodological principles of creation correspond to the investigation of a personal symbology of the actor. Such principles, as we have examined, tend to enable the artist of the scene to reach a creative state nourished by a shared symbols located in the collective unconscious. Among the principle, we consider Joseph Campbell's notion of creative mythology. Another methodological or transformative principle is that of the individuation of Jungian analytic psychology, where symbols arising from the unconscious play a fundamental role in the maturation of the individual's psyche. Structurally, the above-mentioned scenic monologue is complemented by pictorial and poetic memorials, both of which raising questions, proposing diagnoses and defining parameters to the use of the actor's personal symbology in the scenic creation. In the case of the poetic memorial, imagistic and written correspondences in the creative process are explored in order to contribute to understanding, through metaphors, the expression of creative principles approached. Concerning the ways of creation, they are based on the symbolic experience, its transformative and numinous pertinences, its nuances in relation to the actor's work and the scenic staging, as well as the specific qualities of its specificities, difficulties and flows that gave light to the dramatic, sonorous, spatial, and scenic composition. Among the theoretical references, we highlight Friedrich Nietzsche (1844-1900), mainly concerning the understanding of this German philosopher about the philosophy of instinct and its criticism of the overestimation of the concept of consciousness, Polish director Jerzy Grotowski (1933-1999) and the creative principles of his experiments with his Laboratory Theater phase, which, altogether, were called the Poor Theater, and Gilbert Durand (1921-2012), when related to his notions of symbolic imagination, an relevant term for this French philosopher, and here drawn upon for its potential for elucidating elementary and urgent symbols, situated in the collective imaginary, in the mythologies and in the individual amplitudes, among other effectuations.

Keywords: Symbology. Unconscious. Scenic performance. Individuation. Mythology

SUMÁRIO

1. SIMBOLOGIA PESSOAL DO ATOR: A BUSCA POR UMA ATUAÇÃO DAS PROFUNDEZAS.....	1
2. A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA A PARTIR DE INSURGÊNCIAS SIMBÓLICAS.....	11
3. A ENCENAÇÃO EPIFÂNICA.....	20
4. ASPECTOS CONCLUSIVOS.....	29
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	31
5. DE ALGUMAS MEMÓRIAS ESQUECIDAS (MEMORIAL POÉTICO).....	34

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Caos primordial.....	16
---------------------------------	----

1. Simbologia pessoal do ator: a busca por uma atuação das profundezas

Esta pesquisa desenvolve argumentações que têm como ponto de partida uma compreensão da psique do homem moderno. Dando aprofundamento à monografia escrita na conclusão do curso superior em teatro, chamada *A via negativa e a individuação: confluências entre Jerzy Grotowski e Carl Jung*, persisto em acreditar que determinadas características do homem pós-moderno, particularmente as que envolvem um sentimento de vazio universal, de desolação e descrença para com a vida de uma maneira geral, presentes em nós, indivíduos do hoje - assim considerados os sujeitos de gerações iniciadas no século XIX, com a consolidação dos grandes centros urbanos - e perduradas até hoje, podemos pensar a partir da ordem de um *pathos* – também no sentido patológico -, caracterizando diversas doenças psicológicas como depressões, transtornos obsessivos compulsivos, manias de perseguição, dentre outras, além de um sentimento de desorientação e dissociação universais que nos deixaram num *submundo psíquico*, sobrevenham frutos de uma falta de compensação psicológica persistida em função de um desequilíbrio entre as funções conscientes e inconscientes da psique¹. Segundo Jung,

Em épocas remotas, quando conceitos instintivos ainda se avolumavam no espírito do homem, a sua consciência podia, certamente, integrá-los numa disposição psíquica coerente. Mas o homem “civilizado” já não consegue fazer isso. Sua “avançada” consciência privou-se dos meios de assimilar as contribuições complementares dos instintos e do inconsciente. E esses meios de assimilação e integração eram justamente os símbolos numinosos tidos

¹ Santos nos aponta que “Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, [...] se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela tecnociência (ciência + tecnologia invadindo o cotidiano, desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural”, e prossegue, escalonando: “1. Para começar, ele invadiu o cotidiano com a tecnologia eletrônica de massa e individual, visando à sua saturação com informações, diversões e serviços. Na Era da Informática, que é o tratamento computadorizado do conhecimento e da informação, lidamos mais com signos do que com coisas. O motor, a explosão detonou a revolução moderna há um século; o chip, microprocessador [...] com o tamanho de um confete, está causando o rebu pós-moderno, com a tecnologia programando cada vez mais o dia-a-dia. 2. Na economia, ele passeia pela ávida sociedade de consumo, agora na fase do consumo personalizado, que tenta a sedução do indivíduo isolado até arrebanhá-lo para sua moral hedonista — os valores calcados no prazer de usar bens e serviços. A fábrica, suja, feia, foi o templo moderno; o shopping, feérico em luzes e cores, é o altar pós-moderno. 3. Mas foi na arte que o fantasma pós-moderno, ainda nos anos 50, começou a correr mundo. Da arquitetura ele pulou para a pintura e a escultura, daí para o romance e o resto, sempre satírico, pasticheiro e sem esperança. Os modernistas (vejam Picasso) complicaram a arte por levá-la demasiado a sério. Os pós-modernistas querem rir levemente de tudo. 4. Enfim, o pós-modernismo ameaça encarnar hoje estilos de vida e de filosofia nos quais viceja uma idéia, tida como arqui-sinistra: o nihilismo, o nada, o vazio, a ausência de valores e de sentido para a vida[...]” (SANTOS, 1986, pp.5-6)

como sagrados por um consenso geral. (JUNG, 2008b, p. 119, ênfases originais)

Esta pesquisa, através da empiria que enseja, tenta tornar ativa as faculdades inconscientes da psique do ator no processo de criação em teatro, sendo, também, uma maneira de aproximação e abordagem desses símbolos numinosos. Procura, ainda, conectar o ator com sua intuição, na busca de fazer o processo criativo penetrar em zonas cada vez mais abissais da personalidade do artista no ato da criação.

Portanto, nesta pesquisa, enquanto artista em diálogo com as ciências, sobretudo, ligadas aos estudos do inconsciente, persigo a matéria-prima no meu inconsciente para, a partir de então, despertar em mim élanos criativos realmente vivos e significativos, capazes de me transformar, acreditando, dessa forma, que a energia pulsante desta descoberta possa vir a sugerir a transformação do outro também.

Nesse sentido de transformação de si e do outro, no teatro, segundo Grotowski, “se trata de um problema de dar-se” (1987, p. 33). Grotowski partia do princípio que o ator deveria empreender uma “*autopenetração*” (1987, p. 33) na busca de impulsos vitais para doá-los em um ato de profunda generosidade e amor ao espectador. Esses impulsos se caracterizariam pelo seu caráter de excesso. Segundo ele,

É um excesso não só para o ator, mas também para a plateia. O espectador compreende, consciente ou inconscientemente, que se trata de um convite para que ele faça o mesmo, e isto termina por despertar oposição ou indignação, por que nossos esforços diários têm a finalidade de esconder a verdade sobre nós, não apenas do mundo, mas também de nós mesmos. Tentamos fugir da nossa verdade, enquanto aqui somos convidados a parar e tentar um olhar mais profundo. Temos medo de virarmos estátuas de sal, de olhar para trás, como a mulher de Lot. (GROTOWSKI, 1987, p. 32)

Acreditando na *numinosidade*² do material inconsciente, na potência universal do mito – que nos dias de hoje considero requerer a admissão de abordagens específicas para a criação – como detentoras de qualidades pertinentes a um possível ato de transformação significativa do homem e da sociedade na qual nós, seres humanos, possamos nos reequilibrar com a natureza de acordo com um pensamento sustentável sem a perda dos

²A definição de numinosidade usada por Jung é compatível àquela usada por Rudolf Otto em *The idea of the holy* (1917) e designa uma característica de imagens psíquicas de grande carga emocional. Andrew Samuels, Bani Shorter, Alfred Plaut no *Dicionário crítico de análise junguiana* (1988, pg. 68) dizem que “Jung percebia que a crença, consciente ou inconsciente, isto é, uma disponibilidade prévia para confiar em um poder transcendente, era uma condição prévia para a experiência do numinoso. O numinoso não pode ser conquistado; o indivíduo pode somente abrir-se para ele. Porém, uma experiência do numinoso é mais que uma experiência de uma força tremenda e compulsiva; é um confronto com uma força que encerra um significado ainda não revelado, atrativo e profético ou fatídico.”.

avanços significativos da ciência, dirijo essa pesquisa a um compartilhamento que possa ser útil para os interessados pela criação em artes que alimentem tais perspectivas.

O espetáculo *O tudo anexo* aborda a experiência mítica protagonizada pelo homem contemporâneo cujo processo de criação segue princípios metodológicos que implicam em uma *simbologia pessoal do ator*, um processo de investigação pessoal que opera através do símbolo e que é abordado na encenação como indutor criativo. É explorada assim uma poética pessoal que converge da experiência mítico-simbólica individual para um ataque estratégico ao inconsciente coletivo, na perspectiva do compartilhamento da numinosidade pessoal do ator advinda da estrutura inconsciente de sua psique.

Importante é precisar afinal de que se trata quando falamos em *símbolo*³ nesta pesquisa, que alicerces epistemológicos tomamos para pensar esse conceito tão caro à *simbologia pessoal do ator*. Segundo Lalande, pode-se definir o símbolo “*como qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber*” (apud DURAND, 1993, p. 10, ênfases originais) ou mesmo como Jung quando diz que é “a melhor fórmula possível, logo, impossível de expor em termos mais claros ou característicos, para designar uma coisa relativamente desconhecida.” (1975, p. 543). Dessa forma, por necessidade em recortar uma entre algumas definições de símbolo – e.g. advindas da Linguística e da Semiótica – propomos que uma das características fundamentais do símbolo seria a “*epifania*”, i.e. a “*aparição, através do e no significante, do indizível*” (DURAND, 1964, p.11), conduzida sensivelmente através de seu significado inacessível, nunca alcançado na totalidade e, também, a figura alegórica que reconduz o sujeito ao “[...] sensível, do figurado ao significado” (DURAND, 1964, p. 11). Para Durand,

Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é *transfiguração* de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstracto. O símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido concreto, é a epifania de um mistério. (1964, p. 11-12, ênfases originais).

³ “[...] como Paul Ricoeur diz de uma maneira excelente, qualquer símbolo autêntico possui três dimensões concretas: é simultaneamente <<cósmico>> (isto é, recolhe às mãos cheias a sua figuração no mundo bem visível que nos rodeia), <<onírica>> (isto é, enraíza-se nas recordações, nos gestos que emergem nos nossos sonhos e constituem, como bem demonstrou Freud, a massa muito concreta da nossa biografia íntima) e, finalmente, <<poética>>, isto é, o símbolo apela igualmente à linguagem, e à linguagem que mais brota, logo, mais concreta.” (DURAND 1964, p.12, ênfases originais)

Por outro lado, conforme P. Godet assinala, o símbolo seria ainda o inverso da alegoria exclusiva, pois “A alegoria parte de uma ideia (abstracta) para chegar a uma figura, enquanto o símbolo é primeiro e em si figura e como tal, fonte, entre outras coisas, de ideias” (apud DURAND, 1964, p. 10).

Durand, de acordo com essa analogia, destaca ainda que é propriedade do símbolo ser centrípeto (aproxima-se do centro), enquanto a figura alegórica é centrífuga (afasta-se do centro) em relação à sensação. Durand diz, ainda que

Vemos, de novo, qual vai ser o domínio do simbolismo: o não-sensível sob todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal. Estas “coisas ausentes” ou “impossíveis de perceber”, por definição, vão ser, de maneira privilegiada, os próprios sujeitos da metafísica, da arte, da religião, da magia: causa primeira, fim último, “finalidade sem fim”, alma, espíritos, deuses, etc (DURAND, 1964, p. 11, ênfases originais).

Faz-se necessário, também, compreender que a mitologia⁴ na contemporaneidade perdeu sua força por conta do desequilíbrio de conteúdos conscientes e inconscientes exigindo novas estratégias de abordagem que dispensam formas obsoletas da experiência mitológica. Segundo Grotowski,

Mas a situação atual é muito diferente. Como os agrupamentos sociais cada vez menos definidos pela religião, as formas míticas tradicionais estão em fluxo, desaparecendo e sendo reencarnadas. Os espectadores estão cada vez mais individualizados em relação ao mito como verdade corporificada ou modelo grupal, e a crença é muito mais um problema de convicção intelectual. Isto significa que se torna muito mais difícil trazer à tona o tipo de impacto necessário para atingir as camadas psíquicas que estão por trás da máscara da vida. A identificação do grupo com o mito – a equação da verdade pessoal, individual, com a verdade universal – é virtualmente impossível em nossos dias. (GROTOWSKI, 1987, p. 20)

Joseph Campbell, no seu livro *As máscaras de Deus*, aponta-nos uma transição na cultura ocidental desde a metade do século XII que desconstrói uma tradição ortodoxa mitológica para dar lugar a uma nova força – essa, de ordem criativa – em que “as forças

⁴ Segundo Joseph Campbell “A primeira função de uma mitologia é reconciliar nossa consciência que desperta com o *mysterium tremendum et fascinans* deste Universo *como ele é*; a segunda é apresentar uma imagem interpretativa total do mesmo, como o conhece a consciência contemporânea. A definição de Shakespeare sobre a função de sua arte, “exibir um espelho à natureza”, é igualmente uma definição de mitologia. É a revelação para a consciência dos poderes da sua própria fonte mantenedora. A terceira função, entretanto, é a imposição de uma ordem moral: a conformação do indivíduo às necessidades de seu grupo social, geográfica e historicamente condicionado; e disso pode resultar uma ruptura com a natureza, como no caso (extremo) da *castração*. A quarta função de uma mitologia, mais crítica e vital que as anteriores, é auxiliar o indivíduo a encontra seu centro e desenvolver-se integralmente em consonância: d) consigo mesmo (o microcosmo); c) com sua cultura (o mesocosmo); b) com o Universo (o macrocosmo); e a) com aquele terrível e último mistério que está tanto fora, quanto dentro de si mesmo e de todas as coisas: ‘de onde as palavras voltam, junto com a mente, sem haverem alcançado seu objetivo.’” (2010, pg. 20, ênfases originais).

criativas liberadas por um grande grupo de destacados indivíduos de maneira que não uma, [...] mas uma galáxia de mitologias [...] tem de ser considerada em qualquer estudo do espetáculo da nossa própria era titânica.” (CAMPBELL, 2010, p.19). A seara da teologia, que fora em outros tempos dominante - em particular, no caso do ocidente, na figura da igreja Cristã - hoje se encontra nitidamente sem a mesma supremacia, e sim, com suas forças debilitadas. A numinosidade na psique dos homens de outrora deu lugar a um novo tipo de numinosidade, de descoberta não-teológica, de profundidade vista unicamente nas sociedades consideradas primitivas, ou “tradicionais” (CAMPBELL, 2010, p.20) a qual tem se convertido no verdadeiro guia espiritual e força basilar da civilização. Campbell sugere que

No contexto de uma mitologia tradicional os símbolos apresentam-se em ritos socialmente preservados pelos quais o indivíduo deverá experimentar, ou simular ter experimentado, certas percepções, sentimentos e compromissos. No que chamo de mitologia “criativa”, por outro lado, essa ordem se inverte: o indivíduo tem uma experiência própria – de ordem, horror, beleza, ou até de mera alegria – que procura transmitir mediante sinais; e se sua vivência teve alguma profundidade e significado, sua comunicação terá o valor e a força de um mito vivo – obviamente para aqueles que a recebem e reagem a ela por conta própria, com empatia, sem imposições. (2010, p. 20 ênfases originais)

Esse princípio mitológico, nas artes e, sobretudo, no teatro - sobre o qual me proponho a falar - vem sendo abordado de maneira que alguns dos grandes realizadores dessa linguagem artística têm como investigação essa ligação entre estruturas primordiais e a contemporaneidade por meio do mito. O diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), o diretor brasileiro Antunes Filho (1929-) e mesmo o ator francês Antonin Artaud (1898-1948) são grandes reformadores do teatro ocidental que possuem, entre suas características em comum, o mergulho dentro de forças criativas primordiais, ancestrais, arquetípicas, de ordem inconsciente, que encontramos condensadas nos símbolos e por estes disparadas.

Antonin Artaud, no capítulo “O teatro e a peste”, do seu livro *O teatro e seu duplo* (1993), fala sobre um tipo de teatro a agir no espectador com efeitos devastadores de transformação. De acordo,

Ora, se o teatro é como a peste, não é apenas por que ele age sobre importantes coletividades e as transtorna no mesmo sentido. Há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo. Sente-se que esse incêndio espontâneo que a peste provoca por onde passa não é nada além de uma imensa liquidação. (ARTAUD, 1993, p. 24)

A essa peste, Artaud a identifica pelo seu estatuto de “Um desastre social tão completo, [...] [indicador de] uma força extrema em que se encontram em carne viva todos os poderes da natureza no momento em que ela está prestes a realizar algo essencial” (ARTAUD, 1993, p.24). Usando a peste como uma metáfora, sobretudo, no que diz respeito à descrição de um corpo que entra em colapso para se reedificar segundo novas perspectivas, propõe que elas sejam, eminentemente simbólicas em um teatro em que o ator é protagonista, flagrando uma clara influência do teatro oriental. O teatro, segundo Artaud, deveria então ser capaz de oportunizar ao homem uma experiência tal cujo ponto inicial seria uma reorganização ontológica do corpo, a busca por um “*corpo sem órgãos*” (ARTAUD, 1986) um corpo holístico onde o ator deveria apoiar-se nos próprios órgãos em que pese que “A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria [...]” (ARTAUD, 1993, p. 66). Artaud, tendo como referência o teatro oriental, convida-nos a pensar um corpo que amplie seu próprio sentido funcional habitual levando em conta a carga simbólica que enseja. O teatro seria o lugar onde a poesia *acontece*. A natureza do teatro seria uma espécie de poesia encarnada metafisicamente cujo poder de restituir o elo sagrado entre a imaginação e a realidade deve se fazer valer. Prossegue Artaud:

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o ele entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece alimenta e aquece símbolos realizados. (1993, p.24-25)

Um dos princípios de trabalho no Teatro Laboratório de Grotowski⁵ corresponde à “dialética de escárnio e apoteose” (1987, p. 19-20), a qual consiste no ataque sistemático a mitos icônicos consagrados pela cultura vigente, no nosso caso, a ocidental. Nas palavras de Grotowski,

⁵ Considera-se o Teatro Laboratório (Teatr Laboratorium, em polonês) tanto ao espaço físico dessa ensemble, formado no Teatro das Treze Fileiras, na cidade de Opole, Polônia, em 1957, quanto a seu período de produção, que se inicia nesse mesmo ano e termina em 1969 (SCHECHNER, 2001, p.24).

Em meu trabalho como produtor, tenho sido tentado, por essa razão, a usar as situações arcaicas consagradas, pela tradição, situações (no domínio da religião e da tradição) que constituem tabus. Sentia a necessidade de confrontar-me com esses valores. Eles me fascinavam, dando-me uma sensação de repouso interior, ao mesmo tempo em que eu cedía à tentação de blasfemar: eu queria atacá-los, vencê-los, ou apenas enfrentá-los com a minha própria experiência, que é determinada pela experiência coletiva do nosso tempo. Esse elemento de nossas produções tem sido chamado diferentemente de “colisão com as raízes”, de “dialética do escárnio e apoteose”, ou então de “religião expressa pela blasfêmia, amor manifestado pelo ódio”. (GROTOWSKI, 1987 p. 19-20 ênfases originais)

Seu teatro objetivava penetrar o inconsciente coletivo do público para, através dele, desse inconsciente, alcançar, naquela conjunção dialética, a estrutura inconsciente individual, promovendo por meio do choque uma mudança significativa, uma reflexão nem sempre compreendida pela estrutura consciente, racionalista. Eugenio Barba estipula que

Jerzy Grotowski define o teatro como uma autopenetração coletiva. O teatro, se quer reanimar, estimular a vida interior dos espectadores, deverá quebrar todas as resistências, esmigalhar todos os clichês mentais que protegem o acesso ao seu subconsciente. Esse teatro pode ser comparado a uma verdadeira expedição antropológica. Ele abandona as terras civilizadas para penetrar no coração da floresta virgem; renuncia aos valores da razão claramente definidos para enfrentar as trevas da imaginação coletiva. Porque é nessas trevas que a nossa cultura, a nossa linguagem, a nossa imaginação afundam as suas raízes. Reservatório de experiências hereditárias que a ciência designa, às vezes, como *pensée sauvage* (Lévi-Strauss), como “arquétipos” (K. G. Jung), ou “representações coletivas” (Durkheim), ou categorias da imaginação (Hubert e Mauss), ou ainda “pensamentos primordiais e elementares” (Bastian). [...] No Teatro Laboratório, portanto, os espectadores são obrigados a enfrentar o mais secreto, o mais escondido si mesmo. Lançados brutalmente no mundo dos mitos, eles devem, ao mesmo tempo, reconhecer-se neles e julgá-los, examinando-os à luz das próprias experiências de indivíduos do século XX. Muitos sentem esse confronto, esse desmascaramento como um sacrilégio. Na verdade encontramos diante de uma moderna variante da antiga catarse ou, para dar uma definição mais próxima a nós, de uma terapia psicanalítica. (apud FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 100 ênfases originais)

Outro princípio de Grotowski ligado diretamente à realidade inconsciente é o da atualização mítica com o qual pretendia oportunizar ao homem contemporâneo uma vivência igualmente contemporânea - à luz de seu próprio tempo - do mito. Sobre o ator para Grotowski, Flaszen diz que

Paradoxalmente ele interpreta a si mesmo enquanto representante do gênero humano nas condições contemporâneas. Choca-se na sua palpabilidade espiritual e corpórea com um certo modelo humano elementar, com o modelo de um personagem e de uma situação, destilados do drama: é como se literalmente se encarnasse no mito. Não as analogias espirituais com o protagonista criado, não as circunstâncias fictícias. Desfruta o hiato entre a verdade geral do mito e a verdade literal do próprio organismo: espiritual e físico. Oferece o mito encarnado com todas as conseqüências, não sempre

agradáveis, de tal encarnação. (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, pg. 88-89).

Dentro do processo de criação do espetáculo *O tudo anexo*, surge o que convencionei chamar *simbologia pessoal do ator*. Temos aí o foco na operação metodológica em questão adotada, a escolha do *símbolo regente* do processo – logo, disparador de uma *simbologia* - se dá de maneira a contemplar as inquietações que me conduzem a esse processo. Observando no homem contemporâneo a tal grave dissociação psíquica entre conteúdos conscientes e inconscientes, escolho operar com um símbolo que contemple a necessidade de equilíbrio de forma arquetípica; do homem com a natureza, da razão com o instinto, da consciência com a inconsciência: o símbolo do caos primordial, a unidade suprema.

Acompanhando a origem mitológica do caos primordial, tem-se que o deus Kháos na mitologia grega é uma das divindades primordiais, a mais antiga de todas as divindades, assim relacionada por Brandão:

No princípio era o *Caos*. Caos, em grego, χάος (Kháos), do v. χαίνειν (khaínein), abrir-se, entreabrir-se, significa abismo insondável¹³³. Ovídio chamou-o *rudis indigestaque moles* (*Met.* 1,7), massa informe e confusa. Consoante Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o *Caos* é "a personificação do vazio primordial, anterior à criação, quando a ordem ainda não havia sido imposta aos elementos do mundo. (BRANDÃO, 1986, p. 184 ênfases originais)⁶.

Logo, admitindo a simbologia pessoal como sendo ela própria operadora metodológica, suscitamos um abrir-se para a experiência, à vivência, à pesquisa, investigação mítico-pessoal cujo objetivo é flertar e dar voz ao abismo insondável do inconsciente, pois

Trata-se do Caos primordial, antes da criação do mundo, realizada por Javé, a partir do nada. Na cosmogonia egípcia, o Caos é uma energia poderosa do mundo informe e não ordenado, que cinge a criação ordenada, como o oceano circula a terra. Existia antes da criação e coexiste com o mundo formal, envolvendo-o como uma imensa e inexaurível reserva de energias, nas quais se dissolverão as formas nos fins dos tempos. Na tradição chinesa, o Caos é o espaço homogêneo, anterior à divisão em quatro horizontes, que equivale à criação do mundo. Esta divisão marca a passagem ao diferenciado e a possibilidade de orientação, constituindo-se na base de toda a organização do cosmo. Estar desorientado é *entrar no Caos*, de onde não se pode sair, a não

⁶ No meio dessa citação, o autor cita outro autor. Então, temos que no rodapé do original está, como nota nº 133: “133. FRISK, Hjalmar. *Op. cit.*, s.u.”. Correspondendo à referência FRISK, Hjalmar. *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg, Carl Winter, 1958.

ser pela intervenção de um *pensamento ativo*, que atua energeticamente no elemento primordial. (BRANDÃO, 1986, p. 184, ênfases originais)

Figura 1 – O Caos Primordial



Dessa forma, o percurso segundo o qual vimos experimentando o símbolo no processo de criação explorando o Caos Primordial, considerando sua riqueza mítica para a geração de partituras cênicas induzidas pela sua simbologia, percorre, primeiramente, a identificação, em que pese a busca de um símbolo que se adeque às inquietações pessoais deflagradoras do momento presente da criação – a escolha de uma imagem-motivo segundo a qual o processo se capitaneará, que, no nosso caso, se dá por uma necessidade de um símbolo que represente a unidade, o equilíbrio. Em seguida, mergulhamos na qualidade arquetípica desse símbolo, o que envolve a mitologia e as abordagens ao longo da história dessa imagem-motivo, segundo perspectivas globais (a exemplo do mito e das artes) e ontológicas, em que adensamos uma busca de originalidade e personalidade do ator e a relação da sua intuição com a simbologia na busca de músicas, textos, imagens e outras induções que possam disparar a construção de partituras cênicas. Esse mergulho arquetípico se pretende referir ao conceito

de “*autopenetração*” (GROTOWSKI, 1987, p. 29, ênfase minha) grotowskiana o qual busca a numinosidade e a originalidade para efetuar a atualização cênica do símbolo sob a forma da partitura cênica, cuja resultante processual se constitui na encenação.

2. A construção dramaturgica a partir de insurgências simbólicas.

A construção dramaturgica do espetáculo *O tudo anexo* gira em torno de um motivo elencado segundo a observação de *sintomas* do homem contemporâneo, suas qualidades patéticas – da ordem de um *pathos* – que possam me inspirar enquanto criador para o ato cênico, levando em conta sempre a riqueza de possibilidades imagéticas que possam ser suscitadas na encenação, um “pensar por imagens” (RANGEL, 2009, p. 96) sobre o qual me deterei em profundidade em um próximo momento, mas que no momento da escolha de induções textuais como as que aqui se fazem, é imprescindível, visto que, entre elas, e dentre as mais consequentes, o próprio símbolo é uma imagem disparadora de outras imagens possíveis.

O fato é que esse sentimento patético a mim se mostra, na contemporaneidade, condição suscitada pelo *pathos* - e por isso o uso do *pathos* aristotélico - como desencadeador de sentimentos motores ao *drama*, seja no seu uso mais moderno na medicina no sentido de uma *patologia*, seja no seu sentido fundante aristotélico como, consoante Almeida :

Aristóteles define a paixão (*páthos*) como o que move, o que impulsiona o homem para a ação (*práxis*). Na lista das paixões figuram sensações que são acompanhadas de dor ou de prazer. Podem ser consideradas, portanto, como o que internamente guia o agir humano, estando intimamente relacionadas com a moralidade, com a virtude (*areté*) ou com o vício (*kakia*) que cada agente apresenta. (ALMEIDA, 2007, p. 32, ênfases originais)

Dessa forma, estaríamos a tratar da paixão do homem contemporâneo, das motivações que lhe compelem ao seu drama (ação) existencial, sua organização marcada por intenções movidas por paixões, suas disposições, seu *ethos*. Aristóteles nos aponta que

[...] sentimos cólera e medo sem nenhuma escolha de nossa parte, mas as virtudes são modalidades de escolha, ou envolvem escolha. Além disso, com respeito às paixões se diz que somos movidos, mas com respeito às virtudes e aos vícios não se diz que somos movidos, e sim que temos tal ou tal disposição. (ARISTÓTELES, 1991, p. 36)

Ora, se pensarmos, como Jung, que o homem - e isto é uma característica que vem progredindo desde a modernidade, quando o psicólogo-psiquiatra já observava tais características - vem assumindo *personas* como “um mecanismo adaptativo à vida em sociedade no qual nos tornamos aptos a conviver amistosamente com indivíduos que divergem da nossa ‘concepção de mundo’” (RIVERA, 2015, p. 20, ênfases originais) e que,

Ao analisarmos a *persona*, dissolvemos a máscara e descobrimos que, aparentando ser individual, ela é no fundo coletiva; em outras palavras a *persona* não passa de uma máscara da psique coletiva. No fundo, nada tem de *real*; ela representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo “que alguém parece ser: nome, título, ocupação, isso ou aquilo”. De certo modo, tais dados são reais; mas em relação a individualidade essencial da pessoa, representam algo de secundário, uma vez que resultam de um compromisso no qual outros podem ter uma quota maior do que a do indivíduo em questão. (JUNG, 2008b, p. 43, ênfases originais)

Podemos também constatar que a adoção de *personas*, com a ajuda de uma superestimação da consciência característica do pensamento ocidental em progresso desde a filosofia na Grécia Clássica, tendo sua consolidação em René Descartes (1596-1650), no século XVII, constitui-se a partir de então como critério para qualquer conhecimento possível (BARBOSA, 2000). Essa superestimação da consciência evoluiu a tal ponto que o homem já não domina seus próprios anseios no sentido mais profundo, e, sim, exerce papéis, funções que a ele são exigidas pela sociedade.

De acordo com Marcelo Giglio Barbosa, para Nietzsche a consciência teria surgido – e aí a entendemos como a gênese da *persona* – como mecanismo adaptativo ao meio no processo de evolução biológica do homem. Teria, assim, a consciência, surgida por uma necessidade dos homens se comunicarem, exercendo o papel de uma “rede de ligação” (BARBOSA, 2000, p. 43) entre eles, cumprindo o mesmo papel das *personas* – que aqui podemos considerar como seu refinamento.

Muito se discute sob os pensadores que influenciaram o pensamento de Jerzy Grotowski (1933-1999); porém, ele insistentemente nega em reconhecer tais filiações como essenciais e sim acredita funcionarem como mero auxílio no momento em informar sobre os princípios de suas práticas. No entanto, ele parece estar profundamente alinhado com o pensamento acima exposto de Carl Jung, relativo à *persona*, no que concerne ao que ele chama de “máscaras da vida”:

O ritmo de vida da civilização moderna se caracteriza pela tensão, por um sentimento de condenação, pelo desejo de esconder nossas motivações pessoais, e por uma adoção da variedade de papéis e máscaras da vida (máscaras diferentes para a nossa família, o trabalho, entre amigos e na vida da comunidade, etc). Gostaríamos de ser “científicos”, querendo dizer com isto racionais e cerebrais, uma vez que esta atitude é ditada pelo curso da civilização. Mas também queremos pagar um tributo ao nosso lado biológico, o que poderíamos chamar de prazeres fisiológicos. Não queremos ser limitados nesta esfera. Portanto, fazemos um jogo duplo de intelecto e instinto, pensamento e emoção; tentamos dividir-nos artificialmente em corpo e alma. Quando tentamos nos livrar disto tudo, começamos a gritar e a bater com o pé, nos convulsionamos com o ritmo da música. Em nossa busca de liberação, atingimos o caos biológico. Sofremos mais com uma falta de totalidade,

atirando-nos, dissipando-nos. (GROTOWSKI, 1987, p. 210-211, ênfases originais)

Assim, no processo de criação do espetáculo *O tudo anexo*, a escolha do símbolo do Caos Primordial como disparador se dá como uma imagem-guia – e por que não dizer, psicológica – a inspirar uma compensação psicológica entre conteúdos conscientes e inconscientes da psique, uma jornada em busca do equilíbrio, ou, como Jung chama, “unidade total da existência humana” (2008a, p. 268). É um símbolo, e por isso mesmo, capaz de instaurar a *epifania* na criação, num empreendimento que pretende o autoconhecimento e a *individuação* – conceito junguiano correspondente ao amadurecimento da psique explorado em meu trabalho de conclusão de curso do curso superior em teatro – através da experiência artística. Processo semelhante são os princípios psicológico-espirituais que regem a prática milenar da yoga na Índia examinados por Campbell:

Na experiência e visão da Índia, [...] embora o mistério e ascendência sagrados tenham sido entendidos como, de fato, transcendentos (“o outro que não o conhecido, mais do que isso: acima do desconhecido”), eles são também, ao mesmo tempo, imanentes (“como uma navalha em seu estojo, como o fogo no pavio”). Não é que o divino esteja em *todas as partes*: é que o divino é *tudo*. De maneira que não se precisa de nenhuma referência externa, revelação, sacramento ou comunidade autorizada para se retornar a ele. Tem-se apenas que mudar a orientação psicológica e reconhecer (re-conhecer) o que está dentro. Sem esse conhecimento somos afastados de nossa realidade por uma miopia cerebral que em sânscrito é chamada *māyā* (ilusão)[...]. No lugar da expulsão bíblica de um paraíso geográfico e concebido historicamente, onde Deus andava no frescor do dia, temos na Índia, portanto, já por volta de 700 a. C. [...] uma interpretação *psicológica* do grande tema (CAMPBELL, 2002, p. 17-18, ênfases originais)

A dramaturgia do espetáculo é constituída, a princípio, por textos capazes de agirem como *instauradores* de imagens possíveis - ou melhor, impossíveis! - de serem presentificadas no jogo teatral. Este princípio está de acordo com o conceito de “*hermenêuticas instauradoras*” de Gilbert Durand (1993, p. 53 ênfases minhas) segundo o qual não se pode apreender com precisão unilateral o que vem a ser a imagem-símbolo:

O objecto da simbólica não é de maneira nenhuma uma *coisa* analisável, mas, de acordo com uma expressão do agrado de Cassirer, uma *fisionomia*, isto é, uma espécie de modelagem global, expressiva e viva das coisas mortas e inertes. É este fenômeno inelutável para a consciência humana que constitui a imediata organização do real. Este último nunca se apresenta como objeto morto, mas *objetificado*, isto é, promovido por todo o conteúdo psico-cultural da consciência à dignidade de objeto para a consciência humana. A esta impotência constitutiva que condena o pensamento a nunca poder intuir objectivamente uma coisa, mas integrá-la imediatamente num sentido, chama Cassirer *carga simbólica*. Mas esta impotência é apenas o inverso de um imenso poder: o da presença inelutável do *sentido* que faz que, para a consciência humana, nada é simplesmente *apresentado*, mas tudo é *representado*.” (DURAND, 1993, p. 54-55, ênfases originais)

Desta maneira, a encenação pretende enredar pelas bordas que instauram a hermenêutica, de fora para dentro, em vórtice centrípeto manifestador de inauditos símbolos, isto é, dessa apresentação representada, proponente de sentidos, de que nos fala Durand.

Algumas encenações, particularmente as realistas e naturalistas, são compostas por signos, aqueles que nos levam a uma compreensão direta, *stricto sensu*, a um significado concreto e sempre restaurador em que dado sentido é representado (ou re-apresentado, ou seja, restaurado). No nosso caso, partimos do cotidiano mais basilar (com signos restauradores), e corriqueiro, até um nível simbólico (instaurador), *extracotidiano*, passando de um para o outro de maneira gradativa segundo a evolução da personagem. Sobre a disposição dos elementos da encenação me aprofundarei em outro momento. Interessante por ora é fazer entender que a dramaturgia deste espetáculo se constrói na perspectiva da abertura de possibilidades (hermenêutica instauradora) mais do que na restauração de significados (hermenêutica restauradora).

Foi escolhida como primeiro texto propositivo à encenação a poesia de Pablo Neruda chamada *Sabor*:

De falsas astrologias, de prática um tanto lúgubres,
vertidas no inacabável e sempre levadas à parte,
conservei uma tendência, um sabor solitário.

De conversações gastas como usadas madeiras,
com humildade de cadeiras, com palavras ocupadas
em servir como escravos de vontade secundária,
tendo essa consistência do leite, das sementes mortas,
da aragem acorrentada sobre as cidades.

Quem pode jactar-se de paciência mais sólida?
A cordura me envolve de pele compacta
duma cor agrupada como cobra:
nascem as minhas criaturas dum longo rechaço:
com um só álcool, ai, posso despedir este dia
que elegi, igual entre os dias terrestres.

Vivo cheio dum substância de cor comum, silenciosa
feito uma velha mãe, uma paciência fixa
como sombra de igreja ou repouso de ossos.
Vou cheio dessas águas dispostas profundamente,
preparadas, a dormir numa atenção triste.

No meu interior de guitarra há um ar velho,
seco e sonoro, permanecido, imóvel,
feito uma nutrição fiel, uma fumaça:
um elemento em descanso, um azeite vivo:
um pássaro de rigor cuida a minha cabeça:
um anjo invariável vive na minha espada.

(NERUDA, 2007, p. 29)

O livro *Residência na Terra I* faz parte de um momento na escrita de Neruda em que o poeta está pesquisando uma escrita irracional, tomada por forças inconscientes, avançando em perspectivas limítrofes da poesia e impulsionando uma vontade libertadora da linguagem. Segundo Bertussi,

A poesia de Neruda [neste momento] acompanha os movimentos vanguardistas que ele conhecia e de que participou, como é o caso do Surrealismo, e há muitos elementos que fazem seu texto ser modernista, como a imagística inusitada, com adjetivação e imagens imprevistas, a percepção sinestésica do real, a presença da descrição do objeto em arabesco, ou seja, concentrar-se mais nos detalhes, como seu movimento por exemplo, mais no esboço do que nos contornos realistas, como procede o abstracionismo. Há poemas em que as imagens da realidade são fragmentárias, justaposições, colagens, ao gosto dos Surrealistas. A sintaxe é, algumas vezes, não linear e o poeta usa neologismos originais. (BERTUSSI, 2016, p. 864)

Há, nesses poemas de Neruda, uma pulsão estilística que compreendi como adequada para servir como material dialético para a encenação. A ideia de “descrição do objeto em arabesco” condiz com a ideia de P. Godet (apud DURAND, 1964, p. 10) de força centrípeta do símbolo, segundo a qual, na encenação de *O tudo anexo*, pretende-se dispor essas imagens cenicamente ao redor do símbolo, ou seja, tendo o símbolo (imagem psicológica central, o símbolo do Caos Primordial) como centro e as ideias (imagens textuais, secundárias, dispostas *pela* encenação, corpo e música, entre outros elementos) como periferia a atacar progressivamente o centro numa força contrária, neste caso, centrífuga, cujo movimento parte dessas ideias alegóricas para chegar à imagem (símbolo). O jogo alegórico-simbólico – o qual destaquei em outro ensaio, anteriormente –, descrito por Durand se referindo a Godet, é deveras oportuno para a compreensão do funcionamento destes textos (e outros elementos) em relação à encenação.

Outra característica comum às tendências dos surrealistas com quem Neruda flerta nesse momento é que

[...] tendo essas considerações em mente, podemos sentir a riqueza da fantasia e a pujança das imagens inconscientes desses artistas [surrealistas], e ao mesmo tempo constatamos o horror e o simbolismo de um fim para todas as coisas que emanam de tantos deles. O inconsciente é natureza pura e, como natureza, distribui prodigamente suas dádivas. (JUNG, 2008a, p. 347)

A poesia seguinte de Neruda que encaminha a dramaturgia de *O tudo Anexo* chama-se *Unidade*:

Há algo denso, unido, sentado no fundo,
repetindo seu número, o seu sinal idêntico.
Como se nota que as pedras tocaram o tempo,
na sua fina matéria há um cheiro de idade

e a água que traz o mar, de sal e sonho.

Me cerca uma mesma coisa, um só movimento:
o peso do mineral, a luz da pele,
grudam-se ao som da palavra noite:
a tinta do trigo, do marfim, do pranto,
as coisas de couro, de madeira, de lã,
envelhecidas, desbotadas, uniformes,
unem-se em torno de mim como paredes.

Trabalho surdamente, girando sobre mim mesmo,
como o corvo sobre a morte, o corvo de luto.
Penso, ilhado no extenso das estações,
central, rodeado de geografia silenciosa:
uma temperatura parcial cai do céu,
um extremo império de confusas unidades se reúne rodeando-me.
(NERUDA, 2007, p. 27)

A ideia de unificação psicológica – entre conteúdos conscientes e inconscientes – começa a se instaurar na psique da personagem conforme sua evolução. A percepção de unidades ao seu redor [“Há algo denso, unido, sentado no fundo, repetindo seu número, o seu sinal idêntico.”], “Trabalho surdamente, girando sobre mim mesmo, (...) um extremo império de confusas unidades se reúne rodeando-me.”], contidas no cotidiano, o conduzem a um estado psíquico de numinosidade (iluminação) a partir da experiência mântica (repetitiva) do cotidiano. A obsessão da artista Yayoi Kusama (1929-) por pontos, mostrada na sua exposição *Obsessão infinita*, é uma inspiração para o desenvolvimento dessas unidades no universo da personagem. De acordo com Maia, “Os trabalhos da artista evidenciam a frequência formal dos pontos, neste caso, pontos seriam círculos e esferas” (2016, p. 26). Pode-se dizer que suas obras poderiam ainda ser a “materialização de seu estado mental” (MAIA, 2016, p. 26). Segundo Kusama,

Desejei prever e avaliar a infinitude de nosso vasto universo com a acumulação de unidades de rede, uma negativa de pontos. Quão profundo é o mistério do infinito sem fim em todo o cosmos. Enquanto apreendo isso tudo, quero enxergar minha própria vida. Minha vida, um ponto, ou seja, uma em meio a milhões de partículas. Foi em 1959 que me manifestei sobre [minha arte] obliterar a mim e aos outros com o vazio de uma rede tecida com uma acumulação astronômica de pontos. (apud LARRAT-SMITH; MORRIS, 2016, p. 31)

O símbolo do círculo para Jung é uma imagem da totalização, da unificação na psique. Ele aparece muito frequentemente nas obras de arte e na natureza se referindo a esse aspecto. Descrevendo e interpretando uma esfera observada em alguns desenhos e pinturas, Jung oportuniza a seguinte interpretação:

A Dra. M.-L. Von Franz [Marie-Louise von Franz, psicóloga alemã (1915-1988)] explicou o círculo (ou esfera) como um símbolo do *self*. Ele expressa a totalidade da psique em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento entre o homem e a natureza. Não importa se o símbolo do círculo está presente

na adoração primitiva do sol ou na religião moderna, em mitos ou em sonhos, nas mandalas desenhadas pelos monges do Tibete, nos planejamentos das cidades ou nos conceitos de esfera dos primeiros astrônomos: ele indica sempre o mais importante aspecto da vida – sua extrema e integral totalização. (JUNG, 2008, p. 323)

Dessa forma, o terceiro e último texto da dramaturgia do espetáculo a que nos referimos vem precedido pelo que convencionei chamar “estado erótico primordial” da personagem, baseado no mito de Eros, este se referindo ao princípio do Eros Primordial, ou ainda “Amor Velho ou Amor Primordial” (FERNANDES, 2016). Este estado é caracterizado por um princípio/estado de unificação, ou de amor profundo, que resultará em um *estado mítico*, o qual desde então se instaura, tendo, porém, seu ápice no último texto. Para efeito de delinear a ideia de Eros, recorreremos à descrição de suas propriedades, a seguir:

Eros [...] traduz ainda a *complexio oppositorum*, a união dos opostos. O Amor é pulsão fundamental do ser, a *libido*, que impele toda existência a se realizar na ação. É ele que atualiza as virtualidades do ser, mas essa passagem ao ato só se concretiza mediante o contato com o *outro*, através de uma série de trocas materiais, espirituais, sensíveis, o que fatalmente provoca choques e emoções. Eros procura superar esses antagonismos, assimilando forças diferentes e contrárias, integrando-as numa só e mesma unidade. Nessa acepção, ele é simbolizado pela cruz, síntese de correntes horizontais e verticais pelos binômios *animus-anima* e *Yang-Yin*. Do ponto de vista cósmico, após a explosão do ser em múltiplos seres, o AMOR é a *WVams* (*dynamis*), a força, a alavanca que canaliza o retorno à unidade: é a reintegração do universo, marcada pela passagem da unidade inconsciente do Caos primitivo à unidade consciente da ordem definitiva. A *libido* então se ilumina na consciência, onde poderá tornar-se uma força espiritual de progresso moral e místico. O *ego* segue uma evolução análoga à do universo: o amor é a busca de um centro unificador, que permite a realização da síntese dinâmica de suas potencialidades. (BRANDÃO, 1986, p. 189, ênfases originais)

O outro, no caso da personagem, seria ele mesmo, seu duplo, seu eu feérico, ou seu *eu inconsciente*. Tendo como referência Artaud, para quem o teatro seria um duplo da vida (ARTAUD, 1993), consideramos, na encenação, que o *eu inconsciente* da personagem seja o *eu ator-pesquisador* (Ramón Rivera, que aqui escrevo), o *eu* que agencia outro *eu*: a personagem, numa via de mão dupla do drama para a vida e da vida para o drama. Revela-se então que a personagem está sendo agenciada, na verdade, por seu inconsciente: o ator. Para Wlad Lima (2004), o que concerne ao ator, o seu ofício, é agenciar-se com toda a realidade, ou ainda, um agenciamento de um corpo com outro (ficcional). A autora nos esclarece que

Segundo o referencial teórico Deleuzo-Gatarriano, a obra é um corpo, sim, mas um corpo constituído por fluxos e linhas de fugas. Nesta teoria, agenciar é estar no meio sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior. Posso dizer que, para os autores, agenciar-se é estabelecer

acontecimentos, encontros: é principiar-se no caminho de um DEVIR. E que a única unidade do agenciamento é o co-funcionamento, é a “simpatia”, a simbiose. Para Deleuze, simpatia “não é um sentimento vago de estima ou de participação espiritual, ao contrário, é o esforço ou a penetração dos corpos; ódio ou amor (...) Os corpos podem ser físicos, biológicos, psíquicos, sócios, verbais, são sempre corpos ou corpus” (1998, p. 66). Agenciar é estar entre corpos, entre obras de naturezas diferentes (LIMA, 2004, pp. 36-37, ênfases originais)

O último texto que encerra a dramaturgia é o que conduz ao ápice apoteótico-mítico, uma espécie de regressão rumo à consciência una disparada pelo *estado erótico primordial* onde, de maneira simbólica, o inconsciente da personagem – agenciado pelo seu *eu inconsciente: o ator* - jorra seu conteúdo sob o drama. Nesse sentido, recorremos, enquanto estofo desse inconsciente, não às particularidades do sujeito-ator-personagem, mas sim aos fundamentos arquetípico-junguianos, ou seja, à universalidade dramática dos símbolos da mitologia grega contidas no texto de Eulalia Fernandes:

No princípio, era o Caos (Kháos). O abismo cego, escuro e ilimitado. A total ausência, um vazio primordial. Isto é instigador. O que pode surgir de um abismo cego, escuro, ilimitado?

Surge a Terra (Gaia) do seio do Caos. De alguma forma, Gaia representa um contrário de Caos, já que é presença. Uma presença distinta, uniforme, precisa. Nascida da ausência, do seio dessa ausência. Assim, à confusão, à ausência, ao vazio, opõe-se a presença nítida, firme e estabilizadora.

Jean-Pierre Vernant diz que Gaia é o “lugar onde os deuses, os homens e os bichos podem andar com segurança. Ela é o chão do mundo” (2000, 18)⁷.

As características de Gaia são a doçura, a submissão e a humildade. Acho interessante ressaltar que a palavra humildade vem de humus (= terra), de onde o homem (humus > homo) é modelado. Um bom motivo para reflexão... mas... vamos adiante...

De Caos surge também Eros (Éros – não o Eros do Olimpo, de Afrodite, que conheceremos mais tarde). Este Eros representa o “Amor Velho ou Amor Primordial” simbolizado nas imagens com cabelos muito brancos. Até então, não havia sexualidade. Esse Eros expressa o impulso primordial do universo.

Assim, nessa perspectiva, o Universo simbólico se inicia com esses três elementos básicos: Kháos, vazio primordial; Gaia, a presença firme, estabilizadora e Éros, o impulso primordial do universo.

Como deusa “cósmica” Gaia prescinde de sexualidade e gera sozinha Céu (Ouranós – Urano) e Pontos (água – todas as águas – ou, mais especificamente, a Onda do Mar, que permanece em suas entranhas e delimita suas formas), além de Montes (que lhe dá formas onduladas). Como deusa cósmica, reproduz o Céu (Urano) como espelho de si mesma, tornando-o o seu duplo contrário. É uma réplica tão perfeita, que Urano a cobre imediatamente, deitando-se sobre ela e não deixando entre os dois espaço algum, num casamento sagrado, o primeiro casamento cósmico, como dois planos perfeitamente superpostos do

⁷ A autora evidencia sua alusão à seguinte referência: Jean-Pierre Vernant. **O universo**: os deuses, os homens. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

universo. Urano e Pontos são contrários a Gaia em sua expressão. Gaia tem formas definidas, firmes (bem como Montes). O Céu e a Água são fluidos e líquidos. [...] (FERNANDES, 2016, ênfases originais)

O texto de Fernandes serve como base para o desenvolvimento da última fase da encenação, o que significa que é usado de maneira não integral, com cortes, adições e que tais, de acordo com as necessidades da encenação. Transformá-lo em poesia cênica é ao que se pretende o desafio. Assim sendo, de acordo com as formas contemporâneas de encenação que, inclusive, repudiam o texto ou que, quando o fazem de seu uso, procedem de operação semelhante às *collages* do movimento Surrealista e afins, também nos apropriamos desta técnica. Fernandes, ao discorrer sobre os objetivos de seu texto, diz que “O importante é captar o sentido básico, a trama que traz à tona as origens da simbologia que aqui buscamos representar” (2016), e assim

[...] começaremos por entender como tudo começou, ou seja, pela visão mitológica da criação do universo. Desta origem, poderemos desenvolver um melhor conhecimento dos arquétipos e, enfim, de nossas próprias histórias. (FERNANDES, 2016)

Podemos, assim, inferir que a intenção da autora é de provocar reflexão no binômio pessoal-universal geradora de autoconhecimento através da experiência arquetípico-mítica, o que também é um dos objetivos desta pesquisa.

Portanto, a dramaturgia no solo cênico se dá tal e qual dito no início deste capítulo, de acordo com um “pensar por imagens” (RANGEL, 2009, p.96) por princípio a congregar símbolos (o)correntes na minha existência envolta e regida pela contemporaneidade, pelos seus apelos, seduções, medos e segredos mormente caracterizados no *pathos* hodierno, naquilo a que me sujeito, ora consciente, ora compulsória e inconscientemente, encaminhando tentativas de acanhadas ascensões erigidas centrifugamente dos vulcões arquetípicos ancestrais que tento excitar e ouvir o máximo possível neste trabalho.

3. A encenação epifânica

O símbolo do Caos Primordial chegou a mim há anos atrás, em uma das disciplinas do curso técnico em ator da ETDUFPA, quando, por ocasião da disciplina de Maquiagem II, pesquisando sobre o mito grego de Eros, cheguei ao Caos Primordial⁸. Há algum tempo já me ocorria de montar um espetáculo sobre as teorias teogônicas⁹, por onde também comecei a me interessar pelo imaginário, mitologias e afins, por meio das aulas do professor João de Jesus Paes Loureiro. A ideia de aliar o conhecimento científico e as teorias criacionistas¹⁰ com o poder imagético das teogonias e mitologias sempre me pareceu de uma potência cênica e acadêmica ímpares, justamente por serem campos do conhecimento aparentemente dicotômicos. A ciência busca compreender e estabelecer uma verdade científica, aplicável, empírica e sólida, enquanto a mitologia trata essas explicações de maneira pouco científica e mais intuitiva, estabelecendo um compromisso com as forças mantenedoras da psique¹¹. Desde então, venho situando-me nesta seara.

⁸ Segundo Zusman (2000, p. 5, ênfases originais), alguns estudos psicanalíticos se referem ao Caos Primordial como “O estado desordenado e confusional dos primeiros tempos de vida do bebê é uma experiência precoce e aterradora [...]. A este caos primordial se teme voltar pelo resto da vida. [...]. Alguns dos conceitos psicanalíticos amplamente aceitos por diferentes escolas referem-se a este caos primordial, muitíssimo temido, como “fragmentação” ou “estado de desamparo” ou “terror sem nome”, uma experiência primitiva e psicótica. A “mudança catastrófica” também contém esta ameaça”. Porém neste trabalho, admite-se sua perspectiva mitológica, vendo-o como proeminência de uma experiência de autoconhecimento. Logo, “Trata-se do Caos primordial, antes da criação do mundo, realizada por Javé [um dos nomes de Deus na Bíblia Cristã, por vezes chamado Jeová], a partir do nada. Na cosmogonia egípcia, o Caos é uma energia poderosa do mundo informe e não ordenado, que cinge a criação ordenada, como o oceano circula a terra. Existia antes da criação e coexiste com o mundo formal, envolvendo-o como uma imensa e inexaurível reserva de energias, nas quais se dissolverão as formas nos fins dos tempos. Na tradição chinesa, o Caos é o espaço homogêneo, anterior à divisão em quatro horizontes, que equivale à criação do mundo. Esta divisão marca a passagem ao diferenciado e a possibilidade de orientação, constituindo-se na base de toda a organização do cosmo. Estar desorientado é *entrar no Caos*, de onde não se pode sair, a não ser pela intervenção de um *pensamento ativo*, que atua energeticamente no elemento primordial” (BRANDÃO, 1986, p. 184, ênfases originais).

⁹ Teogônicas são adjetivos referente ao substantivo teogonia. Denotativamente, teogonia se define como “[...] narração do nascimento dos deuses e apresentação de sua genealogia [ou] conjunto de divindades cujo culto fundamental a organização religiosa de um povo politeísta. (HOAISS; etc, 2009).

¹⁰ As teorias criacionistas estão aliadas às diferentes formas que as religiões têm de explicar a criação do mundo e das espécies. Entre elas temos as teorias da Grécia antiga, a Iorubá, a Hinduísta, dentre outras.

¹¹ Segundo Campbell “A primeira função de uma mitologia é reconciliar nossa consciência que desperta com o “*mysterium tremendum et fascinans*” deste Universo *como ele é*; a segunda é apresentar uma imagem interpretativa total do mesmo, como o conhece a consciência contemporânea. A definição de Shakespeare sobre a função de sua arte, “exibir um espelho à natureza”, é igualmente uma definição de mitologia. É a revelação para a consciência dos poderes da sua própria fonte mantenedora. A terceira função, entretanto, é a imposição de uma ordem moral: a conformação do indivíduo às necessidades de seu grupo social, geográfica e historicamente condicionado; e disso pode resultar uma ruptura com a natureza, como no caso (extremo) de uma *castração*. [...] A quarta função de uma mitologia, mais crítica e vital que as anteriores, é auxiliar o indivíduo a encontrar seu centro e desenvolver-se integralmente em consonância: d) consigo mesmo (o microcosmo); c) com sua cultura (o mesocosmo); b) com o Universo (o macrocosmo); e a) com

A partir desse encontro este símbolo passou a se corresponder com a minha vida pessoal, meu *ethos* criativo, minha psique, como um estado o qual eu almejo, de alguma forma, compreender através criação – podemos dizer que essa compreensão seria a materialização de uma compreensão do símbolo *em* mim. Posso afirmar com tranquilidade que o contato com este símbolo despertou meu interesse por mitologia, psicologia junguiana, Nietzsche e tudo que pesquiso hoje. A potência deste símbolo representa para mim o seminal e o final de tudo a que possamos imaginar e compreender enquanto experiência humana e fora dela.

Adicionalmente, por ocasião de meu interesse pelas experiências teatrais descritas em livro do diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), principalmente quanto a seu Teatro Pobre, fui delineando assuntos concernentes a minha pesquisa. Carregado profundamente de questões relevantes ao mito e ao ritual, antevi, nos princípios criativos comentados na obra *Em busca de um teatro pobre*, a oportunidade de aliar o estudo mítico e simbólico de meu interesse às questões que seu Teatro Laboratório propusera. A título de exemplo, menciono a atualização do mito através da experiência teatral, numa espécie de atuação na qual me autorizo a qualificar como arquetípica. A investida do teatro grotowskiano no trabalho do ator como o elemento primordial do teatro (sem o qual não há teatro, pondera ele), concentrando os esforços na investigação de um material ontológico¹² significativo para ser trabalhado na construção das ações da personagem, empreendido a partir de um mergulho na sua psique do e pelo ator, por ele consubstanciada no termo “*autopenetração*” (GROTOWSKI, 1987, p.29 ênfases minhas), também influenciou o processo de criação no qual perquiro símbolos como este material significativo.

Quando da iniciativa de usar o símbolo do Caos Primordial no processo de criação da encenação, segundo inferências consignadas em leituras sobre os princípios de Grotowski, ocorreu-me de pensar imediatamente nos vazios, vácuos existenciais aos quais está sujeito o homem contemporâneo. Esses vácuos me parecem bem representados pelos sentimentos de desolação universal, solidão, volatilidade das relações, velocidade excessiva e grande quantidade de informações muitas das vezes vagas, próprias de uma

aquele terrível e último mistério que está tanto fora, quanto dentro de si mesmo e de todas as coisas.” (2010, p. 20, ênfases originais)

¹² Segundo o Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, ontologia é o “Tratado dos seres em geral; teoria ou ciência do ser enquanto ser, considerado em si mesmo, independentemente do modo pelo qual se manifesta” (BUENO, 1985, p. 799). Aqui nos referimos à ontologia no sentido de trajetória de si.

modernidade líquida¹³. Certas imagens me ocorreram de imediato, tais como as da televisão entorpecendo os cidadãos no fim do dia, como um ritual cotidiano. Dentro da ideia da ação de assistir à televisão, surgiram outras ideias, sugestões de ações, como o ato de *zapear*¹⁴ em vão ao controle remoto, à procura de um entretenimento que entorpeça o vazio existencial.

Essas ideias, imagens e ações começaram a desenhar um perfil narrativo, onde também começou a desenhar-se um personagem hipotético *cidadão comum*, um representante dos nossos tempos com perfil anti-heróico, que pudesse ser o eleito à “*encarnação do mito*” (GROTOWSKI, ano, página, ênfases minhas). A ideia da encenação da realidade do personagem igualmente se baseia na ideia de “visão artística da realidade” (MILARÉ, 2010, p. 35) do diretor brasileiro Antunes Filho (1929-). De acordo, a realidade, assim vista artisticamente, pode ser compreendida pelas concepções impregnadas na Física Quântica¹⁵, a qual lhe oferta novas formas de assimilação, como um sistema cósmico somente passível de ser compreendido pelo pensamento da linguagem não linear. (MILARÉ, 2010). Segundo Milaré,

O projeto de Antunes Filho tem por meta a *encenação metafísica*. Entenda-se a metafísica como maneira mais profunda e complexa de ver a *realidade*, não como uma ruptura com o *real* ou o cotidiano. A encenação busca a realidade superior por meio do aprofundamento na realidade objetiva. E esse aprofundamento começa da maneira mais cartesiana possível, com a rigorosa

¹³ Zygmunt Bauman (1925-2017), sociólogo, pensador polonês, é o responsável pelo conceito de *modernidade líquida* ao qual se refere como sendo líquida uma das características mais adequadas à sociedade contemporânea. Em seu livro de título homônimo (*Modernidade Líquida*) aborda cinco itens: emancipação, individualidade, tempo-espço, comunidade e trabalho. Segundo Oliveira Bauman, “Em comparação e discordância às outras denominações, referentes ao mesmo momento histórico presente como “pós-modernidade”, “hipermodernidade” (Gilles Lipovetsky), “segunda modernidade” ou “modernidade reflexiva” (Ulrich Beck), “alta-modernidade” (Anthony Giddens), e outros, escolhe o termo “modernidade líquida” a fim de dizer mais do que a condição da modernidade deixou de ser, mas principalmente para ilustrar e ressaltar a qualidade que adquiriu, que a fez diferente. Essa nova condição traz consigo a exigência de toda uma nova forma de fazer sociologia, de analisar e estudar os fenômenos sociais e culturais.” (2012, p. 26 ênfases originais)

¹⁴ Zapear é neologismo onomatopaico advindo da interjeição inglesa “zap!”. Utiliza-se esta expressão informalmente para o ato de trocar de canais aleatoriamente a procura de um entretenimento televisivo satisfatório.

¹⁵ Resumidamente, “a mecânica quântica (física quântica) é a teoria física que obtém sucesso no estudo dos sistemas físicos cujas dimensões são próximas ou abaixo da escala atômica, tais como moléculas, átomos, elétrons, prótons e de outras partículas subatômicas, muito embora também possa descrever fenômenos macroscópicos em diversos casos.” (WIKIPÉDIA, 2017). O físico austríaco Fritjof Capra (1939-), citando o físico dinamarquês Niels Bohr (1885-1962), expõe um dos argumentos da teoria quântica, segundo o qual se sustenta a Física Quântica: “as partículas materiais isoladas são abstrações, e suas propriedades são definíveis e observáveis somente através de sua interação com outros sistemas” (BOHR apud CAPRA, 2006, p.75), para, em seguida, concluir, a este respeito, “Na teoria quântica, nunca lidamos com ‘coisas’, lidamos sempre com interconexões” (CAPRA, 2006, p.75)].

análise de cada objeto, de cada situação proposta, de cada ambiente social ou histórico (MILARÉ, 2010, p. 26, ênfases originais)

O mergulho de Antunes no naturalismo de Politzer¹⁶ visava uma compreensão profunda do conflito dramático através do seu método dialético que procura elucidar a relação intrínseca das coisas da natureza: a relação dos opostos, o desenvolvimento universal e a transformação de tudo. Politzer lhe deu uma visão ampla das contradições que podem ser aferidas ao percurso dialético dos personagens, no desenrolar das situações dramáticas (MILARÉ, 2010). Portanto,

A Antunes interessa o naturalismo como constituição para a representação da realidade [...]. A arte, verdadeiramente, reside no ato de transformar o realismo em veículo de dados metafísicos, abrindo em cena visões dos abismos, levando a narrativa para além do anedótico, falando através do corpo do ator e dos movimentos cênicos o que a palavra não consegue expressar. (MILARÉ, 2010, p. 37)

Dessa forma, a ideia de mergulho metafísico no cotidiano do personagem conduzido pelo atuante é o mote da narrativa do solo cênico *O Tudo Anexo*. Podemos aferir também ao pensamento da psicologia analítica, segundo o qual certas expressões populares – os *ditados* – têm necessariamente capacidade simbólica dentro dos sonhos e da realidade do inconsciente. Neste caso, a expressão referente a este mergulho metafísico no cotidiano, esta potente lente de aumento a qual o teatro nos proporciona através do atuante, manipulador do personagem, poderia ser sintetizada no ditado *de perto ninguém é normal*. Dessa maneira, podemos pensar num recorte na vida do personagem no qual podemos penetrar profundamente segundo os pressupostos dessa encenação metafísica, onde a criação cênica irá se servir de elementos sugeridos pelo ator a alimentar o personagem que em sua natureza, é hipotético, objeto da criação.

De fato, a encenação nos propõe, a partir de uma cisão no cotidiano e na psique da personagem, a vivência do Caos Primordial (a encarnação do mito do Caos Primordial) induzidos por uma ritualização do cotidiano, cuja opção representativa da repetição de movimentos e ações nos dá não só a noção de vazio existencial, mas de tempo ritualizado em uma opção estética influenciada pelo Teatro da Morte¹⁷, do artista polonês, pintor,

¹⁶ Georges Politzer (1903-1942) foi filósofo e teórico marxista e francês de origem húngara. A sua psicologia concreta objetivava o estudo da vida humana, o que ele chamou de “drama da vida”.

¹⁷ Diz respeito a um momento na trajetória artística de Tadeusz Kantor. “O Teatro da Morte é uma ruptura com as etapas precedentes: [Teatro independente, Teatro Cricot 2 e o Teatro Informal, Teatro Zero e o Teatro Happening]. Kantor descobre que nada expressa melhor a vida do que a ausência da vida. A morte se torna o tema central de seus últimos espetáculos: ‘A classe morta’, ‘Wielopole-Wielopole’, ‘Que morram os artistas’, ‘Aqui não volto mais’ e ‘Hoje é meu aniversário’.” (TOLENTINO, 2017).

cenógrafo, encenador e criador de happenings e performances Tadeusz Kantor (1915-1990). O chiado da televisão, a imensidão de pontos brancos e pretos que nos dá a impressão do cinza [a soma das cores preta e branca, que também nos remete a ideia de renovação, renascimento de Fênix e do ser humano, pela ótica Cristã, epitomada em “Do pó viestes, ao pó voltarás”(GÊNESIS apud BÍBLIA, 2008, 3:19) e a ideia de *pane no sinal*, em *O tudo anexo*, pretende sugerir que o personagem *saiu do ar*, entrou em um estado de transe, um estado ritual binário onde cada elemento que o rodeia é uma unidade, um objeto passível de integrar o ritual do Caos Primordial.

Essas ideias surgiram a priori e foram sendo mais bem acabadas durante os ensaios, onde a primeira cena a surgir foi um protótipo do que viria a ser cena final, a cena de integração cósmica do personagem ao Caos primordial. O próprio método de começar a criar o espetáculo pelo fim já está impregnado dessa não-linearidade de pensamento. É de suma importância ressaltar também que esta narrativa construída intuitivamente, como um pressuposto, e lapidada durante o fornecimento de material advindo dos ensaios, constituiu, a partir de suas execuções, um mote para a criação se desenvolver. Nesse sentido, a linearidade formal da narrativa – começo, meio e fim – esteve disposta ao abandono a qualquer momento do processo, adaptando-se às necessidades poéticas do espetáculo. Tal opção de encenação aproximaria o espetáculo do gênero Pós- Dramático¹⁸.

Em continuidade, criou-se outra cena a partir da poesia “Sabor”, de Pablo Neruda, em que o personagem fala em solilóquio sobre a sensação de solidão da vida na cidade. Os textos são ditos pelo personagem como uma forma de divagação, em um lapso de entorpecimento, por meio do discurso poético como um prenúncio de um estado que está por vir.

Como encenar o epifânico, aquilo que tem como característica essencial, o impreciso, o transcendente, aquilo que não encontra, nos signos formais (cujo objetivo é restaurar um significado), uma forma adequada? Que opções sígnicas tomar no âmbito da

¹⁸ O gênero teatral pós-dramático sugere uma superação da *mimesis* e *catharsis* aristotélicas no qual foram baseados o teatro ocidental. Sua superação acontece através da fragmentação. “Esta nova forma teatral não procura suscitar a adesão do espectador, mas provocar sua percepção ou emoção significativa. Os aspectos fragmentários destes textos, ou destas montagens, permeiam uma reescritura cênica que englobam os aspectos textuais, cenográficos e os problemas que são propostos por um jogo não necessariamente psicológico. Esta nova forma, como compreende Lehmann, possibilita uma redefinição do status do diretor e do dramaturgo, não exigindo uma dependência recíproca ou centralizadora, possibilitando uma reconfiguração e independência recíproca dos papéis dos vários textos da cena, seja a cenografia, a dramaturgia, a direção etc.” (WIKIPÉDIA, 2017)

encenação para satisfazer a natureza simbólica do solo cênico *O tudo anexo*? Tal desafio parece não ser contemplado no ato da representação, já que, levando a cabo os conceitos em questão, poderíamos afirmar que o símbolo, devido à sua natureza impermanente, não pode ser apresentado em um signo (no mais próximo disso, teríamos a alegoria). A característica do solo está em justamente burlar o signo, caracterizando, assim, o indizível. Estas são algumas perguntas-chave caras à descrição deste trabalho cênico. A natureza paradoxal do ponto de vista conceitual e prático é motora de uma reflexão que busca soluções estéticas e, por conseguinte, a formação da poética da obra. Tomamos aqui como *elementos estéticos* os elementos plásticos envolvidos na obra e por *poética* como o conjunto dessas opções estéticas e suas imbricações em perspectivas macro e em síntese no todo, realizadas por quem a compõe, naquilo que conhecemos como a *unidade da obra*.

O caráter imagético, seja dos símbolos e suas epifanias, seja mental, através da imaginação, seja dos elementos físicos (espaço, luz, som, corpo e outras matérias) dispostos na encenação, é o regente desse processo, cuja elucidação aqui se faz necessária. Nesse aspecto, é cabível defini-lo dentro de um termo cunhado por Sônia Rangel, o “pensar por imagens” (RANGEL, 2009, pg. 96). Este termo caracteriza o processo no qual temos a imagem como meio para se chegar ao fim à epifania cênica compartilhada com o público.

Um conceito oportuno para que possamos entender a imagem no processo de tradução da simbologia pessoal ao ato teatral de tal natureza é a “etnocologia poética do mito” (LOUREIRO, 2007, 143) de João de Jesus Paes Loureiro. Este conceito diz respeito a “Uma poética de visualidade virtual. Cena teatral fora do teatro, mas própria da espetacularidade da linguagem poética. Uma etnocologia poética” (LOUREIRO, 2007, p. tal). Loureiro conceitua assim o processo mental no qual criamos através da imaginação a *mise en scène*¹⁹ virtual do mito ao entrarmos em contato com a sua leitura. Este processo, segundo o autor, é proponente de uma dramatização na qual “cenaarizamos” (LOUREIRO, 2007, p. 146) e encenamos o mito, suas personagens e situações, em que pese o fato de que “O mito institui-se em um cenário que é de expressividade poética teatral, mas de significação transcendental. Atrai para sua aparência estetizada, mas remete a um ritual da linguagem que tem sua significação além dela. Uma espécie de mitopoética teatral” (LOUREIRO, 2007, p. 147). Segundo Loureiro,

¹⁹ Termo francês que se refere à disposição de uma encenação, posição ou cenarização de uma cena.

No sentido da etnocologia poética do mito, o grande interesse está na cenarização que se opera através da linguagem. A forma linguística configura o cenário, revela uma espécie de meio-ambiente cenográfico em que a história se desenrola como narrativa polifônica concentrada. Cada frase compõe com outra a arquitetura cenográfica e presentificadora da ação. O seu sentido poético está em que a espetacularidade acontece no âmbito virtual da linguagem expressiva do sentimento humano (LOUREIRO, 2007, p. 146).

Podemos dizer que, ao escolher o mito do Caos Primordial como motivo para a criação, em meio à sua leitura e abordagem por diferentes culturas às quais tive acesso (há versões do mito na mitologia grega, nas religiões orientais, na teogonia bíblica ocidental, além da abordagem psicológica da unidade, entre outros), surgiram-me imagens mentais que estão associadas diretamente à minha experiência cultural (filmes e peças às quais assisti, como, por exemplo, os filmes de Jodorowski e o teatro antropofágico do Teatro Oficina; livros que li, como Beckett e a literatura fantástica de Edgar Allan Poe; músicas que escutei, como, por exemplo, Atom Heart Mother, da banda britânica Pink Floyd, que alegoriza, através de sons, a criação do universo e da humanidade, entre outros estímulos). Essa riqueza de imagens e dramatizações mentais, surgentes materiais brutos que me ocorreram mediante o contato literário com o mito do Caos Primordial e as teorias cosmogônicas, são de primordial importância para o meu processo criativo.

Concomitantemente ao processo de dramatização mental do mito, está a riqueza visual do símbolo (vide página 9) como uma imagem sugestiva, capaz de instaurar significados. Aliada à realidade mítica, a realidade simbólica nos conduz a um universo onírico, sendo que, segundo Jung,

Os símbolos oníricos do processo de individuação [processo de amadurecimento da psique] são imagens de natureza arquetípica que aparecem no sonho; elas descrevem o processo de busca do centro, isto é, o estabelecimento de um novo centro da personalidade. [...] tal centro é designado pelo nome de “si-mesmo”, que deve ser compreendido como a totalidade da esfera psíquica. O si-mesmo não é apenas o ponto central, mas também a circunferência que engloba tanto a consciência como o inconsciente. Ele é o centro dessa totalidade, do mesmo modo que o eu é o centro da consciência. (JUNG, 2011, p. 51, ênfases originais)

De posse disso, opto por trabalhar com as ideias de centralidade, circularidade, unidade e equilíbrio na encenação, sugerindo, assim, que a ideia de encenar, de fazer teatro segundo essas perspectivas, corresponde a um empreendimento de ordem do autoconhecimento, de uma investigação do material simbólico interno para ser trabalhado em cena.

O conceito junguiano do *self*, i.e. do “si-mesmo”, é mais um grande arquetipo do Caos Primordial, a unidade máxima da psique, uma espécie de qualidade inata que diz

respeito ao ser que pretende ser realizada: o próprio equilíbrio entre conteúdos conscientes e inconscientes. Interessante é fazer-se notar que o meio pelo qual o *self* emana seu poder de autorrealização corresponde aos sonhos:

O centro organizador de onde emana essa ação reguladora parece ser uma espécie de “núcleo atômico” do nosso sistema psíquico. É possível denominá-lo também de inventor, organizador ou fonte das imagens oníricas. (JUNG, 2008a, p.212, ênfases originais)

Essas ideias conceituais justificam muitas das opções estéticas adotadas em *O tudo anexo*, assim como pertencem ao cerne da pesquisa.

Uma das condutas norteadoras do processo de criação diz respeito à essencialidade do teatro enquanto linguagem: o contato humano, vivo e direto entre ator e espectador, dispensando elementos e adornos estéticos supérfluos que possam, em vez de contribuir ao encontro entre humanos, atrapalhá-lo, no tocante a sua conexão mais latente. Outra opção de conduta, ou escolha operacional²⁰, estabelece consonância com a primeira é em relação ao espaço. Segundo Peter Brook,

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la (BROOK, 2010, p. 04)

Da conduta optada para a encenação, avançamos em mais uma opção, desta vez estética, precisamente a do *espaço vazio*. Essa opção estética do *espaço vazio* como premissa me permite deflagrar o ato teatral fora do convencional edifício teatral, em lugares não costumeiros, ocupar espaços, subvertê-los, contanto que haja proximidade entre o ator e o espectador. Brook, continuando sua opção pelo recinto desocupado, afirma:

Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro observa, e isso é suficiente para criar a ação cênica (BROOK, 2010, p. 4).

Basilarmente, a apresentação cênica, atuada em solo, pretende ocupar porções, já que estes sugerem a aproximação, o toque. Na nudez do espaço, auxiliar de uma percepção nítida, recai absolutamente sobre o ator, permitindo-lhe vivenciar lapsos exigentes de serem enxertados por sua presença. Ao espaço vazio de Brook, talvez

²⁰Do original “operative choice”, em livre tradução de terminologia usada por Franco Ruffini (1991, p. 150).

possamos aliciar a liberdade do Caos Primordial, cujo símbolo se mostra à página 9 deste memorial.

A paleta de cores que o solo incita se manifesta, estritamente, entre o preto e o branco, duas cores que, por seu turno, avivam ausência e presença, polaridades miscigenadas em cena, aportadas na simbologia numérica, zero e um.

Sobre as condições primordiais diz a Bíblia que

No princípio, criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. (BÍBLIA, 2008, p. 3).

A poesia cênica pode advir, portanto, de um espaço vazio fecundado por luz e escuridão, por onde e com o qual o ator age, como um primeiro homem, uma entidade, um espírito primordial, visto que, também conforme escrituras Cristãs, “No início era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus” (BÍBLIA, 2008, p. 1064). O ator, cuja função é a ação, o agir, seja essa ação o princípio de todo verbo, seria, neste contexto “A encarnação do Verbo” (BÍBLIA, 2008, p. 1064).

Deste modo, damos ao homem contemporâneo a oportunidade de “encarnar o mito” (GROTOWSKI, 1987, p. 20) como preconizou Grotowski. O mito do Caos Primordial seria, portanto, uma fabulação narrada que diz respeito a uma substância inata e recôndita nos homens, a energia criativa primordial, o estado de Nirvana que em algumas culturas orientais é alcançado através da meditação, à qual o espectador também pode acessar de maneira poética através da experiência perceptiva de *O Tudo Anexo*. Grotowski, na descrição dos meandros de seu Teatro Pobre e da relação da atuação arquetípico-mítica que enseja com a plateia, diz que

É um excesso não só para o ator, mas também para a platéia. O espectador compreende, consciente ou inconscientemente, que se trata de um convite para que ele faça o mesmo, e isto termina por despertar oposição ou indignação, por que nossos esforços diários têm a finalidade de esconder a verdade sobre nós, não apenas do mundo, mas também de nós mesmos. Tentamos fugir da nossa verdade, enquanto aqui somos convidados a parar e tentar um olhar mais profundo. Temos medo de virarmos estátuas de sal, de olharmos para trás, como a mulher de Lot (GROTOWSKI, 1987, p. 32).

Efeito dessa ordem pretende despertar no espectador a ideia de que o homem contemporâneo precisa renascer em si, rever, valores espirituais, e que um caminho para isso é o conhecimento mítico-simbólico.

4. Aspectos conclusivos

Começarei nesta conclusão destacando a dificuldade que observei ao trabalhar solitariamente no solo cênico. Muito embora tenha sentido esta dificuldade, agora, sob luz da conclusão, vejo-a como necessária à vivência desse caos criativo. Ficarão marcados na minha lembrança os dias em que me vi atravessando a cidade de bicicleta literalmente carregando meu espetáculo nas costas (o material cênico que coube numa mochila).

De todo modo, este espetáculo, no momento em que apresento à banca examinadora do mestrado em artes, está passível de ser levado adiante numa pesquisa que não termina no momento em que a apresento para a obtenção de conceito, mesmo que se pretenda apta à avaliação quanto a seu material poético – o solo cênico –, i.e. dos conteúdos abordados no memorial teórico.

De suma importância faz-se ressaltar que a aplicabilidade da pesquisa em sala de aula, nas mais diversas linguagens artísticas e nos mais variados espaços de ensino e troca – do ensino formal ao informal – é mais um viés dessa pesquisa. Procurou-se, aqui, uma reafirmação do lugar específico da arte na academia, numa seara de conhecimento que se espalha em transdisciplinaridade, não só na psicologia, mas nos estudos do imaginário, na filosofia, admitindo a arte como uma epistemologia imbuída de complexidades próprias no tocante ao processo criativo, sua proximidade com um pensamento intuitivo, dionisíaco, relativos a uma “filosofia do instinto” como bem observou Nietzsche.

Aqui, reafirmando o papel de democratização do conhecimento na academia, desmistificamos a hipótese romântica do *artista inspirado*. Por outro lado, adentramos num processo criativo e investigativo das forças do inconsciente como fonte de criação no tocante às imagens mentais em consonância com a simbologia e mostramos uma maneira possível de se operar com materiais pessoais na criação numa contemporaneidade, esta época hodierna em que tanto se discutem maneiras de como fazer os alunos se apropriarem do conhecimento, como torná-los, dele, protagonistas. Acreditamos ser tal protagonismo factível, quando o aluno explora, reconhece e se apodera de seu poder criativo. O que é o protagonismo senão a capacidade de ir atrás de soluções? Acreditamos que desmistificar a ideia do *artista inspirado* é na verdade validá-lo por outra via, afirmando sua existência, que não o é de forma sobrenatural e sim através da investigação das suas potencialidades enquanto ser expressivo. Propomos, assim, a investida nas entranhas da sua psique, com o fito de retirar do seu imaginário símbolos

que em sua natureza são ricos dentro de suas qualidades agregadoras de possíveis sentidos, ou seja, impermanentes, geradores de emponderamento do poder criativo, habilitantes ao pensamento poético, metafórico, próprio das artes e das soluções criativas. No que diz respeito à docência e à academia, a descrição deste processo pretende somar forças numa consolidação da episteme do pensamento artístico, mais especificamente, do pensamento teatral como passível de arranjos conformes ao pensamento da imagem.

Essa pesquisa pode ainda se desdobrar no tocante a diversos aspectos, gostaria de frisar, por exemplo, relativos à sua continuidade num aprofundamento de produção nas artes de outras linguagens, e.g. as artes visuais, tendo em vista o conceito de *simbologia pessoal* abordado. Sônia Rangel explora esse universo multifacetado de geração de diferentes ciclos de obras tendo como indutor e através da imagem no seu livro *Olho Desarmado*. O que fica claro ao término desta pesquisa é que, na verdade, a simbologia pessoal é uma forma de investigação de si para o artista, seja de que linguagem lhe for competente, por onde possamos vislumbrar uma mitopoética pessoal por meio do estudo simbólico.

Referências bibliográficas.

ALMEIDA, Juliana Santana de. O estatuto das paixões segundo Aristóteles. **Polymatheia** – Revista de filosofia. Fortaleza, vol. III, N ° 3, pp. 31-42, 2007. Disponível em: http://www.uece.br/polymatheia/dmdocuments/polymatheia3n3_estatuto_das_paixoes_segundo_aristoteles.pdf. Acesso em 19dez2012.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**: poética. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer**. Trad. Richard Fowler. Londres: Routledge, 1991.

BARBOSA, Marcelo Giglio. **Crítica ao conceito de consciência no pensamento de Nietzsche**. São Paulo: Beca, 2000.

BERTUSSI, Lisana. A poesia de Pablo Neruda: vanguarda, modernismo e regionalidade. **Revista Antares** - letras e humanidades. Caxias do Sul: Programa de pós-graduação em cultura, letras e regionalidade. Vol.1, nº3, pp.113-128, jan-jun/2010. Disponível em :<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/54.pdf>. Acesso em: 11dez2016.

BÍBLIA. Novo testamento. In: **Bíblia sagrada**: contendo o antigo e o novo testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 1986.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário Escolar da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: FAE, 1985.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**: mitologia criativa. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Atena, 2010.

CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus** - Mitologia oriental. São Paulo: Palas Athena, 2002.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

FERNANDES, Eulalia. No princípio era o Caos.... Disponível em: <<https://eulaliafernandes.wordpress.com/2011/04/03/no-principio-era-o-caos/>> . Acesso em: 18dez2016.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 - 1969**. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JUNG, Carl. **Psicologia e alquimia**. Trad. Maria Luiza Appy, Margaret Makray, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis, Vozes, 2011.

JUNG, Carl. **O eu e o inconsciente**. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008a.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008b.

JUNG, Carl. **Tipos psicológicos**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar. 1975.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LARRAT-SMITH, Philip; MORRIS, Frances. **Obsessão infinita**. Catálogo de exposição itinerante. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2013/12/CATALOGOKusama.pdf>>. Acesso em: 13dez2016.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia Pessoal do Ator**. 162 f.. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Pró-reitoria de ensino e pós-graduação – PROPG Programa de pós-graduação em artes cênicas – PPGAC, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2004 - Disponível em: <https://issuu.com/livrosdeteatro/docs/dramaturgia_pessoal_do_ator>. 14dez2016

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A etnocenologia poética do mito**. In: V Colóquio Internacional de Etnocenologia, Salvador, BA, 2007. Anais eletrônicos. Salvador, 2007. Disponível em: http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/anais.pdf. Acesso em: 21abril2017.

MAIA, Carolina. **Aqui sou: uma experimentação da imagem onírica**. Brasília, 2015, Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/13263>>. Acesso em: 13dez2016.

MILARÉ, Sebastião. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: SESC, 2010.

NERUDA, Pablo. **Residência na Terra I**. Trad. Paulo Mendes Campos. Porto Alegre: L&PM, 2007.

LARRAT-SMITH, Philip; MORRIS, Frances. **Obsessão infinita**. Catálogo de exposição itinerante. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2013/12/CATALOGOKusama.pdf>>. Acesso em: 13dez2016.

OLIVEIRA, Larisse Pascutti de. ZYGMUNT BAUMAN: a sociedade contemporânea e a sociologia na modernidade líquida. **Sem Aspas**. Araraquara, v. 1, n. 1 p. 25-36, 1º semestre de 2012.

RANGEL, Sônia. **Olho desarmado**: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna Design, 2009.

RIVERA, Ramón. **A via negativa e a individuação**: confluências entre Jerzy Grotowski e Carl Jung. 45 f. Trabalho de Conclusão do Curso Graduação em Teatro, Habilitação Licenciatura Plena. Escola de Teatro e Dança – ETFUFPA, Instituto de Ciências da Arte – ICA, Universidade Federal do Pará – UFPA, Belém, 2014.

RUFFINNI, Franco. Stanislavsky's system. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A dictionary of theatre anthropology**: the secret art of the performer. Trad. Richard Fowler. Londres: Routledge, 1991.

SAMUELS, Andrew; SHORTER, Bani; PLAUT, Alfred. **Dicionário Crítico de Análise Junguiana**. Rio de Janeiro: Imago Editora. 1988

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (orgs). **The Grotowski sourcebook**. Londres: Routledge, 2001.

SCHECHNER, Richard. Theatre of productions, 1957-1969. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (orgs). **The Grotowski sourcebook**. Londres: Routledge, 2001, pp.23-27.

TOLENTINO, Cristina. **Fases do teatro de Tadeusz Kantor**. Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/teatro-contemporaneo/tadeusz-kantor-fases-teatro-da-morte.html>>. Acesso em: 06jun2017.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. **Teatro Pós-Dramático**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Teatro_p%C3%B3s-dram%C3%A1tico&oldid=46740872>. Acesso em: 06 jun2017.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. **Mecânica Quântica**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mec%C3%A2nica_qu%C3%A2ntica>. Acesso em 14 de jun. 2017

ZUSMAN, Waldemar. Caos Primordial e princípios ordenadores. **Revista Brasileira de Psicanálise**. São Paulo: Federação Brasileira de Psicanálise. Vol. 34, no. 2, p. 1-27, 2000

De algumas memórias esquecidas.

f assim sonhos refrescam e pesadelos curam

“Olho esta folha em branco, colocada sobre minha mesa: percebo sua forma, sua cor, sua posição. Essas diferentes qualidades têm características comuns: em primeiro lugar, elas se oferecem ao meu olhar como existências que posso apenas constatar e cujo ser não depende de modo algum do meu capricho. Elas são *para* mim, não são *eu*. Mas elas tampouco são *outrem*, isto é, não dependem de nenhuma espontaneidade, nem da minha, nem da de uma outra consciência. Estão presentes e inertes ao mesmo tempo. Essa inércia do conteúdo sensível, tão frequentemente descrita, é a existência *em si*. De nada serve discutir se essa folha se reduz a um conjunto de representações ou se ela é e deve ser *algo mais*. O certo é que o branco que constato não é minha espontaneidade que pode produzi-lo. Essa forma inerte, que está aquém de todas as espontaneidades conscientes, que deve ser observada, aprendida aos poucos, é o que chamamos uma *coisa*. De modo nenhum minha consciência poderia ser uma coisa, seu modo de ser em si é precisamente um *ser para si*. Existir, para ela, é ter consciência de sua existência. Ela aparece como uma pura espontaneidade diante do mundo das coisas que é pura inércia. Podemos, portanto, afirmar, desde a origem, dois tipos de existência: de fato, é na medida em que são inertes que as coisas escapam à dominação da consciência; é sua inércia que as salvaguarda e que conserva sua autonomia.

Mas eis que agora viro a cabeça. Não vejo mais a folha de papel. Agora vejo o papel cinza da parede. A folha não está mais presente, não está mais *lá*. Sei, no entanto, que ela não se aniquilou: sua inércia a preserva disso. Ela deixou simplesmente de *ser para mim*. Ei-la de novo, porém. Não virei a cabeça, meu olhar continua voltado para o papel da parede; nada se mexeu na peça. Contudo, a folha me parece de novo com sua forma, sua cor e sua posição; e sei muito bem, no momento em que ela me aparece, que é precisamente a folha que eu via há pouco. É realmente ela *em pessoa*? Sim e não. Por certo, afirmo claramente que é a *mesma* folha com *as mesmas* qualidades. Mas não ignoro que essa folha permaneceu *lá no seu lugar*: sei que não usufruo de sua presença; se eu quiser *vê-la realmente*, preciso virar-me para a escrivaninha, preciso trazer de volta meu olhar ao mata-borrão onde a folha está colocada. A folha que aparece neste momento tem uma identidade de essência com a folha que eu via há pouco. E, por essência, não entendo apenas a estrutura, mas

também a individualidade mesma. Só que essa identidade de essência não é acompanhada de uma identidade de existência. É exatamente a mesma folha, a folha que está agora sobre minha escrivaninha, mas ela existe de outro modo. Não a *vejo*, ela não *se impõe* como um limite à minha espontaneidade; não é tampouco um dado inerte que existe *em si*. Em uma palavra, ela não existe *de fato*, ela existe *em imagem*.

Se me examinar sem preconceitos, verei que opero espontaneamente a discriminação entre a existência como coisa e a existência como imagem. Eu não saberia contar as aparições que se denominam imagens. Mas sejam, ou não, evocações voluntárias, estas se oferecem, no momento mesmo em que aparecem, como algo diferente da presença. Nunca me engano quanto a isso.

(...)

Uma coisa, porém, é apreender imediatamente uma imagem como imagem, outra é formar pensamentos sobre a natureza das imagens em geral. O único meio de constituir uma teoria verdadeira da existência em imagem seria limitar-se rigorosamente a nada afirmar sobre esta que não tivesse diretamente as fontes numa experiência reflexiva. É que, na verdade, a existência em imagem é um modo de ser de apreensão difícil. **Para isso, é preciso contenção de espírito; é preciso, sobretudo, livrar-se de nosso hábito quase invencível de constituir todos os modos de existência segundo o tipo da existência física.** Aqui, mais do que em outra parte, essa confusão dos modos de ser é tentadora, pois afinal a folha em imagem e a folha em realidade são a única e mesma folha em dois planos diferentes de existência. Por conseguinte, tão logo o espírito se desvia da pura contemplação da imagem enquanto tal, tão logo se pensa sobre a imagem sem formar imagens, produz-se um deslizamento e se passa, da afirmação da identidade de essência entre imagem e objeto, à de uma identidade de existência. Já que a imagem é o objeto, conclui-se que a imagem existe como o objeto. E, dessa maneira, constitui-se o que chamaremos

A metafísica ingênua da imagem. Essa metafísica

consiste em fazer da imagem uma cópia da coisa, existindo ela própria como uma coisa. Eis aí, portanto, a folha de papel *em image* provida das mesmas qualidades que

a folha *em pessoa*. Ela é inerte, não existe mais apenas para a consciência; existe em si, aparece e desaparece a seu critério e não ao critério da consciência; não cessa de existir ao deixar de ser percebida, mas continua tendo, fora da consciência, uma existência de coisa. Essa metafísica, ou melhor, essa ontologia ingênua é a de todo mundo. Por isso, observamos o curioso paradoxo:"¹



Ceci n'est pas une pipe – René Magritte

(...)

(...)

¹ Excerto extraído das páginas 7, 8 e 9 do livro *A Imaginação* (2008) de Jean-Paul Sartre. Editora L&PM Pocket.



Man at the crossroads – Diego Rivera

Encruzadas do século XXI

Artaud e as sequelas

O teatro condenado à magia <O teatro à luz da razão é uma instituição suspeita>

Por uma metafísica do cotidiano

Teoria da relatividade, física quântica, Deus está solto, foi borrifado pela ciência. Que ironia...



Jung Yeon Min – Título da obra não encontrado.

(...)

(...)

“(...) Com efeito, as multidões de pessoas, concentradas em um fim comum, com o olhar e ouvido fixos em uma coisa só, estão particularmente propensas a irradiar magia.

(...)

O parentesco entre teatro e magia é portanto mais profundo de quanto o é geneticamente. E independentemente dos conteúdos que se enunciam em cena. Aqueles conteúdos podem ser altamente cerebrais, críticos e cultos, mas, também assim – nas condições de teatro –, viverão da vida das fórmulas mágicas. Haverá neles algo do desenfreio das paixões, algo da dança, da superstição, de uma profunda ignorância. O teatro é de fato a libertação dos demônios, ainda que, tendo repudiado a sua natureza original, tenha se enfeitado com as perucas empoadas da erudição e da disciplina intelectual. Por baixo daquelas perucas assoma ambigualmente o diabólico: cômico – quando é inconsciente, ele pode resultar em um grande teatro perverso, racionalista na forma, mágico na essência, quando é levado em conta. Sem dúvida, existem também algumas pessoas que estão conscientes disso e queriam com um encanto transformar os demônios da teatralidade em porcos e afogá-los no mar. E, na verdade, em vez dos demônios, permanecem na praça só porcos, às vezes muito dignos.

O teatro, feito por “cultos” e para “cultura”, divide-se em essência e aparência. É um híbrido, uma criatura monstruosa, deformada no seu desenvolvimento natural. Eis que dou a vocês a verdade sobre o mundo, ideias, pensamentos – diz. E a sala aplaude, imersa no atordoamento coletivo. Eis o belo, a lei, a história, o bom gosto e a boa educação. E a sala ofega, excita-se, quase abandona-se à dança. Assim acontece pelo menos quando o espetáculo consegue convencer o público. Convencer!

O teatro, por sua natureza, interpenetra-se na esfera, para nós civilizados vergonhosa, da magia. Ou não existe mesmo. Ou existe assim como está: MORTO.” 2

² Trecho do texto O teatro Condenado à Magia de Jerzy Grotowski de 1963. Encontre-o em O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. Edições SESC-SP, 2010.

*Aforismo do arquétipo da consciência e sua gênese.

Me fere o falar

O falo

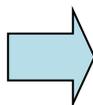
O falo falar

A fala é fálica.

.....>

.....>

Não ria da (des)graça alheia



< <https://vimeo.com/7529127> >

Diz a lenda que cientista é um bicho objetivo, perfeitamente racional, que só acredita vendo os fatos.



Pingue anestésico sobre o córtex humano e, puf!, lá se vai a consciência, nosso bem mais caro, disparou contra as têmeoras da noite

Na arrebentação

No primitivo quebra-mar:
onda maleável do desejo.

Mar agitado de mim mesmo.
Eu,

Cruzo,
em alta velocidade,
o túnel de uns olhos
rumo à antiga noite.

Sobre escombros,
transitivo,
avesso a tudo,
(quase fora do alcance)

contra um mundo esquivo,
contra tua ausência,
incompreensível,
latejando dentro da noite.

Fazer mágica é bom, mas cansa.
Queria poder ser apenas cientista. ✪

longe,
lá longe,
caminho.

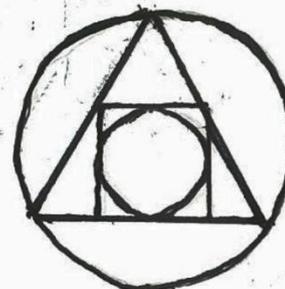
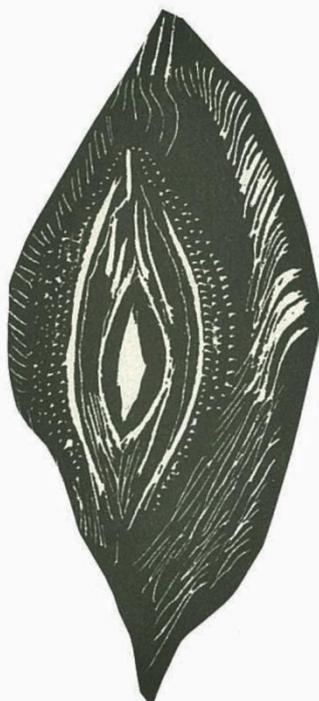
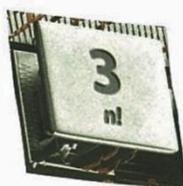
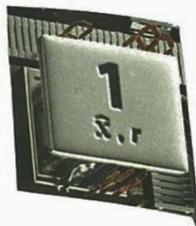
•
•
•

luto

•
•
•
•
•

0 inominável

SÉCULO XXI





Kandinsky – Vários círculos.

Unidade – Pablo Neruda.

Há algo denso, unido, sentado no fundo,
repetindo seu número, o seu sinal idêntico.
Como se nota que as pedras tocaram o
tempo,
na sua fina matéria há um cheiro de idade
e a água que traz o mar, de sal e sonho.

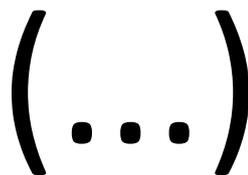
Me cerca uma mesma coisa, um só
movimento:
o peso do mineral, a luz da pele,
grudam-se ao som da palavra noite:
a tinta do trigo, do marfim, do pranto,
as coisas de couro, de madeira, de lã,
envelhecidas, desbotadas, uniformes,
unem-se em torno de mim como paredes.

Trabalho surdamente, girando sobre mim
mesmo,
como o corvo sobre a morte, o corvo de
luto.
Penso, ilhado no extenso das estações,
central, rodeado de geografia silenciosa:
uma temperatura parcial cai do céu,
um extremo império de confusas unidades
se reúne rodeando-me.

O círculo abstrato também aparece na pintura zen. Referindo-se a um quadro intitulado *O círculo*, do famoso sacerdote zen Sangai, outro mestre zen escreve: ‘Na seita zen, o círculo representa o esclarecimento, a iluminação. Simboliza a perfeição humana.’”³

Este trabalho chamado *O Tudo Anexo*, definitivamente, acontece de maneira ímpar na minha trajetória de artista. Seja por ser meu trabalho mais solitário e as dificuldades que isso enseja, seja o momento específico na minha vida pessoal. Ele representa, sem dúvida o fechamento de um ciclo, uma verdadeira unidade a parte, de onde saio renovado de todas as angústias, febres e dissabores que me fizeram morrer e que nesse trabalho, definitivamente renasço nesse ritual de passagem, como bem observei no memorial escrito, como uma Fênix.

Entre a cruz e o escudo, viver esses dias regidos pelo caos é motivo de orgulho.



³ Trechos das páginas 323 e 324 do livro *O homem e seus símbolos* de Carl Jung. Editora Nova Fronteira, 2008.