

Encontros Arcanos

Anais de 2015 a 2020



Os Encontros Arcanos vêm reunindo desde 2014 importantes artistas, pesquisadores e pensadores do grande colégio das Humanidades para debater questões pungentes da atualidade, ancoradas naquilo que temos denominado de poéticas do imaginário. Os trabalhos estão organizados na ordem temporal decrescente, de modo que os artigos oriundos da sétima edição (2020) abrem o presente livro, sendo seguidos pelos das sexta, quinta e segunda edições. Dão título a cada parte deste livro, a temática específica de cada um dos eventos mencionados.

Organização:

Alexandre Silva Nunes
Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra
Luiz Davi Vieira Gonçalves
Robson Carlos Haderchpek
Verônica Fabrini Machado Almeida



Encontros Arcanos

ÍMAN – Imagem Mito e Imaginário nas Artes a Cena (CNPq)
Escola de Música e Artes Cênicas
Universidade Federal de Goiás

Edward Madureira Brasil
REITOR

Orlando Afonso Valle do Amaral
PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO DE APOIO À PESQUISA DA UFG

Laerte Guimarães Ferreira Junior
PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO

Jesiel Freitas Carvalho
PRÓ-REITOR DE PESQUISA

Eduardo Meirinhos
DIRETOR DA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

COMISSÃO CIENTÍFICA:

Alexandre Silva Nunes
Universidade Federal de Goiás

John Cowart Dawsey
Universidade de São Paulo

Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Luiz Davi Vieira Gonçalves
Universidade do Estado do Amazonas

Robson Carlos Haderchpek
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Samuel José Gilbert de Jesus
Universidade Federal de Goiás

Veronica Fabrini Machado Almeida
Universidade Estadual de Campinas

Encontros Arcanos

Anais de 2015-2020

Organizadores

Alexandre Silva Nunes

Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

Luiz Davi Vieira Gonçalves

Robson Carlos Haderchpek

Verônica Fabrini Machado Almeida



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

NUNES, Alexandre Silva Et al. (Orgs.)

Encontros Arcanos: Anais de 2015-2020 [recurso eletrônico] / Alexandre Silva Nunes et al. (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

536 p.

ISBN - 978-65-5917-321-1

DOI - 10.22350/9786559173211

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Anais; 2. Performances; 3. Música; 4. Artes; 5. Brasil; I. Título.

CDD: 371.399

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro 371.399

Sumário

Apresentação **13**

Alexandre Silva Nunes

Parte 1 **Solitude e Processos de Individuação**

1 **17**

A função da música no Teatro Ritual: o encontro com a figura mítica da Quimera

Alexandre Limacurvello da Costa

2 **26**

A imaginação simbólica em museus espíritas: aspectos iniciáticos diante da imagem no kardecismo

João Damasio

3 **37**

A Preparação da/o Atriz/or Eremita: desafios do isolamento em tempos pandêmicos

Lígia Losada Tourinho
Caroline Lopes Ozório
Mariana Destro Nomelini

4 **47**

A separação do céu e da terra: uma leitura do mito iorubá

Joana Vieira Viana

5 **57**

***AnDanças* no processo de tornar-se quem sou: gerindo um novo lugar de pesquisa**

Viviane dos Santos Dantas

6 **69**

Arte, Percepção e Individuação em tempos de Isolamento Social

Rosane Bezerra Soares

Devaneios no Goiás: entre a matéria terrestre e o processo criativo em teatro

Pedro Paulo Galdino Vitorino Dias

ENTRE: palmas e cascosTiago Barreto de Barros
Saulo Germano Sales Dallago**Eremita e individuação em tempos pandêmicos**

Fabiana de Oliveira Lima

O imaterial peso da solidão no meio de outros: Água Viva, uma leitura corpo-vibrátil de Clarice Lispector

Lise Aragão Bastos

O Shivam Yoga na Preparação de Atores-Dançarinos: o entendimento das potencialidades do Yoga incorporadas ao treinamento diário do atorAlexsandra Lara Reis Guimarães
Adilson Roberto Siqueira**Odalisca, Ganimedes e Abiku – relações entre imagens mitológicas e modelos que orientam as práticas de inscrição de si no contexto neoliberal**

Eduardo.Montelli

Pã, Imaginários Possíveis

Taiom Nunes Faleiro

Se vingando com Clarice: uma experiência do sagrado em *A vingança e a reconciliação penosa* de Clarice Lispector

Luiz Felipe de Queiroga Aguiar Leite

Tomos: escrituras performativas sobre o corpo à luz da cartomancia

Bruna Mazzotti

Um Estudo da Imaginação Simbólica em Gilbert Durand Voltado às Artes da Cena

Andreane Lima e Silva
Alexandre Silva Nunes

Parte 2**Movimentos Decoloniais da Cena e o Imaginário Amazônico**

17**215**

Cartas para Maria Eliza: um relato existência sobre a palhaça negra no contexto amazônico e as influências sensíveis da presença da palhaça Xamego no espetáculo Preciso Falar

Daniely Jesus de Souza Lima

18**242**

Inclusão no ensino básico: teatro e técnica vocal como instrumentos de formação educacional

Elizabeth Antônio Morais

19**260**

Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais

Francisco Rider Pereira da Silva

20**281**

TOMO II: Resignar em Séries

Bruna Mazzotti

Parte 3**Sendas, Embarços, Eros e Arrecifes**

21**299**

A mulher inventora: entre armadilhas e canções

Luane Pedroso

22**310**

As intimações do imaginário na experimentação poética em contexto de teatro de grupo

Adriano Moraes de Oliveira

23

318

Cena Mitopoética – diálogos entre mito e psique na criação cênica

Saulo Almeida

24

331

CORPUS – Sendas da Criação

Eduardo Armentra
Nadja Sousa

25

344

Desfiguradas pelo súbito ataque do tempo: a estreiteza entre o mito Sibila de Cumas e a figura de Bia Mulato

João Vítor Ferreira Nunes

26

357

Era uma vez o silêncio

Mariclécia Bezerra de Araújo
Glênia Maria da Silva Freitas

27

371

Gargantas-mulheres em presença: a voz da alma, o canto da Musa, o encanto da sereia

Franciele Machado de Aguiar

28

379

Lá na Pedreira! Sendas de uma dramaturgia preta

Kleber Rodrigo Lourenço Silva

29

394

Messianismo e cangaço: imaginários míticos de uma região

Manuella Mirna Enéas

30

407

O olhar sexualizado para o corpo nu na arte

Tiago Herculano da Silva

31

420

Para a gente ver Deus é preciso que o corpo durma: ensaio sobre os fenômenos oníricos do povo de Orixá

Luiz Felipe de Queiroga Aguiar Leite

Yriádobá da ira à flor – Saberes das Encruzilhadas: uma Senda Movediça de Criação

Adriana Rolin

**Parte 4
Teatro e Magia: Fronteiras da Criação****A Arte do Encontro e suas Magias: Conexão Brasil e Áustria**

Robson Carlos Haderchpek

A Prática do Mago na Literatura Hermética

David Pessoa de Lira

Da borboleta ao búfalo: a investigação da Dança de lansã como treinamento energético do/a ator/atriz

Daniela Beny

Entre Ruínas e Escombros: Deslocamentos poético-políticos na trajetória artística de Lida Abdul

Camila Duarte

Espaço cênico e construção de imagens significantes: ampliando as metamorfoses do corpo dilatado

Laura Maria de Figueiredo

Ferreiros alquímicos: da literatura à cena

Pâmela R. D Rodrigues

Forja do Corpo, Forja do Tempo – respiração, consciência e criação na tecitura de novos mundos

Daniela Furtado de Moraes

Iemanjá: A mistura alquímica de mitologias pessoais no processo do espetáculo Cara da Mãe

Janaina Gomes da Silva

Metamorfoses do corpo/dor: exposição de um trajeto metodológico

Wallace José de Oliveira Freitas

Sob a máscara do mito: Exu, Pombagira e o Palhaço Folião de Reis dançam juntos na encruzilhada

Daniel Santos Costa

Sobre a escritura dos deuses: a dança dos orixás como tecedura para o dramaturgia de Zora Seljan

Paulo Eduardo Ceconello
Grácia Maria Navarro

Teatro e Morte: a manipulação de objetos no espetáculo "Enquanto Dure"

Saulo Germano Sales Dallago

Thérèse, uma experiência Artetnográfica à luz da Mitodologia em Arte

Karla L. C. M. Silva

Apresentação

*Alexandre Silva Nunes*¹

É com grande alegria que apresentamos a primeira publicação dos anais dos Encontros Arcanos, que congrega, além dos trabalhos completos relativos à sétima edição, realizada a partir da Universidade Federal de Goiás, em 2020, também textos da sexta edição (Universidade do Estado do Amazonas, 2019), quinta edição (Universidade Federal de Pernambuco, 2018) e segunda edição (Universidade Federal de Goiás, 2015). A quinta e sexta edições aguardavam ainda publicação de seus anais, ao passo que a segunda edição chegou a disponibilizar os textos no site do evento, mas sem emissão de ficha catalográfica. As demais edições (2014, 2016 e 2017) não realizaram chamada para publicação de trabalhos completos, razão pela qual não figuram no presente volume.

Por decisão da Comissão Científica, decidimos reunir os materiais dos três encontros mencionados, junto aos trabalhos do VII Encontros Arcanos, num único volume, regularizando a partir de então a publicação dos anais, que passará a acompanhar as edições regulares do evento, a cada edição.

Os trabalhos estão organizados na ordem temporal decrescente, de modo que os artigos oriundos da sétima edição (2020) abrem o presente livro, sendo seguidos pelos das sexta, quinta e segunda edições. Dão título a cada parte deste livro, as temáticas específicas de cada um dos eventos mencionados.

Os Encontros Arcanos vêm reunindo desde 2014 importantes artistas, pesquisadores e pensadores do grande colégio das Humanidades

¹ Grupo de pesquisa ÍMAN - Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena (CNPq).

para debater questões pungentes da atualidade, ancoradas naquilo que temos denominado de *poéticas do imaginário*. Uma parte significativa destas discussões encontra-se registrada em arquivos audiovisuais disponibilizados na *world wide web*, notadamente os da segunda e sétima edições, ambas realizadas pela Universidade Federal de Goiás, cuja memória audiovisual das palestras e mesas temáticas foi preservada em sua totalidade. Outrossim, o Comitê Científico do evento organizou recentemente uma coletânea de artigos, reunindo os principais autores que já passaram pelos Arcanos, ao longo destes sete anos de imaginação, poesia e cena, os quais estarão sendo também publicados em outro livro.

Desejamos a todxs uma ótima leitura destes textos que refletem parte importante das investigações que vêm sendo realizadas no campo das poéticas do imaginário, sob a égide da iconografia ancestral dos Arcanos.

Goiânia, 20 de agosto de 2021.

Parte 1

Solitude e Processos de Individuação

A função da música no Teatro Ritual: o encontro com a figura mítica da Quimera

*Alexandre Limacurvello da Costa*¹

A presente pesquisa nasceu dos questionamentos feitos pelo Arkhétypos Grupo de Teatro da UFRN sobre a relação entre a música e o teatro ritual. Meu recorte de pesquisa advém da minha vivência prática e dos meus estudos teóricos realizados a partir dos laboratórios de criação feitos pelo Grupo Arkhétypos. Porém, devido à pandemia causada pela covid-19 vivida atualmente no Brasil e no mundo, a parte prática da pesquisa teve que ser suspensa. Nestes sentido, tive que recorrer à memória para acessar as lembranças vividas dentro do processo de criação do espetáculo “Revoada” do Grupo Arkhétypos, no qual participei como ator/performer desenvolvendo uma pesquisa com enfoque corporal.

O espetáculo “Revoada” foi criado como base num conto persa chamado “A Conferência dos Pássaros” escrito no século XII por Farid Ud-Din Attar. O conto fala de um grupo de pássaros que encara uma jornada épica cruzando sete vales em busca do seu rei chamado de Simorg. Durante o percurso alguns se perdem pelo caminho, outros morrem, outros desistem. No final da jornada apenas 30 pássaros chegam à montanha onde vive o rei e ela diz a eles que o rei não existe. Então, exaustos eles entram na montanha para beber água e se veem refletidos no espelho d’água. Neste momento eles percebem que o rei Simorg estava dentro deles. Simorg em persa quer dizer 30 pássaros. Com base nesse

¹ Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Graduando em Licenciatura em Teatro. Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/PROPEQS-UFRN. Orientador: Robson Carlos Haderchpek. Ator e pesquisador.

conto o Grupo Arkhétipos decidiu que o número de espectadores que participaria do espetáculo Revoado também seria 30.

No processo de criação do espetáculo “Revoada” nós deixamos os jogos e as relações cênicas emergirem da estruturas dos vales, chamados de: 1) Busca; 2) Amor; 3) Desapego; 4) Compreensão; 5) Morte; 6) Unidade; 7) Deslumbramento. Todo o processo de criação foi guiado por um procedimento chamado *jogo ritual*.

Jogo ritual

Quando entramos no *jogo ritual* estamos nos colocando numa dimensão relacional com o tempo, com o espaço, com os outros atores/performers e com todas as manifestações simbólicas que surgem do nosso inconsciente. Durante o *jogo ritual* os performers criam uma relação cênica muito íntima que vai se fortalecendo com o passar do tempo. Nesta rede de afetos as cenas já nascem praticamente prontas, porque resultam do encontro do performer consigo mesmo, com sua imagem arquetípica e com a imagem do outro. Porém se todos os participantes não estiverem vibrando numa mesma sintonia e numa mesma frequência, o jogo ritual não acontece:

Através da atmosfera mágico-simbólica construída no Jogo Ritual, o espaço cênico é ressignificado e passa interagir com o imaginário dos atores e do público, construindo pontes de conexão com o numinoso, sem que haja necessidade de uma separação entre o material e o ficcional. (ALMEIDA; HADERCHPEK, 2020, p. 12)

Foi nesta perspectiva que nós trabalhamos em 2019 durante a remontagem do espetáculo “Revoada” que reestreeou em outubro de 2019 no *I Seminário Internacional de Pesquisa do Grupo Arkhétipos*, realizado

na UFRN. No referido processo eu atuei como performer criador e desenvolvi a minha pesquisa sobre a figura arquetípica da Quimera.

Figura mítica

A *figura mítica* ou *imagem arquetípica* atua como um portal de conexão com o nosso inconsciente. Ao escolher uma imagem/figura para seu trabalho, o performer se conecta como o sentido oculto dela, trazendo para o ato da criação cênica uma memória ancestral. É importante lembrar que manter uma relação íntima com essa figura escolhida é essencial para seu trabalho de criação, pois a cada laboratório que você tem com essa imagem você descobre algo mais sobre ela e sobre você mesmo.

Ao adentrarem ao espaço do jogo ritual, os atores e atrizes do grupo Arkhétypos transmutam seus corpos guiados pela música chegando a um estado alterado de consciência juntos. A música interfere diretamente no processo de transmutação do corpo, e para se chegar a um estado de transe, numa vibração coletiva, o corpo do ator ou da atriz precisa ser devidamente estimulado.

Dentro de um processo de criação de natureza ritualística o ator torna-se um canal de manifestação das paixões, criando fissuras no tempo e no espaço e permitindo que o *inconsciente coletivo* (JUNG, 2012) se revele através das figuras arquetípicas/personagens que se materializam no “jogo ritual”. (HADERCHPEK, 2018, p. 58).

Num primeiro momento, na parte inicial da pesquisa, eu busquei me conectar com a imagem de uma garça-preta, mas minha interação com os demais atores/performers se dava de modo totalmente racional. Depois de três ensaios, com o auxílio do som dos tambores o meu corpo foi buscando a posição fetal e foi neste momento que eu comecei a me transformar nessa figura mítica híbrida, um ser de duas cabeças com corpo de leão e

asas de águia, a Quimera. Cada ator/performer do espetáculo “Revoada” passou a investigar a sua figura mítica e do encontro entre essas figuras, que adentravam ao *jogo ritual*, nasceu a dramaturgia do citado espetáculo.

No *jogo ritual* nós atuamos a partir dos estados alterados de consciência e deste modo deixamos as nossas figuras míticas emergirem a partir de uma relação íntima com o nosso imaginário.

Estados alterados de consciencia

Quando estamos dentro do *jogo ritual* nós adentramos um estado alterado de consciência. Neste momento o nosso corpo se põe numa suspensão temporal e não quer mais sair, é uma espécie de *looping* contínuo em espiral. Nos referimos aqui a uma espécie de transe consciente que vai permitir ao ator ou à atriz/performer aproveitarem ao máximo o estado de jogo no tempo presente sem perderem totalmente a noção da realidade.

É importante lembrar que ao falar de um corpo em transe, precisamos nos lembrar de dois momentos. O primeiro deles é relacionado ao processo de criação, à prática laboratorial que jogará o ator/atriz num espaço-tempo simbólico que vai permitir que ele acesse uma figura arquetípica e as memórias que habitam o seu inconsciente. O segundo momento está relacionado ao corpo do performer em cena, no ato da troca e da comunhão com o público, momento em que as ações mágico-simbólicas construídas pelo performer são resignificadas a partir do seu inconsciente:

No Jogo Ritual, tanto o ator como o público operam a partir de estados alterados de consciência, e tal preceito atua como um facilitador no processo de ressignificação do espaço. Operando a partir desta relação com o inconsciente e com o imaginário, o espaço da sala de ensaio ou da apresentação ganham um novo sentido. No Jogo Ritual o espaço-tempo não é linear e as

espacialidades se sobrepõem. Neste sentido, o ator pode estar em dois lugares ao mesmo tempo e ainda assim convencer o público dessa possibilidade. Ao se deslocar da realidade imanente o ator leva o público consigo e o projeta no espaço-tempo. (ALMEIDA; HADERCHPEK, 2020. p.10)

Um dos principais fatores que influi nesse descolamento espaço-temporal é a música. Tanto nos laboratórios de criação como no ato da comunhão com o público, a música atua no inconsciente do ator/performer projetando-o num estado alterado de consciência. O mesmo acontece com o público quando este participa do *jogo ritual*, pois ele cria uma conexão com a atmosfera lúdica do jogo e se deixa levar pelas imagens arquetípicas produzidas pelos atores/performers.

Função da música no teatro ritual

A música estimula de maneira especial o impulso vital e as mais importantes atividades psíquicas e sensíveis do corpo humano, não é a toa que usamos a música em determinadas ocasiões na vida e no Teatro Ritual. Quando trabalhamos a musicalidade nas oficinas desenvolvidas no Grupo Arkhétypos, somos orientados a ter consciência de quais músicas e estímulos sonoros são utilizados no processo, seja através do trabalho com a voz ou com o som do tambor, pois o estímulo musical desperta memórias e sentimentos conscientes e/ou inconscientes no ator e no público.

A música, dentro dos processos de criação do Teatro Ritual, funciona como um objeto mágico e como um instrumento de comunicação, por isso que no espetáculo “Revoada” ela é predominante. Ela faz com que a plateia voe junto com os pássaros e sinta o que sentimos em cada vale. Assim como nos templos religiosos que usam a música para criar essa atmosfera do lugar sagrado, nosso espetáculo busca algo semelhante. Os sons produzidos na peça (músicas e sons dos pássaros) provocam uma sensação física em todos nós, e neste sentido, a nossa escuta se dilata.

Escutar, nesse tipo de processo, é ser capaz de ir além do simples ouvir, é captar o sentindo da alma do espetáculo, e do jogo ritualístico nela produzido. Esse escutar é perceber e compreender o mundo a partir de outra lógica, sua estrutura, sua forma, seu sentindo. Escutar é estar interessado naquilo que está sendo ouvido e quanto maior a sua abertura, maior será a sua interação com o seu imaginário mítico, nos permitindo repensar a nossa relação com o sagrado.

Basicamente todos os rituais religiosos têm a música como forte aliada. Nos ancestrais ritos africanos, chineses, hindus, árabes, entre tantos, o toque de instrumentos de pele (tambores), de metal, de barro, de madeira, o próprio som das vozes em seus mantras serviam para “acessar” diferentes estados de consciência, diferentes qualidades energéticas, diferentes divindades. E o segredo de todo este poder chama-se “frequências vibratórias”. (MOURA, 2017, p.53).

Quando adentramos o *jogo ritual* nós (atores, atrizes e performers) passamos a atuar dentro de uma determinada *frequência vibratória* geralmente conduzida por uma música, e no momento da troca com o público nós o convidamos a entrar nessa mesma frequência. É por isso que a música é tão importante nos processos de criação do Teatro Ritual, pois ela nos ajuda a vibrar na mesma frequência.

Para a professora e pesquisadora Angelika Hauser-Dellefant da Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena: “A emoção cria o tônus dos músculos que, por sua vez, afeta a expressão na linguagem gestual e corporal e ajuda a moldar a voz falante e a produção de sons musicais.”² (HAUSER-DELLEFANT, in VIERA e HADERCHPEK, 2016, p.29).

² Livre tradução para: “Emotion creates the tone of the muscles which in turn affects the expression in gesture and body language and helps to shape the speaking voice and the production of musical sounds. (HAUSER-DELLEFANT, in VIERA e HADERCHPEK, 2016, p.29).

Hauser-Dellefant defende que existe uma relação intrínseca entre a música e a emoção e é essa relação que precisa ser estudada para que possamos compreender a função da música no *Teatro Ritual*. A música no *Teatro Ritual* tem que ser capaz de tocar os corpos dos atores e ajudá-los a transcender o espaço físico da cena, transportando-os para uma realidade paralela.

A música é a alma da cena, ela atua como um gatilho que vai projetar o corpo do ator no espaço mágico ficcional. Sem a música ou sem um ritmo interno apontando o caminho para o ator, a cena ritual não acontece:

É a música que estimula os atores no processo de criação, e que promove os "encontros", é através da música que "acordamos" os pássaros que dormem dentro de nós. A música nos conecta a um espaço-tempo liminar e é isso que nos permite acessar a energia dos arquétipos³. (HADERCHPEK *apud* HAUSER-DELLEFANT, 2019, p.87)

A citação acima refere-se ao processo de criação do espetáculo "Revoada" que estreou em 2014 e que foi remontado em 2019, momento em que me juntei ao Grupo. No espetáculo os homens-pássaros e as figuras voadoras como a Quimera são o tempo todo guiados pela música.

Em seu livro *O Tao da Música*, Carlos Daniel Fregtman defende que: "A música e o ritmo não são mais que espelhos das estruturas cósmicas, constituindo, por isso, uma importante via para nos rearmos com nossas origens mais distantes e remotas." (FREGTMAN, 1986, p. 28).

Na tentativa de nos conectarmos com nossas origens mais remotas é que trabalhamos com a proposta de um *jogo ritual*. No *jogo ritual* o/a

³ Livre tradução para: "I admit that without the musical support, it would have been very difficult to conduct this process, because for me, music is the soul of the scene. It is the music that stimulates the actors in the process of creation, and that promotes the "encounters", is through music that we "wake up" the birds asleep within us. Music connects us to a liminal space-time and it is what allows us to access the energy of archetypes." (HADERCHPEK *apud* HAUSER-DELLEFANT, 2019, p.87).

performer adentra o espaço de criação cênica criando uma fissura no tempo e se permitindo atuar sob uma perspectiva onírica., O/A ator/atriz que adentra a esse tipo de jogo é transportado para um tempo cíclico que se dá num movimento de espiral conectando o consciente com o inconsciente e trazendo para o corpo o ritmo, o pulso e os aspectos simbólicos decorrentes do estímulo musical utilizado no processo de criação.

De acordo com o pesquisador José Miguel Wisnik:

[...] a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear, mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. (1989, p. 27- 28).

Partindo desta relação entre o tempo consciente e o não-tempo do inconsciente, no *jogo ritual* o/a ator/atriz entrega o seu corpo à ação ritualística deixando que ele ressoe tal como uma corda de violão na produção de um acorde. Dentro do processo de criação a vibração tem que chegar a todos os corpos, senão o jogo não acontece em sua plenitude, senão o acorde não é formado.

Cada corpo dentro do *jogo ritual* tem que vibrar a energia do processo de criação para que o grupo adentre o mesmo espaço mágico-simbólico, e tal como num ritual, se todos os participantes não estiverem sintonizados e vibrando na mesma frequência o ritual não acontece, por isso, mesmo num processo dominado por pássaros foi possível criar espaço para se trabalhar a figura mítica da Quimera, pois ela incorporou o ritmo da revoada e passou a vibrar na mesma frequência deles.

Referências

- ALMEIDA, Saulo Vinicius; HARDECHPEK, Robson. **O Axis Mundi e o Jogo Ritual: Deslocamento da realidade imanente para se alcançar a Hierofania.** In: Revista Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 38, p.01-25, 2020.
- FREGTMAN, Carlos Daniel. **O Tao da Música.** Editora Pensamento, SP, 1986
- HADERCHPEK, Robson Carlos. **O Jogo Ritual e as Pedagogias do Sul: Práticas Pedagógicas para a Descolonização do Ensino do Teatro.** In: Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 55-65, 2018.
- HAUSER-DELLEFANT, Angelika. (et al.). **Understanding Without Words.** 1. ed. Vienna, Austria: Publisher & media owner, 2019.
- HAUSER-DELLEFANT, Angelika. Anybody who moves and speaks shows musicality. In: VIEIRA, Marcílio de Souza; HADERCHPEK, Robson Carlos. **Corpo e Processos de Criação nas Artes Cênicas.** Natal: EDUFRN, 2016.
- JUNG, Carl G. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2012.
- MOURA, Ananda Krishna Bezerra de. **O som como encantamento do corpo: música e ritual no espetáculo Aboiá.** In: HADERCHPEK, Robson Carlos. (org). Arkhétypos Grupo de Teatro: Encontros e Atravessamentos. Natal: Fortunella Casa Editrice, 2017.
- MOURA, Ananda Krishna Bezerra de. **A Música na Cena e o Encantamento dos Corpos: Experimentações de uma Atriz Musicista e Musicista Atriz em três processos de criação.** Monografia, TCC do Curso de Licenciatura em Teatro. Natal: UFRN, 2014.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido.** São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

2

A imaginação simbólica em museus espíritas: aspectos iniciáticos diante da imagem no kardecismo

*João Damasio*¹

O presente texto especifica uma reflexão de método que coloca em causa dois aspectos frequentes nos estudos do imaginário, sobretudo quando envolvem uma observação empírica. O primeiro é a subjetividade do pesquisador, especialmente em sua atividade imaginativa, implicada na prática da pesquisa quando recorre às diversas possibilidades de leituras simbólicas, como a recursividade às mitologias. O segundo – e talvez mais direcionado quanto à proposição deste trabalho – é a ponderação acerca do peso que as especificidades simbólicas da experiência em questão podem ter para o método de estudo do imaginário.

Esses dois aspectos podem ser pensados de várias formas e talvez sejam passíveis de interrogação diante de quaisquer estudos do imaginário, que, se muitas vezes parecem bastante apropriados e produtivos quanto aos objetos das artes e das religiões, por exemplo, encontram contextos bastante impresumíveis quando a observação empírica tematiza o jornalismo, a política, a história e os temas muito próprios da “coerção social”².

¹ São Leopoldo, RS: Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Doutorando em Ciências da Comunicação, sob a orientação de Ana Paula da Rosa. Bolsista integral Capes Proex.

² Gilbert Durand (2002) estabeleceu sua teoria do imaginário como um “trajeto antropológico” entre as “pulsões” e as “coerções”. Não havendo uma gênese única para o imaginário – nem psíquica, nem social – não haveria também objeto privilegiado de sua manifestação. Talvez apressadamente, muitas vezes considera-se que tudo o que comparece racionalizado (como os objetos das ciências sociais) consistiria em coerções ou superfícies, como se estas fossem insuficientes ou aquém da antecedência do imaginário na semiose social.

Ainda que possa ser discutida de modo mais amplo, a reflexão do presente texto tem como referência uma tese de doutorado em desenvolvimento pelo autor deste trabalho sobre as relações de iconicidade nos museus espíritas, propiciadas pela midiaticização e tensionadas pelo imaginário do kardecismo, altamente racionalizante em suas experiências simbólicas³. Esse estudo está sendo conduzido no PPG em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (PPGCC/Unisinos), no âmbito da linha de pesquisas em Midiaticização e Processos Sociais e do Laboratório de Circulação, Imagem e Midiaticização (Lacim/Unisinos).

A questão de método proposta se refere sobretudo a contextos da prática da pesquisa, sem pretensões de avançar sobre os pressupostos ou as teorias sobre o imaginário. Então, de modo aplicado a uma só pesquisa, o que se coloca em perspectiva aqui é a relação entre uma subjetividade imaginante – como a do autor deste trabalho, espírita de origem – e as especificidades simbólicas de uma religião – como o espiritismo – que se pretende racional e até científica. Pensar acerca dessa relação parece essencial para que a observação empírica (de museus espíritas) tenha voz no que concerne à imaginação simbólica que implica.

Na prática de uma pesquisa, o sujeito imaginante vem antes mesmo da constituição do objeto de estudo. Deleuze (2001, p. 5) expressa que a relação entre subjetividade e empirismo se aplica no “movimento da paixão que devém social”. O chamado “objeto” de estudo nunca é dado, mas obedece à atividade “de um sujeito que ultrapassa o dado: a natureza da relação causal é apreendida na inferência” (DELEUZE, 2001, p. 19). Isso é muito evidente em casos como o da pesquisa que motiva esta reflexão

³ O tema e as materialidades da pesquisa serão discutidos logo adiante neste texto.

quando os ícones em circulação nos museus espíritas correspondem mais ou menos a um elemento identitário e comunitário do pesquisador.

É essa experiência *insider*⁴ que tem mobilizado a necessidade da percepção de especificidades do imaginário no espiritismo. Não se trata de uma consideração sobre o conteúdo dos imaginários particulares, mas de uma questão anterior: o modo como é possível acessar e falar sobre o imaginário levando em conta determinada experiência. No âmbito religioso, poderíamos exemplificar com os casos de iconofilia e iconoclasmo: o acesso à experiência simbólica dos vitrais nas igrejas é bastante diferente daquela dos círculos da Reforma Protestante. Essa oposição tem raízes históricas no Império Bizantino e, para Mondzain (2013), elas subsidiam o que se conformou como o imaginário contemporâneo – ou seja, o modo como pensamos o papel da imagem hoje, e que carece de interesse filosófico.

É importante que o exemplo acima especifique não apenas as materialidades (vitrais versus imprensa), mas, sobretudo, nos remeta às posições do olhar diante dos ícones: a iconofilia (que visa a filiação às imagens) e o iconoclasmo (que visa a quebra das imagens). Trata-se de pensar o imaginário a partir da constituição do olhar. O conceito de ícone, bastante restritivo em diversas teorizações, diz respeito não a uma forma de representação, mas à instauração de um olhar. “O ícone escapa à função de designação, pois ele é que é designado” (MONDZAIN, 2013, p. 93).

Pesquisar as relações de iconicidade dos museus espíritas é, portanto, questionar seus olhares, sua imaginação simbólica. Nos anos 2000, Mário Ramiro (2008) desenvolveu uma pesquisa teórica e artística na qual observou e constituiu um amplo repertório sobre a fotografia de espíritos no Brasil, mas constatou a ausência de uma iconografia nas instituições,

⁴ Na antropologia, *insider* (que vê por dentro) se opõe a *outsider* (que vê por fora) com relação a uma comunidade.

especialmente em locais que pressuporiam sua existência, como os dois únicos museus espíritas que tinha à disposição naquele período – o Museu Nacional do Espiritismo em Curitiba/PR e o Museu Espírita de São Paulo/SP.

Dez anos depois, começamos a mapear o surgimento de muitos outros museus espíritas. Contamos 15 diferentes iniciativas⁵, cujas práticas midiáticas, baseadas na visibilidade, inevitavelmente ampliam a circulação dos ícones dessa doutrina, seja em museus baseados em mídias ou em museus midiáticos. Instaura-se um outro olhar? Que efeitos têm a aparição e a musealização dos ícones no âmbito dessa religião?

Pode-se notar aqui, em um fenômeno cultural bastante localizado, o efeito de uma sociedade baseada na visibilidade. Mas, segundo Durand (2002), apesar da inflação de imagens no contemporâneo, o lugar da imagem é sempre o lugar do sagrado, de uma experiência. É talvez por isso que as pesquisadoras Ana Taís Barros e Malena Contrera (2018), cujo artigo inspirou o presente trabalho, propõem a “iniciação como método”. A iniciação está entre as modalidades de ritos que dão acesso ao sagrado, à experiência, aos mitos e ao imaginário.

O imaginário permanece um ambiente de imagens simbólicas que foram geradas ancestralmente e que continuam a se mover no caminho entre os impulsos antropológicos e a coerção social. A iniciação, então, continua a ser essencial para nos conectarmos a essas imagens, porque a única maneira de

⁵ Seria impossível adentrar a suas especificidades neste texto. Além disso, trata-se de uma pesquisa em andamento. Para que se possa ao menos mencionar, as 15 iniciativas em vista são: Museu Nacional do Espiritismo (Curitiba/PR); Museu Espírita de São Paulo (São Paulo/SP); Espaço Cultural da FEB (Brasília/DF); Museu Histórico de Palmelo (Palmelo/GO); Memorial Chico Xavier (Uberaba/MG); Casa de Lembranças Chico Xavier (Uberaba/MG); Memorial Eurípedes Barsanulfo (Sacramento/MG); Centro de Documentação e Obras Raras da Fundação Espírita André Luís (São Paulo/SP); Centro de Cultura, Documentação e Pesquisa do Espiritismo (São Paulo/SP); CSI do Espiritismo – Imagens e registros históricos do espiritismo; AllanKardec.online; Projeto Allan Kardec (UFJF, Juiz de Fora/MG); Acervo Virtual do Centro Espírita Perseverança no Bem (Parnaíba/PI); Museu Virtual de Evangelização CEIR (Niterói/RJ); Museu Virtual da FERGS (Porto Alegre/RS).

entender o símbolo é vivenciando sua motivação. Viva plenamente, na alma e na carne (BARROS; CONTRERA, 2018, p. 136)⁶.

Uma questão intermediária se coloca sobre a iniciação. Por um lado, existe o pressuposto de Barros e Contrera (2018, p. 136) de que “em nossa sociedade, o espetáculo tomou o lugar do ritual e manteve os corpos conectados apenas pelos canais audiovisuais” e, nesse caso, a iniciação recupera os demais sentidos do corpo diante da inflação de imagens.

Por outro lado, ao contrário, a observação empírica de um contexto como o dos museus espíritas sugere que a midiaticização também pode ampliar a possibilidade da imaginação simbólica, da instauração do olhar e, portanto, de processos rituais e iniciáticos. A princípio, isso se faz notar pela mais simples observação de que os museus em questão se multiplicaram bastante recentemente, provendo experiências inéditas da imagem no espiritismo. E isso se deu pelo fazer social de atores e instituições distantes do que poderíamos considerar como sendo a “coerção social” exercida pelas instituições espíritas hegemônicas.

A midiaticização, nesse caso, parece dar espaço para a elaboração das imagens. Segundo Rosa (2019, p. 157), esse espaço é a circulação, que “se configura numa relação de valor”, que afeta o coletivo, emerge de suas disputas de sentido e implica em domínios técnicos por parte da coletividade – não exclusivos das instituições coercitivas, portanto.

As imagens inseridas no processo de circulação, seja por instituições jornalísticas ou atores sociais, possuem um *tempo de exposição dilatado*. Ou seja, não são mais configuradas como referências de acontecimentos, mas

⁶ Original em francês: l'imaginaire demeure un environnement d'images symboliques qui ont été générées ancestralement et qui continuent à se déplacer sur le chemin entre les pulsions anthropologiques et les coercitions sociales. L'initiation continue alors à nous être essentielle pour nous connecter à ces images, car la seule manière de comprendre le symbole est de vivre sa motivation. La vivre intégralement, dans l'âme et dans la chair.

como as imagens-sínteses que duram para além da vida dos acontecimentos aos quais se referem (ROSA, 2019, p. 156).

Para autores como Didi-Huberman (2018), Marie-José Mondzain (2013) e, na perspectiva da mediação, Ana Paula da Rosa (2019), o problema das imagens em circulação passa justamente pelas valorizações do olhar, demandando a observação de rastros e indícios daquilo que sobrevive nas imagens.

Com essas considerações sobre as relações do imaginário na mediação, questiono: Como pensar a iniciação no contexto de mediação de um religião das letras e do racionalismo? Como dissemos a princípio, essa pergunta tem duas direções: o aspecto subjetivo do próprio pesquisador e os elementos simbólicos que atravessam essa religiosidade. Se o papel de nossa subjetividade é o de instaurar a observação, poderíamos tentativamente inferir as condicionantes e possibilidades imaginativas nessas experiências de vivência no espiritismo e de observação sobre suas imagens musealizadas e mediadas.

Para isso, é importante contextualizar o espiritismo e acionar algumas “queimaduras”⁷. Antes que se adentre ao imaginário – ou melhor, para adentrar a esse imaginário – o que se pretende aqui é pensar em que condições se dão as motivações simbólicas nos fazeres dos museus espíritas, afinal a especificidade desse tipo de dispositivos é lidar com o simbólico e isso não pode ser desconsiderado. Então, parece relevante cruzar uma contextualização do imaginário espírita (a que se refere e como o faz) com as imagens que aparecem nos museus.

É amplo o imaginário que orbita o mundo dos espíritos: aparições, fantasmagorias, vozes, médiuns, cidades espirituais, curas, sensações,

⁷ Nos referimos à ideia de que “a imagem queima. Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento, se aproximou” (DDI-HUBERMAN, 2018, p. 67). Isto é, o acesso às imagens se dá pelo estado de suas “cinzas”.

encarnações... O espiritismo kardecista, por sua vez, deriva de uma codificação desse imaginário pelo pedagogo francês Allan Kardec, a partir de um método que se pretendeu científico e cujos pilares são a cultura letrada e o racionalismo europeu do século XIX. Essa proposta encontrou ecos nos sincretismos do campo espiritualista brasileiro e internacional, gerando uma posição em que o invisível e o visível se confundem, pois a existência do primeiro deixa o campo metafísico para buscar um lugar de comprovação material no segundo. É o confronto/encontro do simbólico com o cientificismo presente em diversas manifestações culturais e técnicas produzidas na modernidade, como é o caso de toda fotografia quando é pensada como científica pelo potencial comprobatório da imagem. Há um choque entre um método materialista e uma teleologia espiritualista.

Mesmo já distantes do século XIX e tendo desenvolvido o que alguns autores denominaram de “espiritismo à brasileira”, a cultura espírita tem, diante de si, esses temas e motivações, que comparecem de alguma forma nos museus espíritas quando tentam elaborar a memória dessa religião. Sem que se chegue a uma análise propriamente dita, o foco aqui está na percepção dos olhares que as práticas desses museus podem instaurar – como são designados seus ícones?

Na Figura 1, temos um exercício experimental de montagem com algumas das materialidades icônicas em questão, para um rápido vislumbre sobre elas.

Figura 1 - Prancha de imagens em circulação nos museus espíritas



Fonte: Damasio (2021).

A Figura 1, reproduzida aqui a partir de outro trabalho que a explora mais detidamente (DAMASIO, 2021), é uma prancha de imagens cujo objetivo é apenas propiciar uma aparição dos registros de pesquisa sobre os museus espíritas. Todas as imagens são públicas ou foram produzidas em campo pelo pesquisador. Mas que imagens são essas? Recupero a descrição já feita sobre essa prancha:

Vemos que, às mãos de cera no canto superior esquerdo se reúnem pinturas mediúnicas e cartas psicografadas. Logo abaixo, as cartas do codificador são vistas em documentação e digitalização, assim como ocorre com outros arquivos. Na lateral direita da prancha, vemos o desenho do sanatório de Palmelo e a figura de Chico Xavier, ladeada por uma foto deste último, que também aparece no mosaico de exposições realizadas pela Federação Espírita Brasileira sobre personalidades (DAMASIO, 2021).

Além dessa rápida apresentação de alguns dos ícones que constituem as materialidades de que se trata aqui, essa prancha tem um caráter necessário de montagem, objetivando propor um modo de perceber a diversidade interna das relações de iconicidade nos museus espíritas, por

meio da aproximação entre as imagens (cada uma de um museu diferente) e de anotações que tentam nomear, no nível mais superficial, que tipos de imagens o olhar desses museus “vê”: aquiropoéticas, documentais, digitalizadas, hierofânicas e totêmicas. Sem que isso constitua uma verdadeira sistematização ou análise, mobilizamos essa percepção para questionar a potência imaginativa dessa musealização do espiritismo.

Ao comparar o aspecto de racionalização das imagens no espiritismo com a recente produção icônica dos museus espíritas, pode-se pensar nas especificidades de uma iniciação em suas motivações simbólicas. Se os museus dão a ver imagens, o problema passa a ser, então, pensar os termos em que se dão as motivações que constroem um “olhar espírita”. Um olhar que, com base nas relações propostas na Figura 1, vê determinadas esculturas como amostras do mundo espiritual, cartas como documentos da origem, que se deve classificar e digitalizar, locais sagrados como espaços a serem higienizados (apagados, reconstruídos...) e retratos de médiuns e personalidades como ícones a serem valorizados.

Afinal, esses olhares que veem essas imagens sugerem que uma iniciação ao imaginário pode se dar por meio do contato com as experiências mediúnicas que constituem seu principal método (motivo da aquiropoiese), com as localidades e comunidades que aderiram fortemente a uma cultura espírita (motivo das hierofanias) e com as obras e biografias marcantes daquelas personalidades que fizeram a história do espiritismo (motivos dos tótems).

Mas é interessante observar outras experiências iniciáticas aparentemente contraditórias do ponto de vista do imaginário. É o caso de, sendo uma religião que se pretende ausente de ritos ou mesmo do aspecto religioso em alguns casos, pensarmos a racionalidade como vivência de seu sagrado também. Isto é, na iniciação ao espiritismo, o racionalismo, mais do que excluir o simbólico, certamente constitui o

sagrado kardecista. Se em vários momentos Kardec se referiu à “iniciação” na mediunidade, em outros, como no preâmbulo de *O que é o espiritismo* (2013), falou de uma “primeira iniciação” que consistiria na leitura, como meio para o que chamou de “fé raciocinada”.

Levando a cabo a proposição de Barros e Contrera (2018) sobre a iniciação como método propício aos estudos do imaginário, a presente pesquisa reflete sobre possíveis pontos de contato de uma iniciação nas motivações simbólicas contidas numa experiência midiaticizada como a dos museus espíritas. Por se tratar de uma pesquisa em andamento, mesmo esta questão fica em aberto: até que ponto mesmo o racionalismo e seu movimento codificador, por serem constituintes do espiritismo e de suas práticas, não constituem, eles mesmos, formas de iniciação, carregando as motivações simbólicas contidas nos museus espíritas?

As inferências e questões aqui elaboradas se originaram da vivência pessoal como espírita e do trabalho de observação na pesquisa, visando subsidiar metodologicamente a observação dos museus espíritas sem perder de vistas as motivações dessa religiosidade ao lidar com a imaginação simbólica. Tratam-se, enfim, de ideias em curso para pensar a iniciação ao imaginário diante das imagens espíritas.

Referências

BARROS, Ana Taís Martins Portanova; CONTRERA, Malena Segura. **Études de l’imaginaire**: l’initiation en tant que méthode. *Société*, n. 148, 2018, p. 129-141.

DAMASIO, João. Imaginários e imagens em circulação nos museus espíritas. In: DAMASIO, João; FAGUNDES, Juliano; COLETA, Silvana (orgs.). **Ciência, espiritismo e sociedade**: Coletânea 3. Goiânia: Aephus, 2021.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Editora 34, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba, PR: Medusa, 2018.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: Introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

KARDEC, Allan. **O que é o espiritismo**. 56. ed. 1. imp. Brasília: FEB, 2013.

MONDZAIN, Maria-José. **Imagem, ícone, economia**: As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto e Museu de Arte do Rio, 2013.

ROSA, Ana Paula da. **Imagens em espiral**: da circulação à aderência da sombra. Matrizes, v. 13, n. 2, maio/ago. 2019b, p. 155-177.

A Preparação da/o Atriz/or Eremita: desafios do isolamento em tempos pandêmicos

*Lígia Losada Tourinho*¹
*Caroline Lopes Ozório*²
*Mariana Destro Nomelini*³

Para discutir o processo de preparação corporal de atrizes e atores em tempos pandêmicos, partimos do estudo de caso da disciplina Dramaturgias do Corpo, do curso de Bacharelado em Direção Teatral da UFRJ, realizada entre os meses de agosto e novembro de 2020. Criada como optativa para acontecer em modo remoto durante o Período Letivo Excepcional (PLE), sua função visava adaptar o conteúdo da disciplina obrigatória Fundamentos da Expressão e Comunicação Cênica I (FECC) ao modo remoto.

A ementa propõe uma reflexão sobre as transformações do conceito de dramaturgia ao longo da história das Artes da Cena no ocidente para se discutir a pluralidade das poéticas das cenas e o protagonismo do corpo no trabalho da/o atriz/or. Foi desenvolvida de forma 50% síncrona, em reuniões na plataforma zoom, e 50% assíncrona, na plataforma Ava/Moodle. Os recursos metodológicos se deram por meio de aulas expositivas e práticas, videoaulas, Podcasts em Dança Somáticas, leitura de textos e discussão, seminário e criação de cenas teatrais para a tela.

O perfil do grupo foi constituído por uma maioria de jovens, entre 18 e 25 anos. Havia um aluno com mais de 50 anos. A maior parte do grupo

¹ Professora Associada. UFRJ

² Mestranda em Dança; orientação de André Meyer e co-orientação de Lígia Tourinho. UFRJ

³ Mestranda em Dança; orientação de Jacyan Castilho; bolsista do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Artistas da Dança e Preparadoras Corporais de Atores.

era cisgênero e havia uma aluna *trans*. Em comum tinham pouca experiência teatral, pouca vivência em trabalhos corporais e em abordagens somáticas.

A metáfora do Eremita do Tarô nos parece sintomática para refletir sobre a/o atriz/or no contexto pandêmico. Destrinchando o universo arquetípico em torno desta figura, o eremita é um indivíduo que, usualmente por penitência, religiosidade, misantropia ou simples amor à natureza, vive em um lugar isolado. É o nono Arcano do Tarot, simboliza o isolamento, restrição, afastamento. Isola-se para descobrir o conhecimento que o rodeia e se autoconhecer. Necessita cortar os laços (temporariamente ou não) com a sociedade.

Ao Atriz/ ator no contexto pandêmico atribuímos a imagem do Eremita, aquele diante de um conflito profundo, a pandemia, que precisa reter profunda sabedoria para estar pronto para um novo contexto de se fazer teatro. Seguindo o conselho de Jung: "Quem olha para fora, sonha; quem olha para dentro, acorda". (*apud* Nichols, 1988, p. 174). O eremita nos parece uma imagem potente para pensar o trabalho de corpo para a cena em tempos de isolamento.

Para Nichols (1988) o "solitário" pode também traduzir-se por "unificado". O percurso de experimentação do corpo da/o atriz/or, que antes era percorrido em grupo na sala de ensaio, passa a ser vivido na intimidade da casa. Diante deste desafio nos indagamos sobre como conduzir um processo de investigação corporal em modo remoto? Quais são os pontos de contato entre o autocuidado e o processo de criação cênica pertinentes para este contexto?

O ensino remoto nos convidou a refletir sobre a necessidade de descoberta de novas estratégias metodológicas de ensino, que na disciplina em questão se apresentaram como um conjunto de ferramentas e abordagens. É importante salientar que a falta de recursos de alunes para

o acesso ao ensino remoto foi um dos primeiros gatilhos para a movimentação de políticas de assistência estudantil na UFRJ. A Universidade realizou chamadas para auxílios em compra de equipamentos eletrônicos, além da distribuição de chips. As pesquisas internas de cada departamento e unidade foram fundamentais para identificarem as precariedades pontuais de cada turma, muitas vezes em um esforço professor-aluno para o levantamento dos dados.

Para além das questões materiais e de instabilidade de redes, é importante salientar que o acesso a esses elementos não garante a permanência de alunes na disciplina. Há outros aspectos importantes a serem pontuados nessa relação que são os espaços para a realização das experiências teóricas-práticas, onde na sua maioria aconteceram na invasão das privacidades das casas de cada um. E por último, o fator das instabilidades emocionais desses discentes, que no seu processo individual, em sua busca de Eremita, se acentua e requereu novas metodologias do cuidado. Nesse sentido, nossa condução não deixou de pontuar a importância das câmeras abertas para que as experiências de corpo pudessem acontecer de forma mais efetiva e potente, porém sempre respeitando as impossibilidades individuais.

A estrutura da disciplina também serviu de espaço de experiência prática e de laboratório para as pesquisas de mestrado de Ozório⁴ e Nomelini⁵. Elas experimentaram questões de suas pesquisas de mestrado ao conduzir processos síncronos e assíncronos.

⁴ A pesquisa de Caroline Ozório, sob a orientação do Prof. Dr. André Meyer e co-orientação da Profa. Dra. Lígia Tourinho, intitulada *Corpo vivo*, é uma investigação sobre preparação corporal e os espectros integralizados do corpo, mente e espírito para qualidade da presença de atores e atrizes.

⁵ A pesquisa de Mariana Destro Nomelini, com orientação da Profa. Dra. Jacyan Castilho, tem como objetivo investigar abordagens somáticas para um trabalho corporal de base na preparação atoral, sendo os *podcasts* "Escutas Somáticas Dançadas" o principal conteúdo criado no processo de pesquisa para as experimentações práticas.

Apostamos nas abordagens somáticas para o acontecimento, a partir de uma metodologia que prezou pelo conceito de Corporalização⁶, de Bonnie Cohen, com base na anatomia experiencial através de metodologias somáticas como os *Body-Mind-Centering*, o *Body-Mind-Movement*, os *Bartenieff Fundamentals* e o Yoga, buscando modos de revitalização do corpo e autoconsciência, de potencialização da sua força vital pelo desenvolvimento da saúde da respiração.

A anatomia vivencial pode ser considerada como a experiência corporificada das nossas estruturas anatômicas (sistema esquelético, sistema nervoso, sistema de órgãos, sistema muscular, etc) e do desenvolvimento da motricidade humana. Essa perspectiva dialoga com a proposta de Corporalização de Cohen (2015). A visualização das informações anatômicas (imagem guiada) e da experimentação e somatização, oferecem caminhos para a Corporalização total, sendo a primeira, o processo imaginativo do cérebro sobre os aspectos do corpo, e nesse sentido informando sua existência. Já a somatização é processo em que os sistemas cinestésico, proprioceptivo e tátil (toque) informam ao corpo de que ele existe. Neste processo há uma testemunha, como uma consciência interior.

(...) é a consciência das células sobre si mesmas. Você abandona o seu mapeamento consciente. É uma experiência direta; não há passos intermediários. Não há guia nem testemunha. Há uma consciência muito conhecida do momento experimentado iniciado nas próprias células. (...) Há um conhecimento completo. Desse processo de corporalização surge sentimento, pensamento, testemunho, compreensão. A fonte desse processo é o amor. (COHEN, 2015, p. 279).

⁶ O processo de corporalização é um processo de ser, e não de pensar ou fazer algo de forma fragmentada: o corpo guiado pela experiência, integrando todos os aspectos da corporeidade.

A anatomia experiencial foi aplicada nas atividades síncronas e assíncronas. Destacaremos a seguir as abordagens assíncronas, que dentro da nossa proposta possuíam um caráter de aprofundamento dos conteúdos das aulas síncronas. Como já informado, esses materiais fazem parte das pesquisas das estagiárias docentes.

Podcasts “Escutas Somáticas Dançadas”⁷

O desenvolvimento destes materiais fazem parte da pesquisa de mestrado em curso de Nomelini e se apoiam no conceito de visualização para acionarem estados de experiência corpórea aos ouvintes. Os conteúdos em formato de áudio, disponibilizados em plataforma de *streaming* no canal do *Youtube* CO-DANÇA, foram transferidos para a plataforma AVA, possibilitando amplo acesso das alunas/os. A proposta das Escutas Dançadas surgiu imersa no contexto da Pandemia de Covid-19 (Brasil, 2020), onde foi identificada pela pesquisadora a necessidade de criação de caminhos de acessibilidade dos conteúdos práticos da pesquisa pelos artistas em isolamento social. Nesse sentido, a disciplina foi também campo de experimentação dessa ferramenta, e proporcionou devolutivas importantes.

Os áudios possuem narrativa própria e roteiros que integram dança e educação do movimento somático, sendo o sentido da cinestesia um potente ponto de encontro dos campos nos *podcasts*.

A dança estimula as pessoas a pesquisar sua expressão de movimentos, aprofundar-se em habilidades criativas e investigar o corpo cinesteticamente. Mais de uma dúzia de disciplinas somáticas nasceu da investigação da dança e da Educação Somática; diversos fundadores somáticos começaram suas vidas profissionais como dançarinos. Descobrir-se através da internalização e da

⁷ Conteúdo produzido pela estagiária docente Mariana Nomelini e disponível em: [<https://www.youtube.com/channel/UCPdJf3ifil4cdTA5uCRLx3g>].

investigação consciente de um desafio físico ou emocional, apoiando-se às vezes pelo contato com culturas ou pensamentos que valorizam um “mergulho interno”, é tema recorrente através das gerações. (EDDY, 2018, p. 44).

Práticas corporais assíncronas

Desenvolvemos vídeos didáticos para práticas corporais assíncronas. Neles propusemos laboratórios corporais e roteiros de improvisação de movimento e cena. Trabalhamos modos de se envolver com a câmera integrada à investigação do movimento. Por um pensamento atencioso com a didática, desenvolvemos imagens 360º, desenhos e indicações de contagens rítmicas, setas que indicavam impulsos e dinâmicas do movimento, palavras-chave para ajudar nas revisões dos assuntos abordados na prática, entre outros.

Ao usar o vídeo para estudo cênico, a demonstração e a imagem são essencialmente conteúdo e forma do ensino. E quando falamos de práticas de ensino da improvisação por meio dessas ferramentas remotas, existe um desafio: A imagem precisa orientar a tarefa e os recursos definem o entendimento da proposta. Precisão de execução certa ou errado não é objetivo de um improviso cênico, contudo, a professora não estará presente para elaborar o aprendizado junto, sincronicamente, de maneira a assegurar o processo de aprendizagem. Indaga-se como é possível indicar um improviso sem deixar que a imagem defina e oriente fortemente o entendimento e encaminhamento da prática e não comprometa a liberdade do processo de cada alune? Como assegurar o trabalho do processo assíncrono? Precisamos garantir os caminhos de autopercepção e autonomia da relação tarefa-experiência realizada por cada alune, garantindo apoio e acompanhamento, e para tal cuidar dos preditivos da presença engajada com foco no ato de experienciar, aprender e selar o ciclo da disciplina. Assim, preocupa-se em desenvolver uma

narrativa nos processos criativos assíncronos atenta e cuidadosa aos temas de liberdade e autenticidade no movimento interno e externo do corpo.

Havia uma preocupação de deixar cada alune com segurança em suas escolhas, integradas a seus desejos de estar e mover, com as percepções do presente e seu ambiente apuradas, acolhendo seu lar pelo corpo. É importante pensar em um processo agradável evitando o estresse, lidando com seus próprios modos, tempos e desejos de criação, e aproveitar essa solitude como momento de cuidado, de reflexão e de zelo pela autoestima. Era preciso manter a pergunta: o que poderíamos oferecer, aqui e agora, a si e ao outro, numa situação tão delicada? Por vezes podem se sentir frustradas/os e incapazes de dar conta de tarefas, ansiosas/os por resultados, então saber trabalhar e valorizar o que temos é importante: valorizar o corpo aqui e agora e saber direcionar construções criativas e econômicas. Os obstáculos e incômodos que poderiam bloquear a prática, como por exemplo a falta de espaço ou um barulho, precisavam ser acolhidos como motes de criação.

Sem dúvida, na prática cênica remota, precisávamos nos estimular a re-ver: como olhar e escutar a si e o outro(?); abraçar a vida e o lar, se contentar e maravilhar com o mínimo necessário sem deixar de ser potente, numa atitude virtuosa perante às tragicidades. Dançar e atuar se faz por pensar o chão do palco-casa, as sonoplastias, cenografias íntimas, as luzes e sombras, as energias e o corpo caseiro nessa propulsão esperançosa de continuar ser e fazer arte. O palco se torna casa e a casa, um refúgio exposto. A câmera toma suas proporções como para além de registrar os diálogos, se torna ferramenta para dramaturgia.

Considerações finais

Ao pensarmos o cuidado, temas importantes da saúde coletiva foram relatados individualmente pelos estudantes: o sedentarismo, as doenças

mentais que se alastram pelas universidades e as dificuldades de lidar com a disposição e vitalidade para uma ação focada na criação teatral. Apostamos no estímulo à percepção sobre o ambiente, a rotina, o espaço interno e externo, para melhores reverberações nas próprias escolhas, estados e acontecimentos da/na vida. Durante a disciplina as/os estudantes reconheciam seu cotidiano a partir da prática do autocuidado para a atividade cênica na aula, percebiam dores e incômodos velados e gritantes, pontuais e/ou constantes, atitudes saudáveis e/ou não saudáveis. Eram frequentes os relatos de se sentirem melhor depois da prática e o quanto a disciplina ajudou a retomar uma relação mais amigável consigo e consciente do corpo.

Na educação remota lidamos com uma certa presença ausente ou ausência da presença do corpo na rotina das comunicações. A presença para o curso necessita da rede de internet e aparelhos eletrônicos. Hoje a comunicação é dependente da tecnologia e vivemos [?] como *eremitas ciborgues*, em busca de ressignificações de valores, ideais, comportamentos e cotidianos. Os silêncios e falas, atravessadas pelos ruídos típicos das plataformas digitais são partes de nossa corporeidade em comunicação e presença remota. Esse corpo, que deveria ser integral, por vezes se apresenta em partes, *cropado*, cortado pela área de captação da imagem. Seus gestos se modificam por essa definição do corte da imagem, por vezes o corpo tenta se encaixar, por vezes se esconder. Insegurança, timidez, confusão, preguiça, desânimo, seja lá o motivo, tudo é um novo (provisório?) corpo cênico. Por vezes nos relacionamos com as partes visíveis do corpo, enquanto o aluno não consegue ou escolhe não se enquadrar na tela. Considerando essa problemática, práticas de experimentação dos planos e do reconhecimento do seu plano visível e invisível fizeram parte do estudo sobre o espaço.

A ausência e presença do corpo agora é intrínseca e dependente da rede de internet? Foi preciso criar pactos afetivos e conquistar a parceria entre discentes e docentes para que a presença fosse entregue às práticas da disciplina com as câmeras ligadas. Estávamos diante da problemática da exposição de sua intimidade do lar, da casa e por vezes das visíveis fragilidades emocionais estampadas nas expressões destes alunos reclusos. A liberdade de “não estar” "estando", mas fazendo outra ação em segredo é uma possível liberdade do indivíduo de fazer suas próprias escolhas de ensino-aprendizagem ou é uma pseudoliberalidade que não garante uma delimitação necessária a caminhos construtivos da formação?

O isolamento produziu um certo tipo de recolhimento, um contrair do corpo ao centro de si na busca de acolhimento e autoconhecimento. Ao mesmo tempo, na solidão das casas, docentes e discentes precisaram buscar expansões de si, para que os desconfortos pudessem ser espaço de novas descobertas. Intermediados pelas tecnologias digitais, acolhemos os entres, auscultamos o coração, pulsamos novos existires, demos o *play* e confiamos no corpo.

Nosso percurso se deu com base na fé na criatividade e na nossa capacidade de imaginar novos mundos e possibilidades em conjunto, talvez assim adiando o fim do mundo, como propõe Krenak (2019). Escutando o outro. Sabendo que as estratégias poderiam ter que ser revistas a qualquer momento, avaliando cada proposta e sempre muito confiantes na potência das práticas corporais.

Prometeu roubou o fogo original do céu e trouxe-o para a espécie humana. Gosto de pensar que o Eremita está devolvendo parte do fogo sagrado ao seu manancial. É isso que faz cada um de nós quando recria o Espírito. (Nichols, 1988, p. 189).

Bibliografia

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método do *Body-Mind Centering***®. Tradução: Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. Tradução: Clara Trigo, Diego Pizarro, Isabel Tornaghi. **Repertório**, Salvador: ano 21, n. 31, 2018.2, p. 25-61.

Krenak, Ailton. **Para Acabar com o Fim do Mundo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

Nichols, Sallie. **Jung e o Tarô**. São Paulo: CULTRIX, 1988.

A separação do céu e da terra: uma leitura do mito iorubá

*Joana Vieira Viana*¹

Prólogo: Eu-remita

Obatalá e Oduduwá, enclausurados em uma cabaça;
A índia Ticuna, agora moça, reclusa, vendada;
Zaratustra em sua caverna;
Dionísio em cárcere;
Oxalá injustiçado em sua teimosia, preso por anos;
Omolu peregrina, mundo afora.

Cavo, como Onilé, um buraco para me enterrar.
Meu corpo, terra fértil;
Origem, de onde voltar é perigoso. (CORSO)
Corpo gordo, de 40 anos,
Que já foi morada, já gerou, pariu, alimentou.
Corpo que sangra, ainda.
Visto-me de terra.

Cavo mais
Encontro raízes

Outros corpos femininos, outrora enterrados, silenciados. A terra é fértil, das cinzas de tantas outras, Joanas como eu, ou talvez Marias, como minha avó. Penso na minha avó Mariquinha, o bom-humor e calma constantes, enclausurando o seu silêncio. Minha mãe destinada, antes de

¹ João Pessoa, PB: Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc. Doutorado, Orientador: Paulo Balardim. *VII Encontros Arcanos*. Goiânia: Íman, 2020.

nascer, a não ser criada pela minha avó. Prometida a outra mãe, para que a esposa do meu bisavô, depois de abortos espontâneos, pudesse finalmente criar uma menina, que era seu sonho. Minha avó então viu crescer junto com o bebê em seu ventre, um angústia terrível, de que se fosse menina, teria que dar a criança. O desejo da grávida: que não viesse uma menina. O desejo não realizado deu origem à minha família. Eu sou a filha criada pela filha que minha avó não pôde criar, e crio minha filha, Maria, como minha avó.

Eu-remita, caminho sozinha. A jornada não é pelo mundo, peregrino pelos buracos, poros e frestas. Em casa, já não sou mais a mesma.

Na cabaça, Obatalá e Oduduwá cumprem os ritos. Sete anéis, como dividir? 4 por cima, 3 em baixo.

E se...

Mas, e se...

(silêncio)

E se o corpo não for mais dócil?

Em que momento, no dia-a-dia enclausurado da cabaça, se fez necessária a transgressão?

E se eu não lavar a louça hoje? E se a roupa ficar no varal?

A cabaça vai trincando, abre uma fresta.

Hoje eu vou romper o silêncio, hoje vai ser do meu jeito. Vou terminar a frase, vou contar a história até o fim, sem interrupções!

Não dá para saber ao certo, o que gerou o primeiro trincar da cabaça, mas penso que foi um “por que não?” Ou quem sabe um poema da Rupi Kaur:

Eu tive que ir embora

Eu estava cansada

De deixar que você

Me fizesse me sentir
Qualquer coisa
Menos que inteira
(KAUR, 2017)

A primeira luz que entrou na cabaça, revelou o que já se sentia, a parte que não encaixa, o espaço vazio, os silêncios engolidos à seco.

Talvez não tenha sido ruim, quebrar a cabaça, comer a maçã, abrir a caixa.

Em vez de carregar a culpa, da expulsão do paraíso, da separação do céu e da terra, da curiosidade de Pandora, escolho orgulhar-me, por fazer parte da transformação necessária. Escolho a transgressão.

Ato I

Vem Maria, deita aqui na rede comigo, deixa eu te contar uma história. Não, não é história de princesa, você sabe, eu gosto mais das super-heroínas. Esta está mais para uma deusa... presta atenção:

No princípio de tudo, quando não havia separação entre o céu e a terra, Obatalá e Oduduwá viviam juntos dentro de uma cabaça. Viviam extremamente apertados um contra o outro, Oduduwá embaixo e Obatalá em cima. Eles tinham sete anéis que pertenciam aos dois. À noite, eles colocavam os anéis: aquele que dormia por cima sempre colocava quatro anéis e o que ficava embaixo sempre colocava os três restantes. Um dia, Oduduwá, Deusa da terra, quis dormir por cima para poder usar nos dedos quatro anéis. Obatalá o Deus do céu não aceitou. Tal foi a luta que travaram os dois lá dentro, que a cabaça acabou por se romper em duas metades. A parte inferior da cabaça com Oduduwá permaneceu embaixo, a parte superior da cabaça ficou com Obatalá, separando-se, assim, o céu da terra. (PRANDI, 2001, p. 424).

Então, o que você achou da história? Não entendeu? É porque tem história que a gente não precisa ENTENDER tudo, precisa sentir. Mas, o

que exatamente você não entendeu? Ah, cabaça? Cabaça, não cabaço! Cabaço é outra história! Cabaça é a fruta de uma planta, que tem o formato de uma pera, ou mais redonda e tem de vários tamanhos; tinha uma aqui em casa estes dias, eu usei para fazer a cabeça do boneco, lembra? Então, na história, estavam os dois, Obatalá e Oduduwá bem apertados dentro de uma cabaça. Porque eles têm esses nomes diferentes? É porque eles são deuses africanos. Se fosse aqui no Brasil, talvez ela se chamasse Maria, como você.

Então, eles tinham esses sete anéis que eles dividiam. Mas como que a gente divide sete por dois? Vamos contar? Um para você, um para mim, um para você, um para mim, um para você, um para mim, pronto, cada uma de nós tem três anéis, mas sobrou um, o que a gente faz? Se eles não sabiam compartilhar? (silêncio) Parece que não, não sabiam... Você tem outra ideia? Quebrar o anel no meio? Sorteio? Jogar o anel fora? Não, eles não podiam jogar esse anel fora, nem quebrar nem sortear, então eles faziam assim: toda a noite, Obatalá ficava por cima e usava quatro anéis, enquanto Oduduwá ficava por baixo e usava os outros três. Até o dia em que Oduduwá quis ficar por cima e usar os quatro anéis... E aí, é que nem a gente aqui nessa rede, se eu mudar de posição, você acaba tendo que mudar também, e enquanto a gente está assim, abraçadinha, você em cima de mim, está tudo bem, estamos cabendo, dá até para balanças de lá pra cá, mas se a gente começar a se mexer muito, uma de nós pode cair da rede ou até ela pode se rasgar, não é mesmo? E foi assim que aconteceu com Obatalá e Oduduwá, eles começaram a brigar dentro da cabaça, a coisa ficou feia, até que ela se partiu em duas!

E nessa hora, Obatalá foi para cima e junto com ele, tudo que era do ar, as nuvens, os sonhos e pensamentos. Foi criado assim o céu. Já com Oduduwá, ficaram as coisas da terra, a natureza, as plantas e os animais, tudo ficou em baixo. Isso quer dizer que as frutas que a gente come, o pão,

que vem do trigo, que vem da sementinha, tudo isso é sagrado, até o nosso corpo, entende? Maria?

Nessa hora percebo a respiração profunda dela e os olhos cedendo ao sono, pesados. Fico aproveitando em silêncio, seu corpinho de quatro anos pesar cada vez mais sobre o meu e sentindo o vento que o balançar da rede provoca; começo a refletir o porque me conectei com este mito de uma forma tão intensa, nos últimos meses. Inicialmente pensava que tinha a ver com um certo empoderamento da mulher, entendendo Oduduwá como uma espécie de face do arquétipo feminino, da Grande Deusa e que na sua insubordinação, ao não querer ficar literalmente “por baixo” e ser inferior, provocaria a ruptura entre o céu e a terra. Minha primeira identificação com o mito foi percebê-lo como uma célula primordial dos feminismos, algo como “se precisar, separo o mundo em dois, mas não posso aceitar ser subjugada por ser mulher!” Ainda enxergo esta potência revolucionária no mito, mas posteriormente, ao me aprofundar um pouco mais e deixar que sua linguagem subjetiva e simbólica pudesse buscar outros sentidos, pude percebê-lo como uma fresta que se abre no cotidiano e me conecta com algo que vai além de mim, mas que ao mesmo tempo diz respeito à minha vida. Ainda com Maria nos braços, e talvez por isso mesmo, redigi na minha cabeça uma carta para ela.

Ato II

Para Maria,

Minha querida, a principal razão de eu te escrever estas linhas é para dizer que eu não sei se estou certa, que embora pareça que eu estou sempre tão convicta do que é certo e errado, de como são as coisas e do que pode e o que não pode, na verdade, por dentro tem um turbilhão de dúvidas e inseguranças. Meu amorzinho, eu estou tentando descobrir a melhor forma de ser mulher hoje, aqui e agora, e a cada minuto e no meio disso

tento passar para você um pouco do que eu acredito. Tenho estudado, já li a Chimamanda Ngozi, a Sílvia Frederici, estou lendo as feministas negras, as decoloniais, as que estão na moda e as que já ficaram para trás na história; mas a verdade mesmo é que quanto mais me aproximo, mais me distancio do entendimento do que é ser uma mulher... Você deve estar pensando que não estou batendo bem, que como mulher que sou, eu deveria saber; deve achar que o Doutorado, a separação, a pandemia, todo este caos que é nossa vida deve ter mexido comigo e você está certa, tudo isso tira um pouco da minha sanidade, mas também é o que proporciona que eu entenda, na prática, o que é fazer parte desta parcela da humanidade, que sangra todo mês e é capaz de engravidar, amamentar e parir. Você já deve ter percebido, pela quantidade de bonecas que você tem, (e alimenta, limpa, cuida) que ser mulher passa também por aí. Eu percebo a sua alegria, cada vez que o seu pai te traz uma “bebezinha” nova, todas (ou quase todas) carequinhas, brancas, gordinhas, dos olhos claros. Ah, minha filha, eu não sei como quebrar o padrão, e te fazer perceber que esta é apenas uma das brincadeiras possíveis, que a forma não é padronizada, que a beleza está em tantos lugares quanto é possível imaginar. Eu me arrepio de perceber que mesmo que a gente improvise bastante, brinque de carrinho, invente cenas de teatro, anime objetos pela casa, leia livros e conte histórias, tem sempre um momento do dia dedicado aos cuidados das suas filhas bonecas ou bichinhos de pelúcia e eu não sei se é o meu exemplo em casa que você segue ou se é reflexo dos desenhos animados, de uma subjetividade forjada socialmente em todos os lugares que olhamos. Não quero ser piegas como um slogan da *Barbie* ou uma música da Xuxa, mas eu realmente queria que você soubesse que pode ser tudo o que quiser. E que pode também NÃO querer ser o que esperam de você. Lamento informar que essa liberdade de escolha também é difícil de dar conta... Meu amorzinho, tenho que te confessar

que fico sempre em dúvida se devo contar as histórias das princesas como eu as ouvi, porque essa história de esperar dormindo pelo príncipe encantado já está obsoleta e eu sei que é necessário um rito de passagem, de menina para mulher, mas eu sempre me questiono se devo manter o fim da história ou inventar outro, ou passar um pouco da fase “felizes para sempre” e trazer um pouco mais de complexidade para a trama. Também não quero projetar em você as minhas decepções amorosas, só porque o meu “felizes para sempre” já passou. Espero que me entenda, meu amor, e que perceba que eu sempre estou buscando a nossa felicidade, pode não parecer, mas o plano é sempre este. E eu queria que você soubesse também que eu te entendo, que estou contigo para tudo. Penso que talvez o grito que você dá hoje é o mesmo que ficou calado em mim. Percebo suas angústias e queria poder fazer com que você não sofresse, queria ser como você me vê, com superpoderes, mas o único poder real que tenho a oferecer é o meu amor por você.

Ato III - Testamento

Tanto tempo que não dirijo palavras a ti, meu amor. Você que é só meu, que já foi por tantos e tantas. Amor meu, que pela arte me faz mais feliz e forte, apesar de tudo; você, amor, que sob a forma de amizade se agiganta, se solidifica de um jeito que o tempo e a distância não importam; amor meu, que pela mãe, pelos pais e irmão, é enorme e mesmo que traga no meio algumas impurezas, pedrinhas soltas, fruto certamente das intensas convivências, dos choques dos processos de aprendizagem e crescimento de cada um/a, dos laços da ancestralidade e das diferenças entre nós, sinto que, pelos meus, você é inquebrantável; elevado à enésima potência (infinito, costume dizer), pelos filhos você, amor, se espalha, já nasce gigante e ainda cresce. É claro que hoje, é o que posso dizer de você pelas crianças, talvez com o tempo, com as vivências e diferenças, aquelas

pedrinhas venham a surgir também, mas tenho minhas dúvidas. Você, meu amor, sinto que aí, na relação com estes dois, é onde se sente mais à vontade. É fácil amar uma criança que nos ama também... Aliás, me parece que é sempre mais fácil amar quem nos ama. Será? Às vezes penso que o preço a pagar nem sempre compense. Você lembra, meu amor, quando aos vinte e poucos anos, eu queria te dedicar a alguém, fiz até um pedido para a estrela cadente, e, com muita energia e pouca paciência (típico da idade, percebo hoje), acabei encontrando em um amigo, uma relação diferente. Lembra, de quando decidi te deixar ir ao encontro dele, por parecer ser mais fácil cantar *só vou gostar de quem gosta de mim* enquanto ele cantava *não há nada que me faça deixar de gostar de você?* Pois bem, se fosse hoje acho que não embarcaríamos nessa. Voltando às suas formas de ser, penso que quando você toma forma dessa tal de paixão (que delícia!), complica tudo, porque quando o "estado paixão" passa, muitas vezes você se turva, amarga, e é tão triste, ver você diminuir de tamanho, ir se apagando e se esconder num cantinho escuro do meu ser... Ah, meu amor, como é difícil ser nós duas. Começo a perceber agora que você, amor, é feminino, é feminista. Acho que vou te chamar de *minha amor*, já que amora soa um tanto quanto infantil. Eu sei, florzinha, eu sinto que hoje, por ele, você se diminui e se esconde num cantinho qualquer, machucada que está, mas eu tenho certeza que este movimento é necessário para nos fortalecer, e que você vai se curar disso tudo. Te digo, mais uma vez: vai passar! Nós vamos, juntas, dar mais esta volta no espiral e sair disso tudo mais fortes. Então, querida, sobre aquilo, de ser mais fácil amar quem nos ama, talvez não baste, talvez seja necessário também uma série de outras circunstâncias que só a convivência intensa pode revelar, e talvez seja preciso também, amar quem se ame, mas não só a si mesmo. Me parece que isso é fundamental, em alguma medida. E o que dizer de você, minha amor, quando é por mim? Nem sei como perceber,

entranhadas que estamos. Só peço que consiga se estender e escorregar por entre as dobras da barriga, nas marcas do tempo, que se agarre e não largue nunca o corpo que temos, nossas ideias e desejos. E quando até este corpo que temos, que somos, não mais existir, queria te pedir que fiques um pouco mais, que permaneça, mesmo sem mim.

Epílogo

Esta pesquisa busca entender melhor os percursos históricos vivenciados pelas mulheres no Brasil e como as lutas feministas vêm ganhando espaço ao longo do tempo. Para isso, é importante perceber, não só o que está explícito na construção narrativa histórica, mas também realizar um exercício de escuta, buscando os vestígios do que ainda não foi contado, por ser fruto de construções narrativas falocêntricas. Trata-se de observar, nas ausências, nos silêncios, no que ficou fora de cena, nas narrativas pessoais, nas escritas de si (RAGO), o potencial de reconstrução histórica. Pretendo me aprofundar em questões relacionadas a gênero, sexualidade e maternidade e de que formas estes conceitos estão imbricados, de forma subjetiva no que constitui o “ser mulher”. Como exercício investigativo, debruço-me sobre o mito de origem africana, onde o princípio feminino – Oduduwá – tem papel fundamental na criação do mundo, na separação do céu e da terra. No mito, o corpo da mulher é visto como matéria primordial, de onde surgem todos os seres. Percebo como é complexo tratar de temas que abordem estas dicotomias, feminino/masculino, homem/mulher, entendendo que são construções culturais e não existam de fato como formas puras, mas percebo também, como na história citada, assim como outras como o mito de Pandora e Eva, por exemplo, onde a mulher está localizada como origem do mal, ou inferior ao homem, estas dicotomias trazem consigo outras como corpo e mente, sanidade e loucura, forte e fraco, bem e mal e dão origem à

principal questão vivenciada pelas mulheres, que é a misoginia. Por meio da escrita, busco desconstruir este lugar de ódio e construir um sentido de filoginia. (RAGO,2001).

Referências

HOMEM, Maria. CALLIGARIS, Contardo. **Coisa de Menina? Uma conversa sobre gênero, sexualidade, maternidade e feminismo**. Campinas, SP: Papirus 7 Mares, 2019.

PRANDI, R. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAGO, Margareth. **Feminizar é preciso: Por uma cultura filógina**. São Paulo: Perspectiva, vol.15 no.3, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a09v15n3.pdf>, acesso em 20/06/2020

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2013.

***AnDanças* no processo de tornar-se quem sou: gerindo um novo lugar de pesquisa**

*Viviane dos Santos Dantas*¹

O início do mergulho: segura a saia, que vamos abrir a roda!

Estar aberta aos processos e mudanças, é sentir o estado de solidude em um processo de constante encantamento consigo mesma. Nesta matilha encontro o Arquétipo da Mulher Selvagem, na Dança a busca para descobrir os lugares de pertencimento, em um processo de pesquisa que nasce de dentro para fora, no aqui e agora. Uma jornada de exploração e vivências pessoais redescobri marcas que estão no corpo ao serem revisitadas. A Dança renasce como ato de existência, os movimentos fluem na relação de afeto enraizando os ciclos da vida-morte-vida (PINKOLA, 2018).

E para aprofundar essa reflexão, movemos um diálogo com Clarissa Pinkola (2018) e Morena Cardoso (2019), ambas mulheres que trazem pensamentos sobre o poder do feminino, as forças transmutáveis dos ciclos e a descolonização do Ser Mulher. Assim, iniciei no período de isolamento social gerir uma pesquisa, o novo momento me fez adentrar em camadas jamais visitadas, no qual o exercício diário de escuta ressoou na alma e na corporeidade a vida, me aproximando por meio do processo meditativo o olhar a ancestralidade, o caminho do autoconhecimento, o resgate da minha essência e identidades.

¹ Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Secretária de Estado da Educação, da Cultura, do Esporte e do Lazer do Rio Grande do Norte; Professora de Arte Efetiva; Dançarina e Coreógrafa.

Nesse lugar (re)encontrei mulheres destemidas, fortes, aguerridas, curandeiras, dançarinas caboclas, artistas que transmutam no corpo o mover da batida forte dos pés no chão, enraizando a existência na mãe terra. E nesse processo de escuta cores e texturas se fizerem presentes, foi na areia fina branca das praias, nas águas salgadas azuis de vento forte transparente, que me vi aberta para um novo lugar de pesquisa.

Por vezes a pesquisa na academia nos leva a um lugar sólido, outrora rígido e as vezes maleável, abrir mão de uma pesquisa concluída no mestrado em julho de 2020, para emergir noutra lugar de escuta me fez perceber, a transitoriedade da vida e sua impermanência. Segundo, Tarthang Tulku (1978), nos diz que parte da nossa existência se fosse fixa ou sólida, seria um grande obstáculo, pois para haver mudança precisamos permitir o crescimento e desenvolvimento, ainda complementa: “a transitoriedade não é, de modo algum, uma ameaça; antes, é uma abertura para novos horizontes” (TULKU, 1978, p.77).

Desse modo, o presente escrito tem como objetivo compartilhar as *anDanças* que me tornam quem sou gerindo uma nova pesquisa. Neste caminho elas são as histórias de minhas antepassadas mergulhadas em memórias, identidades e ancestralidades, que em devaneios de palavras escritas me provocam a refletir; como gerir uma nova pesquisa no reencontro comigo mesma?

Para responder essa questão, me coloco em processo de escuta e prosa com as autoras (es) Clarissa Pinkola Estes (1994, 2007), Luciana Lyra (2011), Tarthang Tulku (1978), e ouço o saber do Babalorixá (SEVERINO, 2019). Assim, os convido a entrar na roda para *juntas* pensarmos sobre a importância da Dança no resgate e reconhecimento identitário do Eu, do Seu, e do nosso Ser Mulher, nas memórias que atravessam nossos corpos.

Primeiras andanças: o renascimento de uma artista/dançarina/professora.

Para refletirmos acerca das minhas primeiras *anDanças*, tomaremos como mola propulsora minha experiência com a Yoga e a Dança. Ao esfregar as mãos no rosto por inúmeros vezes, ali estava o grito da alma. As lágrimas derramadas no rosto, que desciam pelo corpo lavavam as feridas. Foi na corporeidade presente das posturas do Yoga ao se misturarem com minha Dança², que me acolhi, curei, resgatei meu amor e me reinventei; ao sentir a Dança na pele o vento da esperança em dias de isolamento social, me fez abrir os braços em movimentos de balanços suaves e sustentado.

Passeando os dedos das mãos pelo rosto, braços e pernas, como forma de manter-me viva e presente. O quarto tornou meu lugar sagrado, a câmera do celular minha plateia, na sala realizava aulas de Dança Contemporânea com o Professor Juarez Moniz³, e assim foi renascendo uma artista na pandemia.

Ao perceber a chegada desta artista, parei, ouvi o corpo, conversei com ele, emoções mostravam para onde direcionar minha atenção. Ao ir de encontro ao mar, senti no banhar do corpo imerso nas águas salgadas o vigor, a força, o cuidado de uma mãe que me chamava para dentro. Essas narrativas, partem dos registros de memórias, que atravessam o silêncio e aproximam ao estado de consciência e presença de Si.

Nesse lugar revisito algumas experiências enquanto artista, bailarina, pesquisadora e professora, tecendo nesse escrito um relato de transmutação de pesquisa. Neste sentido, as respostas para as quais

² “Klauss Vianna estimulou o dançar de cada indivíduo, anunciando que dança é um modo de existir; é, portanto, vida, um corpo não automatizado, um corpo que se escuta” (MILLER, 2007, p.21).

³ Artista independente, bailarino e coreógrafo em carreira solo na cidade de Natal-RN. Professor e diretor do Espaço Movência - Estúdio de Dança também na mesma cidade, desde 2020. É mestre em Artes Cênicas (2016) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e graduado em Dança pela mesma instituição. E-mail: juarezzmonizz@gmail.com.

bailam as dúvidas, entram no círculo e na roda sinto a necessidade de engraquecer, trazer novas protagonista para esse espaço.

Segundas andanças: do naufrágil a terra firme, mulheres no percurso de serem quem são.

Mulheres paridas pela dor! Dores que começam a serem sentidas ainda no ventre, ser gerada mulher em uma sociedade patriarcal nos atravessa o peito, entala a voz, repulsa a pele, aprisiona o corpo, nadam os olhos em lágrimas, tem sido assim desde o colonialismo no Brasil. A herança que carrego das minhas ancestrais é dolorosa, foram violentas relações, abusivas físicas, psicológicas, emocionais, causada pela agressão e força brutal de homens contra nossos corpos, foram gritos de desespero, indignação, sofrimento, que bradavam pela liberdade.

Gerir esse lugar de pesquisa requer coragem em assumir uma história de dentro, dando espaço para deixar vim o ecoar da voz e das vozes de minhas ancestrais. Neste lugar, perguntei? O que queremos falar? Ao dar esse tempo de escuta ainda em processo de maturação, as ideias chegam por ora ainda embaralhadas, tento transcrever as sensações em palavras. Assumir minha história e a criança que fui, é lembrar das cenas de violência doméstica, dos choros por vezes engolidos, dos gritos de desespero, da repulsa na pele, do medo nas estranhas; vivemos eu, minha mãe, meu irmão, e ainda vivem tantas famílias.

Esse lugar de reclusão, o qual me senti por grande parte da minha existência, me faz corroborar com as palavras escritas na dissertação de Monique Luka Maritan (2019), “Caboclas de Lança e Flor na Boca: Experiência *artetnográfica* na cena das mulheres do Maracatu Coração Nazareno-PE”, que traz escritos da historiadora e professora Margareth Rago (2013), do livro “A aventura de contar-se – feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade”, trazendo uma análise de autobiografias

de mulheres brasileiras, na qual me identifico por pensar como mulher ao escrever de si/de mim/de nós, ao contar-se sobre o encontro com minha própria subjetividade e história.

Ao falar de nós, apresento minha avó materna, a qual evidencio neste recorte como a protagonista da segunda *anDança*. Existe presente a corporeidade de seus gestuais em meu corpo cotidiano, nas narrativas trazidas por minha mãe, Dona Neide, uma delas sempre me chamou atenção: “parece que está lavando roupa no rio!”

Com essa fala, corroboro com Estés (2018), ao trazer em seu livro “As Mulheres que correm com os lobos”, a história “A fala do Corpo”, que trata das descobertas das nossas ancestrais: “Eu entendo que meu corpo não é separado da terra, que meus pés foram feitos para firmar minha posição, que meu corpo tem uma forma de recipiente feito para caber muito” (ESTÉS, 2018, p.232).

E neste espaço, com certeza coube muitas de nós. Com isso, lembro de uma frase presente em minha vida: “quem sentiu o chão tremer, não teve medo de arriar!” Me provoca um lugar emancipatório, de luta e resistências de muitas mulheres que vieram antes, nas quais evidencio a (re) existência e coragem.

No chão avermelhado dentro das matas encontro uma outra protagonista nesta narrativa, uma mulher indígena da Etnia Potiguará no Rio Tinto - PB, por nome Amanacy, em novembro de 2020. Foi um momento de reconhecer a cabocla como espiritualidade que me acompanha, transcrita na fala do corpo os afetos das descobertas ancestrais.

Neste sentido, me apresento em processo de enraizamento de minhas histórias. Segundo Pai Dailson (Severino, 2019, apud Monteiro, 2020, p. 36):

O caboclo a gente entende como o índio... com o indígena. Mas na verdade a palavra caboclo ela vem de mestiços... o caboclo não é índio... ele é mestiço... aquele que é filho de índio com negro, é filho de índio com branco... ele é mestiço, então ele é caboclo. E esse caboclo, esse homem ou essa mulher que era caboclo, que era filho de mestiço... ele também ficava nessa zona de marginal. Porque ele nem era bem visto pela sociedade burguesa, branca, pela sociedade europeia... nem também era bem visto, com bons olhos por aqueles mais antigos da outra aldeia de lado... da aldeia indígena. Porque os pajés, os mais velhos da aldeia eles não queriam que misturassem com brancos... casassem com brancos... então você veja que a jurema ela é um culto que ela é acolhedora desses que estavam, e que estão, dentro dessa zona de marginalidade... aquele que não é visto, aquele que não é bem visto... o negro, o caboclo, o indígena, o mestiço... o índio tem a facilidade de aceitar melhor... o branco já não tinha. E aí se tornou-se comum aqui a gente chamar o caboclo, dessa entidade que é o índio...

Mas, não nos bastaram somente a mata e o chão de terra batida avermelhada, porque o chão de areia fina branca, debaixo do sol quente as caboclas trazem debaixo nos pés rachaduras, que lastram os calcanhares de fora a fora, pois Nordeste do Brasil berço de mulheridades indígenas, negras, caboclas, pardas, brancas, dotadas de saberes ancestrais, elas cantam, dançam, curam, brincam e resistem.

Resgatando a história na confluência da artenografia: o corpo e a memória da minha avó

Nessas *anDanças*, assim encontro um caminho metodológico possível para pesquisa, a *Artetnografia* (LYRA, 2011), a qual propõe a “compreensão do fazer artístico quando esse passeia sutilmente entre vida e cotidiano, ritual e tradição, criação e performance” (MARITAN, 2019, p. 27), essas leituras muito interessa compreender aspectos entre a artista, a professora e pesquisadora da Dança em um campo profícuo de singularidades, subjetividades de mulheres nordestinas, dançarinas de

coco de roda, de toré e de forró, dentre outros lugares que a pesquisa me convida adentrar pelo dançante afeto.

Ao trazer alguns relatos neste subtópicos, continuo corroborando com as reflexões de, Lyra (2011, p.321), ao falar do processo de criação *Guerreiras* em sua tese de doutorado:

A proposição metodológica, que a guerreira começava a entrever, era um caminho que o artista pudesse aperfeiçoar o pluralismo das imagens colhidas em seu trajeto antropológico, nas suas experiências artetnográficas, legitimando-se pelo pensamento de Bachelard, segundo o qual a validade do conhecimento é a mesma, seja ele adquirido pela experimentação ou pela poesia. Este filósofo demonstrou com sua obra que a organização do mundo – ou seja, as relações existentes entre os homens, entre os homens e a terra, entre os homens e o universo – não é o resultado de uma série de raciocínios, mas a elaboração de uma função da mente que leva em conta afetos e emoções. Nessa perspectiva, ele coloca algumas ideias básicas: que o símbolo permite estabelecer o acordo entre o eu e o mundo.

Ao compreender a *artetnográfica* na relação, com as proposições deste artigo, o eu no mundo, vai de encontro as minhas avós, que em poucas palavras contaram suas histórias, talvez, porque nunca souberam mais sobre elas? Seus pais e mães, criados em uma sociedade racista e patriarcal no interior do nordeste brasileiro as ‘protegeram’ ou reafirmam o lugar opressor que viviam suas reais identidades? São fios de narrativas que trazem mulheres que viveram um regime opressor de violência doméstica e patriarcal.

Assim, quero retomar a minha avó, a fim de memorar as poucas histórias narradas as suas filhas (os). Ela se chamava Maria Salvina da Conceição dos Santos, nasceu na cidade de Lajes – Rio Grande do Norte (RN), no dia 14/01/1930, viveu entre nós por 82 anos de idade na cidade

de Natal – RN, fez sua passagem e como um passarinho silenciosamente revoou.

Ao contar o pouco de sua vida, relembrava a dor e o ressentimento, ao ser vista como a ovelha negra da família. Neste lugar de reclusão vivida por ela, na década de 1930, embora a abolição do trabalho escravo ocorrido por meio da Lei Áurea, aprovada no dia 13 de maio de 1888, com a assinatura da regente do Brasil, a princesa Isabel tivesse acontecido, minha avó viveu um regimento de reclusão e escravidão em sua família.

Sendo uma das irmãs mais velha, por vezes era obrigada a fazer todas as atividades domésticas como; arrumar a casa, limpar o terreiro, cozinhar, lavar roupa no rio, carregar galões de água nas costas até sua casa, confeccionava as roupas da família, além de cuidar de todos os irmãos (as) e ajudar sua mãe com o trabalho no roçado.

Em troca de todo o trabalho realizado, a mesma recebia maus tratos, humilhação e silêncio por parte de seus responsáveis. Ainda na fase da adolescência aos 15 anos de idade, conheceu meu avô e decidiram fugir para alguma cidade no interior do Rio Grande do Norte (RN), já que não era permitido o namoro, e diante dos maus tratos julgarem isso como solução.

Assim, formaram uma família de nove filhas (os), o sustento da casa vinha da terra batida, debaixo de muito sol quente, calor e suor, era da lavoura, do roçado, da agricultura e da venda dos produtos cultivados, como milho, feijão e algodão, eles viveram como ciganos andavam se mudando de fazenda em fazenda, até se firmarem por mais tempo na cidade de Macau - RN. A sala de aula para eles foi um lugar nunca visitado, o acesso à Educação Básica também se tornou uma dificuldade na formação da minha mãe e suas irmãs (os), para irem à escola, acordavam ainda na madrugada, caminhavam horas e muitos quilômetros. Lembram,

que a escola não era a prioridade, pois o trabalho era mais emergente diante das necessidades de sobrevivência ora enfrentados.

Os traços fortes indígenas que minha avó trazia no corpo, na pele, nos seus saberes ancestrais, tornaram ela a parteira e curandeira da região em que moravam. Ainda em relatos, meus tios mais velhos contam que ela gostava de viver no terreiro religioso de matrizes africanas, que por assim dizer, também cultuavam a jurema sagrada; gostava de dançar, sabia costurar e sempre que necessário ajudava meu avô no roçado.

Ao ser relatada por minha mãe, lembra que Dona Maria conhecida como Gododá, era uma mulher dura, que não sabia dar carinho, e por vezes foi humilhada pelo meu avô. Quando se tratava da educação das filhas (os) resolvia com surras dolorosas de cordas, que chegavam a sacrificar.

Ao ouvir esses relatos, comecei a refletir sobre o papel da mulher que exerceu minha avó, embora a abolição existisse, viveu uma escravidão camuflada domesticada. Desse modo, me atravessam algumas reflexões: como ela daria carinho e amor, sem ter recebido? Por que resolver as brigas das crianças com surras de derramar o sangue? Será, por que em sua história os açoitados dos colonizadores ainda gritavam nas memórias do seu corpo? Por que ainda depois de tantos anos, as mulheres ainda são silenciadas principalmente diante de grupos não dominantes?

Tais questionamentos me entorpecem por até hoje não saber as trajetórias das nossas ancestrais, são histórias que se perderam, e o que me restou são os traços de sua genealogia e sua aparência física, porque das narrativas pouco alcançadas, queimadas no fogo de uma luz a vela de uma senzala ou no candeeiro de um quarto escuro e não chegou até aqui. Até mim. Até você. Até nós.

O corpo se lembra, os ossos se lembram, as articulações se lembram. Até mesmo o dedo mínimo se lembra. A memória se aloja em imagens e sensações nas próprias células. Como uma esponja cheia de água, em qualquer lugar que a carne seja pressionada, torcida ou mesmo tocada com leveza, pode jorrar dali uma recordação (ESTÉS, 2018, p. 230).

Nessas memórias, uma infância simples e humilde. Parida, criada e crescida em uma casinha de taipa na fazenda Santa Fé, no município de Macau (RN), assim nasce a mulher que me gerou. Na casa de barro, do chão duro de memórias, carregamos no corpo as marcas das nossas antepassadas, o qual germino no presente o sangue da ancestralidade dançante, pulsante, viva, poética, sagrada. E é neste lugar de pesquisa que a Dança da vida e das nossas vidas fazem sentido.

São novas *anDanças*, ao percorre-las encontro outras tantas mulheres com histórias de vida e resistência tão semelhante, no exercício de compreender, tenho perguntando o que a história de minha linhagem antepassada tem em comum com elas? Uma vez que, ao entrar em uma casa de barro as relações de memórias sensoriais foram estabelecidas, desde o ouvir do arrastado dos chinelos no chão de terra batida. É relevante dizer que essa aproximação procurada pelas vertentes pretende-se percorrer um caminho longo, a qual estamos só no início desta pesquisa.

Fechando a roda para girar

Com nossas ancestrais, aprendemos a percorrer os caminhos da luta pela libertação das mulheres pelos nossos próprios pés. Essas relações entre memória e ancestralidade, são vividas no corpo:

[...] usa sua pele, sua fásia e sua carne mais profunda para registrar tudo que ocorre com ele. Como a pedra de Rosetta, para aqueles que sabem decifrá-lo, o corpo é um registro vivo de vida transmitida, de vida levada, de esperança

de vida e de cura. Seu valor, está na sua capacidade expressiva para registrar reações imediatas, para ter sentimentos profundos, para pressentir (ESTÉS, 2018, p. 230).

Assim, tenho compreendido que gerir um novo lugar de pesquisa, tem sido um encontro de reconhecimento com minhas identidades, que irá para além de uma possível tese de doutorado a ser escrita. Mas, dançada em atravessamentos afetivos de uma corporeidade pulsante e movente, mergulhada em dança, ancestralidade, mulheridades e tantas *Vivis* que carrego nos pés e no coração da alma, a reafirmação de *Ser quem Sou* quando danço sobre a vida.

Por fim, neste artigo dei início a gira dançante, materializei as primeiras descobertas escritas em *anDanças*, e ao encontrar minhas protagonistas percebi que estava encontrando a mim mesma e meu chão.

Agora, peço licença vou trocar a saia! E aproveitando, desejo que a pesquisa sinalize novos caminhos para refletirmos sobre a Dança.

Estou pronta! E antes que a roda feche, te convido a entrar. Pronto? Podemos girar!

Referências

CARDOSO, Morena. **A menina que virou lua**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**; tradução de Waldéa Barcellos. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Guerreiras e Heroínas em processo: Da artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas**. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2011.

MARITAN, Monique Luca. **Caboclas de lança e flor na boca: experiência artetnográfica na cena das mulheres do Maracatu Coração Nazareno-PE**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

Monteiro, Luana Karen de Lira. **Educação e ancestralidade na casa de Jurema São Sebastião: "Quem tem sangue de Caboclo tá na hora de arriar"**. Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2020.

TULKU, Tarthang. **A expansão da mente**. - 14^a ed. - São Paulo: Cultrix, 1995.

Arte, Percepção e Individuação em tempos de Isolamento Social

*Rosane Bezerra Soares*¹

Sabemos que em 30 de Janeiro de 2020 a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou a COVID-19 uma emergência em Saúde Pública de importância internacional. O número de casos da doença apresentou um grande crescimento e adquiriu uma dimensão pandêmica, com casos confirmados em todos os continentes e em diversos países, inclusive no Brasil, forçando-nos ao isolamento nas residências.

O contato social é fundamental, como sabemos; inclusive para nos mantermos no mundo, como espécie. Afastados do convívio social, o isolamento poderia despertar em alguns sensações de solidão e de ausência. E o que isso significaria? Etimologicamente, a palavra solidão é proveniente do latim *solus*, cujo significado é “só”, “desacompanhado”. No cenário do isolamento social, poderíamos, então, perguntar: “como cada um se relaciona consigo, dentro dos lares?”. Como encarar os próprios fantasmas? Pois, afinal, de quem estaríamos afastados? Supostamente, estar consigo poderia significar o convívio com momentos extremamente desafiadores. Muitas pessoas têm dificuldade de sentir prazer em estar em sua própria companhia. E quem poderia conviver bem com aquele que não consegue conviver consigo mesmo? Jung (2011) acreditava que solidão significaria não conseguir se comunicar, não desenvolver uma relação de diálogo. Ou seja, não a ausência de pessoas à nossa volta. Já Weiss (1973)

¹ Aracaju : Universidade Federal de Sergipe. Universidade Federal de Sergipe; Professora Adjunta.

comenta sobre a solidão emocional que iria muito além da solidão originada pelo isolamento social. Assim, poderíamos por vezes estabelecer relações com diversas pessoas, mas sem uma base significativa. O que dizer, então, quando o diálogo é dificultado pela distância criada dentro de nós mesmos?

Entretanto, Edinger (2012) dá uma outra dimensão à palavra. Solidão, solitário, significaria “solteiro”, “unificado”. Em outras palavras, um ser que segue a si mesmo como uma unidade interior, pois estar só é uma condição humana. Também necessitamos de isolamento para desenvolvermos as nossas próprias referências. O si mesmo é parte do processo de individuação, no qual o indivíduo psicológico se torna um todo relacionado às suas necessidades. Jung (1987) relata : “a individuação é tornar-se um consigo mesmo e ao mesmo tempo com a humanidade toda” (p.103). Não seria necessário, então, estarmos sempre acompanhados do outro e nem fugirmos de nós mesmos. Dialogando com o nosso interior construiríamos o pensamento que se desprende da neurose dos espelhos coletivos para a criação de nossas próprias referências.

No poema “Ausência”, Carlos Drummond de Andrade comentou: “Por muito tempo achei que a ausência é falta. E lastimava, ignorante, a falta. / Hoje não a lastimo / Não há falta na ausência./ A ausência é um estar em mim./ (...)”²

Já Nietzsche destacou : “ Estando entre muitos, vivo como muitos e não penso como eu; após algum tempo, é como se me quisessem banir de mim mesmo e roubar-me a alma – e aborreço-me com todos e receio a todos. Então o deserto me é necessário, para ficar novamente bom”. (p. 491)

² Disponível em <<http://www.citador.pt/poemas/ausencia-carlos-drummond-de-andrade>> acesso : 3/2/2021

O teólogo e filósofo Paul Tillich destaca que “A linguagem criou a palavra solidão para expressar a dor de estar sozinho. E criou a palavra solitude para expressar a glória de estar sozinho” (apud Kull, 2010, p. 203). Mas há como transformar a solidão em solitude?

Curiosamente, quase não utilizamos a palavra “solitude” em português, o que dificulta a compreensão para muitos. Torna-se mais clara a diferença de significados na língua inglesa, comparando-se as palavras “alone” = “sozinho” e “lonely” = “solitário”.

Com a experiência da quarentena, logo observamos formas recorrentes de vivenciar um lado supostamente libertador da solidão do isolamento: as ações artísticas. Sabemos que a arte, de acordo com Nise da Silveira (1981), apresenta a sua potência transformadora e catártica. Como dizia Nietzsche, “A arte existe para que a realidade não nos destrua”³. Desenvolvidas dentro das residências, cantos, danças, pinturas, solos de instrumentos musicais, enfim, diversas formas de manifestações artísticas poderiam ser vistas de nossas janelas, TVs e nas redes sociais. De acordo com Vasconcellos (1995, p.79), através da arte, o ser humano torna-se consciente da sua existência individual e social, ele se percebe e se interroga, sendo levado a interpretar o mundo e a si mesmo.

Inúmeras mudanças ocorreram no cotidiano devido a quarentena e, algo bem evidente que fomos forçados a aprender a dar novos significados, foi a da nossa relação com o tempo. Por isso, museus e instituições do mundo inteiro liberaram conteúdos inéditos durante o isolamento, que em períodos normais deixaríamos para o futuro; entre estes, vários cursos na área de artes.

Nesse contexto, desafios propondo práticas artísticas foram compartilhados entre amigos nas redes sociais tornando-se populares. No

³ Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/cniet/v36n1/2316-8242-cniet-36-01-00227.pdf> acesso : 3/2/2021

presente trabalho, destacamos um desses desafios, compartilhado no Facebook. A proposição era de cada participante fotografar dez imagens obtidas durante o isolamento, em preto e branco e sem a presença de pessoas. O jogador deveria apresentar uma imagem diariamente em sua página do Facebook, durante dez dias consecutivos, sem adicionar qualquer comentário. (Fig. 1)



Fig. 1 : Uma das dez fotos da proposição do Facebook. Foto: Rosane Bezerra Soares. Arquivo da autora.

Que imagens poderiam ser geradas num ambiente de entidade privada do habitar doméstico, mas ausente de pessoas? Qual o olhar do fotógrafo aparentemente distante das narrativas ficcionais, coloridas e perversas das selfies? Jung (2011) escolheu a casa para configurar o processo de seu desenvolvimento psíquico – processo de individuação, no qual os indivíduos alcançariam uma singularidade profunda. A fim de tornarmos a casa um refúgio seguro para a preservação de nossa vida interior, realizamos intervenções criativas no espaço habitado.

De acordo com Bachelard (1988), em qualquer casa que moramos, nós tendemos a imaginá-la sempre mais do que ela é, pois, com esta imagem arquetípica, estamos justamente no ponto de união entre

imaginação e memória: “a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico” (p.77).

Já Mircea Eliade acredita que a casa não é um objeto, “uma máquina dentro da qual se vive” (1992, p. 47); é um universo que o homem constrói para si mesmo, imitando a criação paradigmática dos deuses, a cosmogonia.

Diante do universo doméstico e familiar, encontramos os bichos de estimação (Fig.2). E encontramos os objetos que, como dizia Malta (2018), são muito mais do que elementos funcionais, mas inquietudes materializadas em coisas: seja por suas formas, por seus materiais, suas potências ideológicas, por seus trajetos, suas representações. Mas especialmente _ acredita a autora _, pela maneira com que são tratados, pensados, historicizados – com inquietudes.

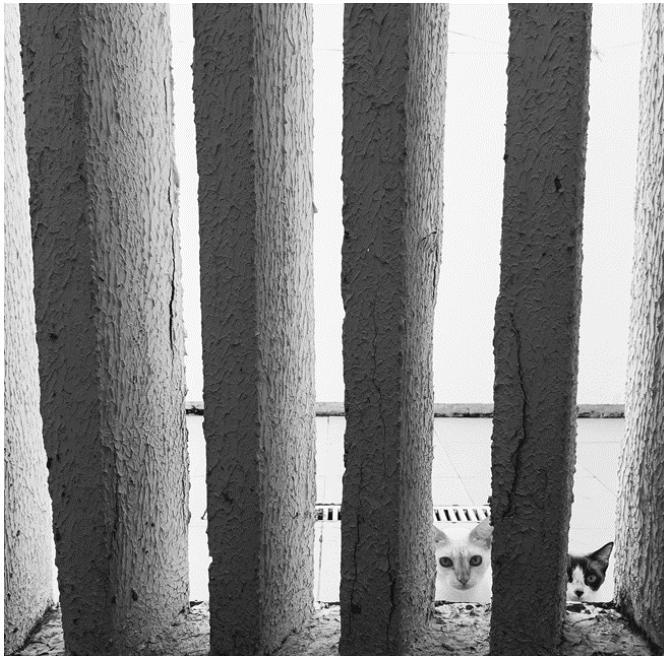


Fig. 2 : Uma das dez fotos da proposição do Facebook. Foto: Rosane Bezerra Soares. Arquivo da autora.

Vemos então a casa habitada desprender-se de sua objetividade física acolhendo incondicionalmente a subjetividade de seus moradores. A estética do cotidiano defendida por Richter fala da visão estética trazida de casa; a questão é perceber e explorar como essa micro estética está relacionada ao modo como cada indivíduo se organiza enquanto sujeito.

E como se apresentariam as imagens nascidas de olhares especiais sobre a casa? De acordo com Gilbert Simondon (2005, p.36), a percepção, como assimilação de formas por um "eu", transforma-se na percepção como fase mutante de um processo de individuação. O filósofo acreditava na ideia de subordinação do indivíduo e da individuação ao vir a ser; tornar-se, transformar-se, ao devir. O indivíduo, de acordo com Simondon, é composto como "não-identidade do ser em relação a si próprio. Seriam os não-sujeitos em relação ao que se convencionou chamar de sujeitos (p.36).

Poderíamos traçar um paralelo com o que Fernando Pessoa dizia: “Não sei quem sou, que alma tenho / Sinto crenças que não tenho./ Sinto-me múltiplo./...uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço⁴.”

Na arte, hoje, também encontramos um espaço de indeterminações, fluidez, heterogeneidade e de pensamento não hegemônico que não se encaixa em definições, podendo, assim, nutrir a criação de novas subjetividades.

E assim, como dizia Ailton Krenak (2019, p.62) :“Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos.”

Sugerimos a proposição do grupo de fotos tiradas no interior das residências em atividades de ensino /aprendizagem, aos alunos do curso

⁴ Disponível em : <http://arquivopessoa.net/textos/4194> acesso em 4/2/2021

de Licenciatura em artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe, durante a pandemia. Um exercício de ser “nós” a partir do “eu”. Os resultados foram muito interessantes. Um exercício de descobertas, arte, auto-conhecimento, experimentações, hibridismo, enfim, múltiplas possibilidades.

Referências

ANDRADE, C. D. **Corpo**, São Paulo : Companhia das Letras, 2015

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

EDINGER, E. F. **Ego e arquétipo**. São Paulo: Cultrix, 2012.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo : Martins Fontes, 1992

JUNG, C. G. **Memórias, sonhos, reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____ **A prática da psicoterapia**. Petrópolis: Vozes, 1987.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KULL, R. **Seeking Wisdom in Extremes : a year Alone in the Patagonia Wilderness**.
New World Library, 2010.

MALTA, M. **Objetos Inquietos**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.2,
p.137-141, 2018.

NIETZSCHE F. **Aurora**. São Paulo : Vozes, 2008.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

SILVEIRA, N. **Imagens do inconsciente**. Brasília: Alhambra, 1981.

SIMONDON, G. **L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information.**

Grenoble: Millon, 2005.

VASCONCELLOS, C. S. **Planejamento: Plano de Ensino-Aprendizagem e projeto educativo.** São Paulo: Libertad, 1995.

WEISS, R. S. **The experience of emotional and social isolation.** Cambridge: MLT Press, 1973.

Devaneios *no* Goiás: entre a matéria terrestre e o processo criativo em teatro

*Pedro Paulo Galdino Vitorino Dias*¹

Aspectos introdutórios

As artes da cena, aqui tratando em específico o teatro, sempre estabeleceram diálogos com diferentes áreas do conhecimento (filosofia, psicologia, sociologia, antropologia, etc.), até porque a criação e divisão destas áreas é um ato humano, realizado para poder aprofundar o conhecimento das questões pertinentes à natureza, em seus diversos aspectos. Mas, a arte, em sua acepção mais profunda lida com as ações, emoções e simbolizações humanas, com poéticas e metáforas, de ser e de estar no mundo e do que é anterior a isso, num complexo de totalidade daquilo que constitui a vida.

Nisto, irei trabalhar nas próximas páginas algumas proposições dos estudos do imaginário intimamente ligado com o ser e o estado de criação e fazer teatral. Interessa-me trabalhar o “teatro como um lugar de onde se vê em perspectivas”, caminho de estudo e prática proposto pelo Grupo de Trabalho *Mito, Imagem e Cena*, da *Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE)*, pois posso expandir os horizontes de se pensar-fazer-jogar teatro para além do pensamento dominante das centralidades, (seja da dramaturgia, da direção ou da atuação), que constituem afirmações um tanto ultrapassadas, já que atualmente se sabe da importância de todos os elementos da constituição de um processo e

¹ Goiânia: Universidade Federal de Goiás (UFG). Universidade Federal de Goiás; mestrado; Alexandre Silva Nunes; Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); mestrado.

obra teatral, incluindo os relativos à cenografia, ou à direção de arte, de modo mais amplo.

Estudos do imaginário: devaneio poético e criação artística

Os estudos dos fenômenos imaginativos, ou seja, do imaginário, dão-se de diversas formas. Por exemplo, no campo da religião, pode-se investigar a imaginação simbólica através de imagens, histórias, rituais, mitos e narrativas. Portanto, esses estudos pertencem à cultura, à arte e à ciência. Toda cultura humana é campo para o estudo do imaginário. A psicologia, a partir do surgimento da psicanálise, debruçou-se em estudos mais profundos sobre o tema, em muitos casos junto à filosofia, tendo como objeto de análise os sonhos, estes emergidos do inconsciente.

Importantes autores, direta ou indiretamente destacaram-se nestes estudos, como: Sigmund Freud, André Piganiol e Lévi-Strauss. Para Gilbert Durand (1993), estes autores partilhavam de uma hermenêutica redutora, uma vez que suas interpretações dos sonhos reduziam a polivalência simbólica a significados específicos, ainda que seus objetos de estudo não fossem de fato o imaginário. Mas, sem dúvidas, cada autor contribuiu de maneira singular sobre o tema. Durand também analisa alguns autores dentro do que ele chama de hermenêutica instauradora, justamente por ampliarem as perspectivas de interpretação e estudo deste campo, sendo eles: Ernst Cassirer, Carl Jung e Gaston Bachelard.

Durand vai chamar de imaginário esse lugar não geográfico onde encontraríamos as manifestações dos arquétipos², ou seja, um *lugar* não espacial distante de nossa consciência. O imaginário não está no cérebro,

² **Arquétipo**, termo advindo de Jung (1964), é uma tentativa de construção conceitual teórica a cerca do que sejam as construções míticas e imagens simbólicas. Para Jung existem determinados padrões, tendências às imagens e aos mitos de se organizarem. Essa organização dos mitos/imagens se dá por meio de certas características, ou seja, os arquétipos, sendo estes uma suposição, nunca foram vistos. Tratamos aqui da **imagem arquetípica**, proposta por Rafael López-Pedraza (1999), pois interessa a manifestação do fenômeno estudado.

porquanto é algo da ordem da psique, da imagem. O pictórico, isto é, a imagem registrada pictoriamente, pode ser considerada como a materialização de algo que, em sua origem, é apenas simbólico. O material conecta com o que não é material. Portanto, isso nos dá possibilidade de discutir para além das questões dualistas: materialismo x espiritualismo, propondo o simbólico, o metafórico, as nuances não literais.

Além dos autores mencionados, vamos adentrar mais profundamente nas reflexões de James Hillman (2015), por questão de recorte bibliográfico, na psicologia arquetípica pós-junguiana. Hillman apresenta três grandes teorias em vigor no final do séc. XIX, que discutiam os sonhos: a) materialista: propunha uma conexão entre o sonho e os estados fisiológicos, somáticos, ou seja, a psique criaria um sonho relacionado com uma necessidade; b) racionalista: o sonho não tinha nenhum sentido, buscava-se identificá-lo como algo sem muita atenção, sem consciência, apenas como fragmentos sem interesse para estudo; e c) romântico: propunha conexão com as visões, em alguns momentos até “revelações” dos chamados povos originários, entendendo os sonhos como uma abertura para um tipo de realidade psíquica.

É fato que existe validade em cada uma dessas teorias, no entanto, desde Jung os psicólogos do campo arquetípico divergiram, por exemplo, da psicanálise proposta por Freud, por este praticar uma espécie de redução da polivalência simbólica, em seu método de interpretação dos sonhos, limitando o simbólico ao campo da sexualidade. Hillman entende o imaginal e a psique como uma realidade própria. Esse imaginal, para ele, não é algo especificamente humano. É uma espécie de realidade da qual o ser humano participa, ou seja, é um extrato daquilo que entendemos por realidade.

Nessa linha arquetípica de pensamento, nós não temos uma imaginação, nós estamos na imaginação, participamos desse fenômeno. E

“é no sonho que o sonhador atua como uma imagem dentre outras e onde legitimamente pode se ver que o sonhador está na imagem em vez de a imagem estar no sonhador” (HILLMAN, 1995, p. 27). Ou seja, o imaginário é uma realidade objetiva que independe de nós, da nossa consciência, mas que nossa psique pode participar. O autor evita a ideia de atribuir ao sonho uma causa natural. Não seria o funcionamento do sonho e da psique derivados da natureza, não seria a sexualidade geradora de conflitos psíquicos, ou mitológicos, mas sim o inverso. Ele propõe, diferente de Freud, retirar da sexualidade esse local de “mote” do imaginal.

Mito e religião são irredutíveis aos sonhos, ainda que ambos tenham sua fonte em algo transpessoal, em uma realidade que não é pessoalmente humana, mesmo que permaneça humana no sentido arquetípico. Mito e religião constituem aspectos *sui generis* da vida humana, assim como da natureza. Da mesma maneira que a sexualidade é uma função *sui generis* da psique (e não a psique um derivado da sexualidade), também o são o sonhar, a mitopoese [*mythmaking*] e as funções religiosas. Uma fala a respeito da outra e nem por isso se equivalem. Suas falas são mitos e suas conexões se dão através de analogias, mas não por virtude de uma raiz comum. Suas bases não se dão de ordem naturalista, (...) pois, a natureza é ela mesma uma metáfora; assim, para compreender o sonho temos que falar sua língua não em termos de conceitos naturais, mas de imagens. (HILLMAN, 2015, p.30).

Neste sentido, o ponto de partida para as discussões do imaginário não deve estar nas ciências naturais, mas sim no lugar da metáfora, da poética em si. A própria natureza seria uma metáfora. Seguindo esse raciocínio, Gaston Bachelard (2019) concebe a língua (palavra) e o pensamento como indissociáveis, e como partes fundamentais da construção simbólica. Bachelard conseguiu passar por um duplo caminho: a filosofia da ciência e da poética, pois, para ele, com estas duas o homem pode transformar o mundo. O autor fez uma equação dessas dinâmicas:

“a) *objectificação* da *ciência* que pouco a pouco domina a natureza, e b) a *subjectificação* da *poesia* que, através do poema, do mito e da religião, acomoda o mundo ao ideal humano, à felicidade ética da espécie humana”. (DURAND, 1993, p.62, grifo nosso).

A vida psíquica, para Bachelard, engloba os dois polos: ciência e poética. O autor centra seus estudos na poesia escrita, mas consegue trazer apontamentos úteis para artistas de outros campos. Em seu livro *A poética do devaneio* (1996), Bachelard, aponta-nos que o devaneio poético é um estado entre a consciência desperta e o sonho, onde o sujeito pode guiar a ação imaginativa, diferente do sonho, em que não há controle. Mas, diferente também do estado desperto, em que predomina a consciência racional.

Assim, é o devaneio poético o modo de operação do artista no momento da criação, um como estar “sonhando acordado”. Neste sentido, o artista possui a capacidade de navegar pelas imagens, mas de alguma maneira consciente da condução. Destarte, a filosofia poética liga-se com o fazer, diferente da estética que concebe leituras dos autores ou dos poetas e das obras. Bachelard procura estar junto ao artista, do fazer artístico e não de interpretar o que foi feito. São devaneios dele sobre como talvez devaneou o poeta e como construímos poeticamente. Por fim, Bachelard se debruça em estudar as poéticas do espaço e dos elementos (água, terra, fogo e ar). Assim, na sequência, nos deteremos sobre seu estudo focando o elemento *terra*.

Devaneios poéticos terrestres no contexto do Goiás: teatro em vídeo-performance

Neste momento, após breve reflexão sobre os aspectos gerais dos estudos do imaginário, precisamos concentrar nossa atenção em desenrolar alguns dos aspectos do imaginário do estado de Goiás, junto à

possibilidade intrínseca de criação poética cênica, a partir do devaneio poético. Para isso, vamos trabalhar com quatro referenciais: 1) a obra *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* (BACHELARD, 2019); 2) a literatura da escritora goiana Cora Coralina (2014); 3) alguns dados histórico-geográficos do estado; e 4) minhas memórias afetivas e aproximações com a vídeo-performance *microcosmo*, produzida na disciplina *Mito e Imaginário nas Artes da Cena*.

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o estado de Goiás possui uma extensão territorial de 340.203,329 km², e está localizado na região centro-oeste, possuindo 246 municípios. Faz limite no Norte com o estado do Tocantins, no Sul e Leste com Minas Gerais, no Oeste com Mato Grosso, no Nordeste com a Bahia, no Sudoeste com o Mato Grosso do Sul e o Distrito Federal. O estado possui a segunda capital mais populosa da região centro-oeste: Goiânia. Sua localização está no Planalto Central Brasileiro, com relevo variado entre chapadas, vales, planaltos, depressões; o bioma predominante é o cerrado, possuindo vegetação com arbustos grandes, árvores com galhos retorcidos e raízes profundas. Próximo a rios e serras encontra-se algumas faixas de mata atlântica. Há água em abundância no subsolo do cerrado e na fauna encontramos onças, lobos-guará, tatus, cervos, macacos, tamanduás, pacas, capivaras, antas, emas e seriemas. O clima é tropical semiúmido, tendo como temperatura média 23°C.

Ainda de acordo com o IBGE, no ano de 2020, a população estimada do estado foi de 7.113.540 pessoas, com densidade demográfica de 14,65 hab/km² e Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de 0,735, considerado mediano. A economia de Goiás é sustentada pela atividade agropecuária, com extensas pastagens e lavouras. Praticamente metade do território goiano é formada por latifúndios rurais, que são propriedades privadas e/ou públicas com mais de mil hectares. Goiás tem visibilidade

na economia nacional por conta da sua produção de carnes e grãos, uma vez que é um dos maiores produtores de tomate, milho e soja do país. Ainda possui outros cultivos importantes, como: algodão, cana-de-açúcar, café, arroz, feijão, trigo e alho. O estado dispõe também de reservas minerais, destacando os municípios de Minaçu (extração de amianto), Niquelândia e Barro Alto (níquel) e Catalão (fosfato). Não podemos deixar de mencionar o turismo em Goiás, que com uma das principais estâncias de águas hidrotermais do país, atrai milhares de visitantes, bem como suas cidades históricas, como a Cidade de Goiás e Pirenópolis, rodeadas por cachoeiras.

É neste contexto que conseguimos levantar alguns elementos do imaginário em Goiás. A sua forte relação com a *terra*, tanto para sustento e economia, quanto de crença e energia, do nascimento do ser humano a partir do barro, estende-se na literatura, característico na poesia, nos devaneios de mulheres e homens, como Cora Coralina no poema *o cântico da terra, hino do lavrador*:

Eu sou a terra, eu sou a vida. Do meu barro primeiro veio o homem. De mim veio a mulher e veio o amor. Veio a árvore, veio a fonte. Vem o fruto e vem a flor. Eu sou a fonte original de toda vida. Sou o chão que se prende à tua casa. Sou a telha da coberta de teu lar. A mina constante de teu poço. Sou a espiga generosa de teu gado e certeza tranquila ao teu esforço. Sou a razão de tua vida. De mim vieste pela mão do Criador, e a mim tu voltarás no fim da lida. Só em mim acharás descanso e Paz (...) (CORALINA, 2014, p.210).

A poeta, nascida e criada em Goiás, imprime nas palavras sua percepção de presença no mundo com base em suas experiências de vida. Notamos o traço da forte relação com a terra, a matéria que nos sustenta, mas também que imprime o nome do planeta em que vivemos. É do barro que veio o homem, da própria terra a mulher, fonte da vida, assim como

de onde vem a fauna e a flora, sendo que ambas para a terra retornam ao morrerem. A imagem do Deus católico é predominantemente associada à ideia do Criador, aquele que dá as condições de existência e sustento: “A ti, ó lavrador, tudo quanto é meu. Teu arado, tua foice, teu machado. O berço pequenino de teu filho. O algodão de tua veste e o pão de tua casa. E um dia bem distante a mim tu voltarás e no canteiro materno de meu seio tranquilo dormirás”. (CORALINA, 2014, p.211).

A figura do lavrador, aquele que lava, cultiva a terra, com os meios de produção, aparece subjugado a essa matéria, pois nasce dela e ao morrer será sua composição. Um eterno ciclo. É a própria força de existência que faz o agir sobre a natureza, no contato direto com a terra, na busca pelo alimento e na preservação da vida. Neste sentido, eu, como sujeito goiano, vejo a força que a imagem terrestre impõe na poética da região, pois, “como dizer melhor que a imagem tem uma dupla realidade: uma realidade psíquica e uma realidade física? É pela imagem que o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos. O psiquismo humano formula-se primitivamente em imagens” (BACHELARD, 2019, pp. 3-4).

Assim, no âmbito do processo criativo em artes da cena, busquei a proposição de experimentar uma vídeo-performance, que denominei de *microcosmo*, emergida de imagens inconscientes e também da matéria visível, com toda sua força. Procurei estar sensível em escutar o que a natureza, de *dentro e de fora*, queria dizer. Trouxe como natureza a imagem do deus Pã³, sob o olhar de Hillman (2015, p. 39):

Compreender primeiro, natureza tanto fora de nós, da paisagem campestre inabitada que nos fala em sons e não em palavras, quanto por aquela natureza

³ Na mitologia grega, Pã é considerado deus da natureza (de lugares selvagens, dos bosques, campos, montanhas), assim como a própria natureza. Sua aparência é apresentada com orelhas, chifres e pernas de bode.

“dentro de nós”, da reação impulsiva. Sinistra como o olhar de um bode, a natureza nos alcança através das experiências instintivas que Pã personifica.

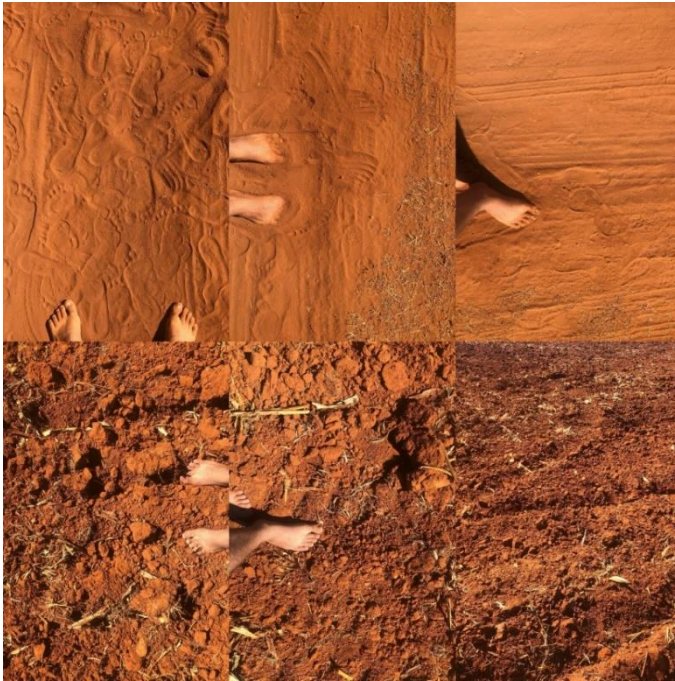


Imagem 1: Pés na poeira.

Fonte: imagem própria do autor.

Com uma câmera e em visitas à chácara de minha avó, a 20 km de Goiânia, lugar onde ainda era possível ir, no contexto da pandemia da COVID-19, passei a registrar momentos, do calor e da seca, da terra vermelha e da poeira, aos primeiros dias de chuva e barro. Ainda sem saber ao certo no que daria, mas, envolto por esse imaginário. Experimentei gravações durante três meses, sendo que a minha base, a minha raiz, os meus pés, tomaram conta da cena. Não faria sentido o restante de o meu corpo estar em evidência. O guia, o protagonista tinha de ser apenas os pés. Mesmo que em um momento o outro a minha sombra participasse da imagem filmada e aparecesse o contorno de parte

do meu corpo, o foco estava nos pés, em também lembrar que os pés são membros de toda uma estrutura corporal.

Nesse processo, vieram-me memórias de trabalhos em salas de ensaio, com tantos mestres e mestras que compartilharam suas experiências comigo. A partir dessas memórias, surgiu o nome *microcosmo*. Este termo foi escolhido sob inspiração de Eugênio Barba e Nicola Savarese, na obra *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral* (2012), ao dissertarem sobre os pés:

O pé mostra um tipo de vida particular, como se fosse um *microcosmo*. A vida, cujo fluxo atravessa todo o corpo dos recém-nascidos, pode ser vista com evidência quando observamos os dedinhos dos seus pés, que não parem de se mexer. Mas se à primeira vista o pé descalço pode parecer livre, não podemos nos deixar enganar: em todos os tipos de teatro codificado, o pé descalço, é obrigado a se deformar ou a se submeter a posições que o deformam, como se usasse sapatos especiais. São essas autodeformações que permitem a variação do equilíbrio, as maneiras particulares de caminhar e de sustentar a diferente tensão do corpo como um todo. Estejam os pés livres ou presos por sapatos especiais, são eles que definem a tonicidade do corpo e seus deslocamentos no espaço. Os pés, que sustentam o corpo e que constroem a sua tonicidade. (BARBA, SAVARESE, 2012, p.216).

Fica claro nesta citação a importância dos pés no trabalho do ator. É a partir deles que o corpo é sustentado e podemos propor possibilidades de enraizamento e deslocamento no exercício imaginativo poético. O contato direto da sola do pé se dá com o chão. O meu olhar estava voltado para os pés e “os chãos”, as possibilidades dinâmicas, de ciclos de vida, de continuidade e de acontecimento. Eu necessitava o menos possível de edição no vídeo e precisava manter o áudio original, o áudio da natureza “de fora”, do vento, dos pássaros, dos animais, daquele momento efêmero, registrado em áudio e vídeo.



Imagem 2: Pés no barro.

Fonte: imagem própria do autor.

As imagens filmadas *diurnas* eram constituídas de imagens poéticas/instintivas *noturnas*. O chão, terra, madeira, grama, concreto, duro, mole, barro, aquilo que cresce desse chão, raízes, árvores, galhos, as folhas, que por cima ficam e adubam ao cair. Da força que o chão exerce contra os pés, contra o corpo, e do peso do corpo contra esse chão:

A dialética do duro e do mole rege as imagens que nós fazemos da matéria íntima das coisas. Essa dialética anima - pois só tem seu verdadeiro sentido numa animação - todas as imagens mediante as quais participamos ativamente, ardentemente, da intimidade das substâncias. As bases da imaginação material residem nas imagens primitivas da dureza e da moleza. Essas imagens são tão verdadeiramente elementares que sempre poderemos encontrá-las apesar de todas as transposições, a despeito de toda inversão, no

fundo de todas as metáforas. A dureza e a moleza das coisas nos conduzem - à força - a tipos de vidas dinâmicas bem diferentes. O mundo resistente nos impulsiona para fora do ser estático, para fora do ser. E começam os mistérios da energia. Somos desde então seres despertos. (BACHELARD, 2019, p. 15 e 16).

Portanto, na relação estabelecida com a matéria terrestre, pude brincar com as possibilidades de deslize dos pés. O jogo estabelecido conectava meu corpo, minha energia e minhas imagens internas com a energia e as imagens terrestres externas, seja durante a poeira dos dias ensolarados, ou do barro dos dias chuvosos, acionando memórias de infância, de jogos e afetos com primos e amigos num movimento cíclico. A narrativa criada, sem o objetivo de mostrar um “começo, meio e fim”, mas sim propiciar uma experiência de partida, percurso e chegada dos pés em tempos e espaços diferentes, propunha uma dramaturgia poética com imagens filmadas com aspectos teatrais acionando, também, um trânsito livre entre a performance e o audiovisual.

Considerações em processo

A hermenêutica instauradora de Bachelard entende a vida psíquica em dois polos: científico e poético. Esses polos se complementam pelo rigor e pela fruição, encontradas no devaneio. O artista, assim, percorre o caminho de criação num duplo: racional/histórico, com certo controle do que está fazendo, e simbólico, lidando com impulsos e subjetividades próprias.

Entende-se, aqui, que o período de criação poética no teatro é constante, ou seja, não diz respeito apenas ao momento em si da encenação, mas também é anterior ao momento da cena, estendendo-se aos ensaios, além de ultrapassar a apresentação pública. Deste modo, os impulsos, as imagens psíquicas, pictóricas, inconscientes, conscientes,

tanto de quem faz, quanto de quem assiste, não passivamente, não cessam de fruir. A criação permanece viva e em constante poetização e simbolização, num jogo contínuo entre passado e presente, com perspectivas para o futuro, através da memória, da tradição e dos corpos. Além disso, a criação em teatro, solidificada no contexto brasileiro, neste caso, goiano, ainda que com forte influência europeia ou norte-americana, é também uma possibilidade de fortalecer os estudos e práticas decoloniais.

Ao propor uma vídeo-performance, ligada com o imaginário goiano, principalmente na forte relação com a terra, ou seja, com a matéria terrestre, estou ampliando e aprofundando perspectivas de práxis teatral. Há necessidade de urgentes e profundas mudanças políticas, sociais, culturais e artísticas. Nossos pés, nossas raízes, necessitam da energia terrestre e de nossos ancestrais para permanecerem firmes. O teatro ainda resiste, apontando lugares, paisagens, cenários híbridos para/de “onde se vê”.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Dane. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. São Paulo: Global, 2014.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. 6 ed. Lisboa: Edições 70, 1993.

HILLMAN, James. **Psicologia arquetípica**: um breve relato. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **Pã e o pesadelo**. São Paulo: Paulus, 2015.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Goiás**. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/go.html>. Acesso em: 11 dez. 2020.

JUNG, Carl G. **O homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. **Hermes e seus filhos**. São Paulo: Paulus, 1999.

MARIANO, Neusa. **Geografia e cultura**: olhares, diálogos, resistências e contradições. São Paulo: eManuscrito, 2020.

Organização Mundial da Saúde. **Brasil**. Disponível em <https://www.who.int/pt-br/countries/bra>. Acesso em: 15 dez. 2020.

PALACÍN, Luís; AUGUSTA, Maria. **História de Goiás (1722-1972)**. Goiânia: Editora UCG, 1994.

RIBEIRO, Wilson (org.). **Hinos Homéricos**: tradução, notas e estudo. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ENTRE: palmas e cascos

*Tiago Barreto de Barros*¹
*Saulo Germano Sales Dallago*²

Esse artigo surge de minhas inquietações como nativo do signo zodiacal Áries e dos estudos disciplinares sobre o deus Pã, entre outras representações míticas e simbólicas da cabra, buscando por referências artísticas e aproximando-as ao Arcano Maior do Tarot de Marsella, O Mago.

Buscamos pelo "verbivocovisual" em *Mito e Teatro (2012)*, dos teatrólogos Alexandre Nunes, Verônica Fabbrini e Luciana Lyra, que caracteriza pesquisas/obras criadas na mistura de palavras, imagens e sonoridades, referências que acontecem a partir de símbolos iconográficos, palavras, imagens, músicas: a imagem cênica quando oposta equivalente do conceito cênico. Para Durand (1993, p.12): "o símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério." Esta redução está aqui aproximada ao que ele (1993) chamou em *A Imaginação Simbólica* de "hermenêuticas redutoras" estruturalistas, que consistem em decifrar reduzindo a relações significativas, procurando estabelecer associações não arbitrárias numa proposição que gera uma grande unidade constitutiva (mitema), em uma frase complexa.

De acordo com Durand (1933, p. 39): "A imagem, o fantasma é símbolo de uma causa conflitual que opôs, num passado biográfico muito

¹ Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Universidade Federal de Goiás

² Professor efetivo da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Universidade Federal de Goiás; mestrando

recuado - geralmente durante os cinco primeiros anos de vida - a libido e as contrapulsões da censura. Assim, a imagem é sempre significativa de um bloqueio da libido, isto é, de uma regressão afetiva." Nesta perspectiva psicológica as imagens são resultadas de sistemas psíquico-biológicos que significaram experiências de vida, fortemente ligadas aos contextos familiares e energias libidinosas. Entretanto, tanto nos interessam os estados prévios da imagem, quanto os localizados em indivíduo e coletivo.

Na verdade, a diferença entre pensamento direto e pensamento indireto não é tão definitiva como acabamos de expor, por preocupação da clareza. Seria melhor escrever que a consciência dispõe de diferentes graus de imagem - consoante esta última é uma cópia fiel da sensação ou apenas assinala a coisa - cujos dois extremos seriam constituídos pela adequação total, a presença perceptiva, ou pela inadequação mais extrema, isto é, um signo eternamente vívido de significado, e veríamos que este signo longínquo não é mais do que o símbolo. (DURAND, 1993, p. 8).

Estas duas formas de pensamento configuram imagem e conceito. As imagens caprinas pesquisadas aqui são poéticas míticas artísticas. Entre os exemplos delas, estão as arquetípicas, partindo de Jung:

Um arquétipo em si mesmo não é bom, nem mau. É um *numen* moralmente indiferente. Só através de sua confrontação com o consciente torna-se uma coisa ou outra, ou então uma dualidade de opostos. Esta inflexão para o bem ou para o mal é determinada consciente ou inconscientemente pela atitude humana do sujeito. São numerosas as imagens primordiais desta espécie. Por muito tempo não se manifestam, nem nos sonhos do indivíduo, nem nas obras de arte, até serem provocadas e ativadas pelos extravios da consciência que se afastou demasiadamente do caminho do meio. Quando a consciência se extravía numa atitude unilateral e, portanto, falsa esses "instintos" são vivificados e delegam suas imagens aos sonhos dos indivíduos e às visões dos artistas e visionários, restabelecendo assim novamente o equilíbrio anímico. (1922, p. 68).

Para Bachelard, o artista passa por um estado de delírio que pode ser proposital e/ou consequência de afetações poéticas.

Ao falar de uma *Poética do devaneio*, embora durante muito tempo eu tenha sido tentado pelo título mais simples "O devaneio poético", pretendi assinalar a força de coerência que um sonhador recebe quando é realmente fiel aos seus sonhos, e seus sonhos adquirem uma coerência graças aos seus valores poéticos. A poesia constitui ao mesmo tempo o sonhador e seu mundo. Enquanto o sonho noturno pode desorganizar uma alma, propagar, mesmo durante o dia, as loucuras experimentadas durante a noite, o bom devaneio ajuda verdadeiramente a alma a gozar do seu repouso, a gozar de uma unidade fácil. (1996, p. 16).

Nesse trabalho, o delírio poético é alcançado na medida em que o signo astrológico de Áries está diretamente relacionado à Criança zodiacal ou, aquele que tudo principia. No arquétipo primordial a Criança estão o novo, o ingênuo, a curiosidade, entre outras características próprias deste estágio humano e de outros desenvolvimentos de personalidade. Também na obra de Bachelard (1996), é vista como um estado ideal a ser alcançado pelos artistas, um tipo de regressão necessário ou um filtro dos filtros de produção significativa artística.

Na perspectiva da teoria do imaginário, observa-se que a relação entre o homem e o mundo não ocorre de forma racional com uma base científica, mas sim a partir de processos psíquicos, levando em conta aspectos emocionais e afetivos. Essa relação do homem com o mundo é estabelecida, segundo Bachelard (1989), através do símbolo, que é dinâmico, e da articulação símbolo – imagem – imaginário. Sobre isso, Durand (2002) diz que o símbolo é a forma de expressão do imaginário. Portanto, é a partir da vivência da humanidade, do “inconsciente” coletivo, que os mitos, as imagens simbólicas coletivas ou arquétipos são construídos, são materializados e constroem sentidos na sociedade. (CABRAL, 2018, p. 102).

A partir de Jung (1996), o Inconsciente Coletivo é uma região inconsciente, associada a imagem do Pântano, onde todos os seres humanos habitam, mesmo que ignorantes disso. Nesta região abstrata, as imagens se produzem ou são produzidas pelas diversas gerações e culturas humanas. Desse modo, as imagens independem da existência humana, coabitam neste local de mistérios, revelações e produção. O Inconsciente Coletivo também registra, de maneiras concretas e abstratas, considerando também a biografia do indivíduo e sua sociedade, todas as produções humanas. Logo, também cultiva e dá vasão aos Arquétipos, modelos de energia primordiais, vivificando esses padrões de vida humanos, tão caros aos mitos antigos e às próprias existências humanas contemporâneas.

A vídeo-performance 'Entre: palmas e cascos'³, é um produto vindo das ferramentas de pesquisa para o pesquisador da cena que parte de biografias pessoais míticas artísticas. Sou nativo do signo astrológico de Áries⁴, cujo símbolo é a cabeça de uma cabra. Segundo a psicóloga Maria Elisabeth de Andrade Costa (2007) o estudo da astrologia, quando focado nos signos do Zodíaco pode ser realizado a partir de 12 setores⁵, 4 códigos

³ Disponível em: https://youtu.be/nz3OI3X_nps . Imagens: https://drive.google.com/file/d/1wPqWa1k_w8m9ka7oXlnSAGeQClRbI1/view?usp=sharing , <https://drive.google.com/file/d/1HNMvszDakmutlygkFymHFS10dCmOUHkW/view?usp=sharing> , <https://drive.google.com/file/d/1PgZXyrrLbz4DV1zbTr27SscC8HQjzXYH/view?usp=sharing> .

⁴ Disponível em: https://www.google.com/search?q=simbolo+do+signo+de+%0C3%81ries&sxsrf=ALeKkoo0_ffMqyvkuz21mOHt8GhzlUjOoOA:1605209606983&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjD76fj3_3sAhUB1bkGHRyQDuIQ_AUoAXoECAYQAw&biw=1011&bih=709#imgrc=dndaGrn8ZYHxEM. Esta imagem é o símbolo do signo zoomórfico de Áries, representado pela cabeça de um carneiro.

⁵ Compõem a Roda do Zodíaco: Áries, Touro, Gêmeos, Câncer, Leão, Virgem, Libra, Escorpião, Sagitário, Capricórnio, Aquário, Peixes. Ambos compõem um ciclo. A cada círculo completo, outro recomeça em Áries. (COSTA, 2007).

(sexual⁶, elementos da Antiguidade⁷, ritmos⁸, detalhes iconográficos⁹ simples/duplos¹⁰. Ela também aponta que o símbolo mítico do signo zodiacal está diretamente ligado a seu mito de origem. No caso de Áries temos O Velocino de Ouro, um mito grego a respeito do mágico artefato dourado feito de pelos do animal caprino.

A cabra em Pã é investigada por Jammes Hillman (1926, 2007). Deus grego da Natureza, da Vida, da Música (através de sua flauta e melodias melancólicas), do Pesadelo (com o qual vem sendo associado nos sincretismos religiosos e psicológicos), do Estupro, da Peste. Sua representação é a de uma criatura hermafrodita híbrida: meio ser humano, meio cabra, mulher, homem, não sendo nem um, nem outro, mas singular em sua existência. Habita paisagens selvagens, sobretudo cavernas, montes e matas cerradas, onde se esconde, escala e esgueira. Um deus querido pelo panteão de deuses gregos, mas que não pode frequentar o Olimpo. É preferido por Dioníso, com quem compartilha o fervor pelas festas e comemorações da vida.

Para Cristiane Almeida de Azevedo a cabra também é uma figura presente no culto à Dioniso:

Ao relacionar Dioniso com a tragédia, Kerényi recorre à origem etimológica do termo: tragodía diz respeito ao “canto a propósito do bode”, ou seja, “do animal, vítima do sacrifício, condenado à morte como representante do deus e como seu inimigo” (Kerényi, 2002, p. 268). Nesse mesmo sentido, Burkert

⁶ Masculinos: Áries, Gêmeos, Leão, Libra, Sagitário e Aquário. Femininos: Touro, Câncer, Virgem, Escorpião, Capricórnio, Peixes. (COSTA, 2007).

⁷ Fogo: Áries, Leão, Sagitário. Terra: Touro, Virgem, Capricórnio. Ar: Gêmeos, Libra, Aquário. Água: Câncer, Escorpião, Peixes. (COSTA, 2007).

⁸ Cardinal: Áries, Câncer, Libra, Capricórnio. Fixos Touro, Leão, Escorpião, Aquário. Mutáveis: Gêmeos, Virgem, Sagitário, Peixes.

⁹ Costa (2007): "figuras míticas desenhadas no céu e associadas aos signos." Constelações. Este grupo é dividido entre "Humanos" e "Animais".

¹⁰ Simples: representado por uma única figura. Duplas: representado por duas figuras. (COSTA, 2007).

(Burkert, 1998, p.12 e 17), ao pensar na antiga etimologia de tragódia, afirma que o termo diz respeito ao canto acompanhando o sacrifício do bode ou cujo prêmio era um bode, as duas possibilidades dizem respeito à mesma coisa, pois o bode ganho como prêmio era sacrificado a Dioniso. A teoria que, segundo o pensador alemão, prevalece hoje em dia interpreta a tragédia como canto de bode, ou seja, canto de dançarinos fantasiados de bode. Para Burkert, essa hipótese não é verificável já que não existe nenhuma prova atestando a existência de coros de "bodes dançarinos". Por outro lado, segundo o autor, ninguém pode contestar que os sacrifícios de bodes têm um papel particular no culto de Dioniso. (2010, P. 22-23).

Para Durand (1993) signo é sinal que previne, palavra, sigla, algoritmo, em dois casos: o de economia mental arbitrária do objeto que representa e o da abstração que envolve espírito e moral. Há também desenhos, encenações, sons, imagens, discursos diversos que escapam ao planejamento. Para Durand (1993, p. 10), sobre imaginário: "finalmente, chegamos à imaginação simbólica propriamente dita quando o significado não é de modo algum apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível." O símbolo e suas variações simbólicas estão constantemente suscetíveis a transformações e descobertas e estes são processos de evolução mútua.

Na segunda fotografia da performance *Comunhão* (2006), de Rodrigo Braga, os corpos tem tamanhos diferentes. As mãos e pés do humano aparecem, mas os cascos da cabra não. Ela tem um par de chifres que com certeza lhe mudavam a dinâmica de equilíbrio e sua cabeça está encostada nos membros inferiores humanos. A pelagem amarelo-castanho e preto obscuro contrasta com a crueza da pele humana e seu pelo corporal lembra vagamente o capilar do homem. Os ouvidos estão abertos, voltados em direção ao meio, enquanto a cabra se resguarda com uma longa orelha que a protege das influências ambientais nocivas. O olhar animal é preto, vazio de vida, aponta para a frente de quem vê, mas

não vê mais nada, reflete a situação diurna de uma luz ambiente que, caso estivesse enterrada ou encarniçada não possuiria mais globos oculares. O olhar do outro animal, humano, está reservado, voltado intimamente para si, como quem decidiu que a visão não deve ser a protagonista dessa experiência e que o tato, assim como os cheiros animais, vegetais e até mesmo minerais compartilhados nessas relações dos quatro elementos básicos da natureza com as carnes humana e caprina tem a oferecer, além da audição que registra o que está presente ali e o que já foi embora e, conseqüente ao olfato, o paladar, provando o gosto extra cotidiano da mistura de odores que, em certa medida, foram registrados pelas papilas gustativas. O que se passou no espírito do performer? O que ele pretendia? O que ele conquistou? O que surgiu além de seus planos? Como foi pra ele anular sua conquista bípede para se prostrar em quatro apoios, o mais inerte que um organismo vivo consegue ficar? Que sensações vem de abraçar o cadáver de um animal? Se ele estivesse vivo, desenvolveria relações de conexão com o artista, ou estaria indiferente, impassível de influências externas, satisfeito na perfeição que só a natureza sabe criar? E nós, enquanto público, nos afetamos humanos e caprinos? Escolhemos algum mais que outro? Ficamos indiferentes? Indignados? Curiosos? Empáticos? Estabelecemos pensamentos livres de arbítrio? E a natureza?

Realizamos comparações a respeito de outras imagens que marcaram a trajetória biográfica pessoal e artística de um dos autores desse artigo, afim de identificar os percursos míticos nos quais a imagem caprina se fez presente nesses contextos. Danúbia Barros Cordeiro Cabral diz que:

O discurso astrológico atua como elemento simbólico, linguístico e extralinguístico, enquanto sistema de possibilidades em dado contexto sócio, histórico e cultural, embasado em uma memória social; já que, sob a influência dessa prática cultural do estudo dos astros, muitos povos como os egípcios, os romanos e, principalmente, os gregos antigos, associaram às constelações

zodiacais, mitos e lendas com os feitos de seus deuses, semideuses e heróis através da perpetuação das tradições discursivas que atravessam essas escrituras ao longo dos tempos e que são constantemente atualizados. (2018, p. 90).

Por isso, o signo astrológico, assim como o arquétipo, pode ser utilizado na criação artística, como continua Cabral:

Essa busca nos remete à explicação de Howell (1987) acerca do mapa astral, o qual se configura como um discurso/guia para o autoconhecimento. Essa necessidade de saber de si é recorrente nos dias atuais, prova disso é a pulverização dos horóscopos em diversos suportes e contextos, os quais são marcados por tradições discursivas que nos remetem aos símbolos míticos e arquetípicos. (2018, p. 92).

A cabra é um animal presente em diversas culturas humanas: seja nas relações sedentárias da caprinocultura, fosse nas experiências de caça nômade; quando não mais é animal, escala para o reino das imagens em figuras astrológicas. Como previsto em Erving Goffman (1999) e seu conceito de "persona" há, na cabra, graças a inquietações do ser humano, motivos de investigação: suspeitas, desejos, curiosidades, agradecimentos, pedidos. Em diversas mitologias e religiões que mantiveram tradições de sacrifício e devoção reverentes, a cabra é tida, sua vida é calibrada em algum nível de conquista: sacro, profano, portal de comunicação com deidades etéreas ou expressão da vontade humana da reconexão, do religare com forças míticas e místicas. É curioso quando percebemos que a cabra provavelmente está conosco (raças humanas) desde antes das configurações linguísticas modernas e, por isso, habita os pântanos obscuros e enigmáticos mais profundos do ser humano: as vertentes xamânicas vivenciavam estas situações através do espírito; os psicólogos navegam nos rios da alma em seus botes da psique; os artistas percorrem

as dimensões do si, do outro, do estar. Se contemplamos as dimensões sagradas anteriores à necessidade da separação teatro-ritual, abarcamos as importâncias prementes dos antigos, sábios contadores de histórias, fossem eles velhos bebericando cerveja encantando crianças que o importunavam pedindo cada vez mais, cerâmicas que registram a nata da arte grega que ecoava as histórias dos deuses para transformar sua sociedade e, principalmente, as informações que o próprio animal bode emana e que os humanos sentem que daí há mais do que comportamentos corriqueiros, ou que possa haver mais quando postos em francas relações.

Chegamos ao Arcano Maior, O Mago por Antonio Durá Rodríguez (2010, p. 234) uma carta do baralho Tarot de Marsella. Numa breve aproximação simbólica com as representações contempladas em nosso artigo, estão os começos, as inovações, as ideias mirabolantes de transformação, ambas características visionárias do Alquimista, o conhecedor experimentador criativo que combina elementos diversos para criar novas realidades. O número 1 referente à ordem desta carta no baralho mostra que ela é a iniciadora, a primeira, a ignição das forças criativas, poéticas, científicas e produtivas que moldam as realidades humanas, entre elas a criação teatral. Também em semelhança à figura do signo de Áries e ao próprio deus Ares estão os aspectos de iniciativa, liderança, conquista, ascensão perante obstáculos, impulsividade, agressividade, sendo a divindade representada por uma constelação em forma de cabeça de cabra. Na figura arquetipal da Criança se aproximam as características da procura por novidades e aborrecimento fácil, comuns aos saltos frenéticos e inusitados das cabras e se assemelhando com a regressão à inocência criativa infantil do estado poético criativo almejado por Bachelard. A determinação, a competição, os inícios, as novidades, as batalhas são dos nativos de Áries, dos regidos por esta carta e das escaladas

de Pã, galgando pontos de vista que transformem as perspectivas cotidianas. De acordo com Rodriguez:

El término Le Bateleur - que se lee en la cartela inferior - admite tambien ser traducido como titiritero, malabarista, acróbata o cómico de la legua. En algunos mazos es traducido por *prestidigitador*, o *juglar*. Podemos decir que *El Mago* es el maestro de la sorte, aquel que és capaz de dominarla y realizar lo que parecen verdaderos prodigios. (2010, p. 235).

Seja em seus aspectos Guerreiro ou Mago, a imagem da cabra posta em imaginação criadora, arquetípica e simbólica constitui representações que compõem o que Rodriguez chamou de “universo imaginário poético” (2010, p. 221). revivida nas diversas simbolizações humanas, povoa o imaginário, principalmente do ator pesquisador criativo, que cria em ação. Ela simboliza modelos de vida antepassados, contemporâneos, porvires: o visionário vive o futuro pelo menos duas vezes.

Referências

Azevedo, Cristiane Almeida de. O DELIRANTE DIONÍSIO: o divino da vida a partir do trágico. **AISTHE**, Universidade Federal de Juiz de Fora, n. 5, p. 17-30, maio-junho 2010.

Braga, Rodrigo. **Comunhão**. 2006. Disponível em: <https://www.rodrijobraga.com.br/filter/2006/Comunhao>. Acesso em: 19 nov. 2020.

Cabral, Danúbia Barros Cordeiro. Arquétipos Míticos: Um estudo da astrologia ocidental sob a ótica da teoria do imaginário. **Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade**, v. 1, n. 19, jul-dez 2018. Disponível em: <http://revista.uepb.edu.br/index.php/REVISOCIOPOETICA/article/view/4414/257> 5. Acesso em: 19 nov. 2020.

Costa, Maria Elisabeth de Andrade. Os signos do Zodíaco como um sistema de classificação. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 39-48,

2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12605/9785>. Acesso em: 19 nov. 2020.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução Carlos Aboim de Brito revista pelo Gabinete Técnico de Edições 70, Lda. 1ª. ed. Lisboa, Portugal: Edições 70, v. 45, f. 104. 111 p. (PERSPECTIVAS DO HOMEM). Tradução de: 6.ª ed. franc. - 1993: L'imagination symbolique.

Hillman, James; Efiáltes; Roscher, Wilhelm Heinrich. **Pan y la Pesadilla**: Tratado mítico-patológico sobre la pesadilla en la antigüedad clásica. Tradução Cristina Serna. Atalanta, 2007.

Hilman, James. **Pã e o pesadelo**. Tradução Carla C. Pilon, Daniel F. Yago. São Paulo: Paulus, 2015. (Coleção Amor e Psique). Tradução de: Pan and the Nightmare (1926).

Nunes, Alexandre Silva; Fabrini, Verônica; Lyra, Luciana. MITO E TEATRO. **Universidade Federal de Goiás; Universidade Estadual de Campinas; Universidade de São Paulo**, Goiânia; Campinas; São Paulo, outubro 2012. Anais do VII Congresso da ABRACE.

Plaza, Julio. Arte, Ciência, Pesquisa: Relações. **Trilhas**, Campinas, v. 6 (1), p. 21-32, jul-dez 1997.

Rodriguez, Antonio Durá. La Simbólica del Tarot de Marsella en el Imaginário Poético: el arcano mayor El Mago en la poesía contemporanea. **Estudios de Literatura**, Castilla, p. 219-242, 2010.

Seminário Internacional Teatro e Mito: 12 de setembro de 2020. Direção de Enrique Pardo. Produção de Bienal Internacional de Teatro do Ceará BITCE! Ceará: BITCE, 2020. Live (De 11:25 até 14:45). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xSJm1rKiB1c&t=765s>. Acesso em: 19 nov. 2020.

Eremita e individuação em tempos pandêmicos

*Fabiana de Oliveira Lima*¹

1. Introdução

2020 nos trouxe o contato intenso com o desconhecido, de forma coletiva. A COVID-19 impo-nos um conjunto de desafios coletivos e individuais. Fomos colocados no território do Eremita, arcano 9 do tarô. Ele nos inspira a busca. Dessa forma, sendo a busca um processo a ser desenvolvido sozinho, ela nos leva pelo caminho da individuação para aprender sobre o que interessa a SI mesmo e principalmente, “tornar-se um ser único” (JUNG, 1987, p. 49).

Nesse sentido, esse breve ensaio seguiu o fluxo de um conjunto de interesses individuais relacionados ao que emerge do mundo exterior. Na busca, encontrei o trabalho de Maria Fernanda Vardasca (2018), em que realiza “uma releitura fotográfica e feminina de arcanos maiores do tarô de Waite e Smith”, inspirada no livro “Mulheres que correm com Lobos”, de Clarissa Estés (2014). Segui essa discussão do processo de individuação através do encontro com o imprevisível, o selvagem, as sombras, escuridão, silêncio e espelhos. Bem por isso, revisei a citada obra de Estés (Idem), destacando dois contos: La Loba e Vasalisa. Ainda nesse caminho, busquei artigos escritos por mulheres que retratam um imenso conjunto de desafios, próprios de como a sociedade trata o feminino, principalmente as pobres e negras, cujas dificuldades cotidianas foram intensificadas e destacadas com a pandemia. Dessa forma, foi possível compreender que a

¹ Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Universidade Federal de Alagoas; Professora Adjunta 3.

busca por SI mesmo pode nos ajudar, coletivamente, a lançar um novo olhar sobre “o outro”.

2. Tempo pontilhista, Eremita e Pandemia

Zigmunt Bauman (2008) ao nos falar sobre a sociedade de consumo em que vivemos, destaca o tempo pontilhista, no qual não há espaço para uma ideia de progresso construída “tijolo por tijolo”, como se estivéssemos erguendo um alicerce seguro para o futuro. Ao contrário, no tempo pontilhista estamos diante de um tempo aleatório, pois todo e qualquer momento pode ser a grande oportunidade de nossa vida. Trata-se de um tempo “aberto em qualquer momento ao imprevisível irromper do novo, uma concepção da história como processo aberto, não determinado previamente [...]” (LÖWY apud BAUMAN, 2008, p. 47).

Nessa compreensão temporal, proliferam-se uma infinidade de “instantes eternos”, não podemos propriamente pausar, a fim de não perdermos as oportunidades, considerando que “cada segundo é o pequeno portal do tempo pelo qual pode vir o Messias” (BENJAMIN apud BAUMAN, idem, p. 48). Devemos estar atentos, como sentinelas, abraçando a tarefa de ligarmos e atribuímos sentido aos pontos desse nosso tempo.

A discussão de Bauman (2008) sobre como compreendemos o que seria passado, presente e futuro, remete a necessidade de estarmos focados (o que é bem difícil numa visão pontilhista, fragmentada) no quanto somos “demandados” na sociedade de consumo, enquanto mercadoria, o que implica a necessidade de afastamento desse caminho de busca por SI mesmo e atenção ao que o Outro espera de nós. Entretanto, eis que o imprevisível nos impõem um novo comportamento social, com distanciamento, com a necessidade de um conjunto imenso de adaptações.

Oportunidades de pausa e transformação trazidas pelo “Homem do tempo” – como pode ser interpretado o Eremita (NICHOLS, 2007).

O Eremita/Ermitão é um andarilho, ele está no seu caminho. No tarô de Marseille, o Eremita é representado pela figura central de um velho, com cabelos e barba brancos, com vestes longas, em azul e vermelho. Com sua mão direita, segura uma lanterna acesa, a fim de iluminar o seu caminho. Com a mão esquerda, segura uma espécie de cajado, que o ajuda nesse deslocamento. Seu simbolismo inspira a ideia da gestação de si mesmo e “oferece-nos a luz interior cuja flama dourada é a única que dissipa o caos e a treva espiritual” (NICHOLS, 2007, p. 170).

A busca pela transformação em SI mesmo, proposta presente no Eremita, implica em coragem e paciência. Dadas as suas características, esse Velho Sábio representa o arquétipo do espírito. Tal espírito é cotidianamente suprimido pelos estímulos do mundo contemporâneo, o que nos leva a buscá-lo, como num movimento instintivo, de sobrevivência. No entanto, para esse encontro é preciso desprender-se, abrir-se ao inesperado que vem de SI – já que podemos não o conhecer. Abrir-se para dentro e ouvir-se. Nichols (2007, p. 174) ainda sugere que esse movimento solitário, intransferível, requer que atuemos como São Francisco, sentindo “uma íntima e terna relação com o Irmão Sol e a Irmã Lua, e com todos os pássaros e animais”. Indicando que devemos olhar para a nossa natureza, inteira, incluindo seu lado escuro. Ao mesmo tempo, corajoso para enfrentar as possíveis “aberrações do espírito”, para as quais precisamos lembrar da força de Santo Antônio.

Esse caminho entre iluminação e espinhos, feito de forma contínua e sem pressa, pelo Eremita, é chamado por Jung de individuação, pois é quando encontramos o Self, olhando para dentro num movimento individual, mas não individualista – pois precisamos do outro para nos espelharmos. [...] “É o processo mediante o qual um homem se torna o ser

único que de fato é” (JUNG, 1971, p. 18). Ao aproximar-se de SI mesmo, ele se afasta daquilo que idealizou de si a partir das influências externas.

Conforme Bomtempo e Silva (2009, p. 532), Jung compreende que “a individuação é a tendência do indivíduo a aproximar-se de sua essência e o processo pelo qual o faz, integrando os conteúdos dos inconscientes à consciência”, e para realizar essa transformação, o sujeito precisa desertar e seguir seu próprio caminho. Nesse sentido, Juliana Santos (2017, p. 18) retoma Brehony, quando “[...] nos colocamos no caminho, já alcançamos a meta, já que a jornada é a meta da vida toda. O processo de busca do Si-mesmo abre o espírito para uma profunda sabedoria interior”.

A individuação ocorre de modo distinto para cada ser e não pode ser conduzida por outro, mas pode ser estimulada por uma situação interna que acabe por nos confrontar. Portanto, a pandemia de COVID-19², não nos obriga a encontrarmos nosso Self. Enquanto grande mudança ela nos obriga a repensar, reajustar, cuidar (de si e do outro), revisar os limites entre interesses particulares e os coletivos; a olhar para como temos usado os recursos naturais e humanos; É oportunidade de reconhecimento de como temos agido e como podemos atuar para o bem comum.

3. Ermitão – Ermitã: La Loba e Vasalisa

No trabalho acadêmico de Maria Fernanda Verdasca, “Uma releitura fotográfica feminina de Arcanos Maiores do Tarô de Arthur. C. Waite e Pâmela C. Smith³” (2018) ela reinterpreta lâminas sobre o prisma do

² No dia 30 de janeiro de 2020, a OMS fez um pronunciamento anunciando uma Emergência de Saúde Pública Mundial, por conta da doença causada pelo novo coronavírus, o Sars-CoV-2, desenvolvendo a COVID-19, mal que se comporta de forma diversa, podendo não aparentar sintomas ou mesmo causar problemas respiratórios graves e óbito. Um grande conjunto de cientistas, por todo mundo, está dedicado a conhecer o máximo de informações sobre o vírus e a doença. A OMS disponibiliza acesso às principais publicações sobre o tema e traz informações globais diárias sobre a COVID-19. Vacinas estão sendo aplicadas, ainda não em massa, mas já tem gerado alívio em diversos aspectos (WHO, 2021, disponível em Global research on coronavirus disease (COVID-19) (who.int)).

³ Arthur Edward Waite convidou Pâmela Colman Smith, no final da primeira década do séc. XX (1909-10) para ilustrar sua releitura do Tarô de Marseille. A pintora inglesa trouxe algumas mudanças nas representações dos arcanos maiores e menores.

feminino, todas representadas por mulheres, inclusive, são renomeadas, sem que percam a essência do que movem. O seu objetivo foi trazer a releitura, a princípio, para quatro delas, as quais “contém arquétipos que representam aspectos cruciais do processo de autoconhecimento, e não encontram representação feminina alguma nos mais populares e tradicionais baralhos de tarô que circulam até os dias de hoje” (VERDASCA, 2018, p. 08). Essas cartas escolhidas foram O Louco, O Mago, O Eremita e O Dependurado. Conforme nosso foco para este ensaio, será feita apenas a descrição do Eremita.

No Tarô de Waite e Smith, o arcano 9 é representado também pela figura central de um velho, com barbas longas e brancas, vestes de cor acinzentada, segurando uma lamparina/lanterna na mão direita e um cajado dourado/iluminado na mão esquerda. Trata-se do Velho Sábio, The Hermit, que adentra a escuridão a fim de encontrar sua iluminação própria, sua essência. A carta do Eremita é relida por Verdasca (2018) como The Hermit. Na carta, uma mulher vestida com uma capa que lhe cobre todo corpo, incluindo seus cabelos e parte do rosto, indicam que essa mulher está desprovida de sua vaidade material. Não é a beleza ou qualquer característica física que importa. Ela tem o olhar voltado para a floresta densa e escura que a espera. Ela leva consigo uma lamparina muito bem iluminada, mais ainda do que costuma estar representada a luz na carta do Eremita:

em um jogo que evidencia o pronome feminino existente no termo, de modo a reafirmar tal potência da obtenção de sabedoria na solidão como qualidade inerente à “mulher selvagem”. O cajado foi omitido, e o isolamento foi traduzido no gesto de caminhada para dentro de um bosque fechado, cenário alusivo a uma espécie de refúgio, ou retiro, da vida em sociedade e principalmente da multidão e do caos da vida urbana. A lanterna arquetípica, iluminada na fotografia, e realçada pela tinta amarela, denota que o bosque

escuro não será um problema para a “Her-mit”, assim como é plausível intuir que as noites escuras de viagem não impedem a movimentação do Eremita original. (VERDASCA, 2018, p. 24)

Por fim, a autora destaca que a sua releitura do *The Hermit/ O Eremita*, acaba por ser uma representação do mesmo propósito de busca por autoconhecimento, apesar de as trazer representações pouco corriqueiras da carta.

Essa releitura trouxe uma profusão de pensamentos. Ocorreria o processo de individuação das mulheres, em tempos de pandemia, do modo como sugere o Eremita, na solidão, no silêncio? Ou mesmo como sugere a *The Her-mit*, focada em sua jornada em busca da sua Mulher-Selvagem? Considerando que o processo de individuação é único, como essas Ermitãs abraçaram as oportunidades de transformação durante a pandemia? Houve como pensar nisso?

Verdasca (2018) remete ao encontro com a Mulher-Selvagem, trazendo a psicóloga Clarissa Estés, em sua obra reconhecida, “Mulheres que Correm com Lobos”. Esse livro, eu tive a feliz oportunidade de ler e estudar junto a um grupo de mais onze mulheres, entre os anos de 2017 e 2018, conduzidas por uma terapeuta. E bem por isso, retomei a leitura de dois contos que retratam o encontro com o desconhecido e a busca por auto-conhecimento: *La Loba* e *Vasalisa*.

Nesses contos, as mulheres seguem caminhos intensos, densos e controversos a fim de encontrarem iluminação. São donas desse caminho, cada uma a seu modo. Trazem coragem para olhar e abraçar o que vem, desde a luz e a paz até as “aberrações do espírito”. Por isso, ambas são sábias.

3.1 La Loba

“O único trabalho de La Loba é o de recolher ossos” (ESTÉS, 2014, p. 41). Sua figura é descrita como a de uma mulher discreta, gorda, velha, que vive numa caverna, mas passa a maior parte de seu tempo recolhendo ossos de animais que correm o “risco de se perder para o mundo” (Idem), principalmente lobos, no deserto. Reúne os ossos, leva-os para sua caverna e quando é possível montar uma ossada inteira, ela senta-se próximo ao fogo e escolhe uma música. Canta e canta, até que se sinta todo chão tremer - livre em sua animalidade. Enquanto canta, cada traço que forma a vida vai se fazendo, desde os órgãos, a carne.

Quando o lobo volta a vida e corre, ela para seu canto. Esse lobo vai se transformar numa mulher “que ri e corre livre na direção do horizonte” (Idem, p. 42). La Loba traz luz, vida através do fogo e do canto. Ela sabe trazer a vida ao que está morto e despedaçado, pois é. a força da Mulher-Selvagem injetando coragem nos momentos em que a travessia da andarilha/andarilho fique difícil de suportar. Ela ensina as coisas que não são da matéria, reforçando o sentido do processo de individuação, que nos afasta do mundano e nos aproxima do que é essencial.

3.2 Vasalisa

“A intuição é o tesouro da psique da mulher”. Dessa forma, Estés (2014, p. 91) introduz o capítulo em que traz o conto da Vasalisa. Trata-se de uma jovem que vai reconhecer que nem tudo é o que parece ser. Sua história começa com a morte de sua bondosa mãe, que lhe deixa uma boneca. A mãe a instrui a sempre consultar a boneca quando não souber o que fazer, a não contar para ninguém de sua existência e alimentá-la, sempre. Passado um tempo, seu pai se casa novamente, com uma viúva que trazia duas filhas de sua antiga união.

A vida de Vasalisa começa a ser voltada a executar tarefas e caprichos da madrasta e suas filhas. O pai de nada desconfia. Elas planejaram deixar o fogo (usado para aquecer a casa e cozinhar) se apagar, para que assim a menina fosse buscá-lo na casa da temível Baba Yaga, a velha bruxa. Esta, apresenta-se como uma figura misteriosa, poderosa e repugnante, de aparência indesejada. Ela recebe Vasalisa, que encontra sua casa seguindo as orientações da boneca. Quando a menina pede fogo à velha, ela lhe determina um conjunto diário de tarefas domésticas.

Foram muitas tarefas, todas realizadas pela boneca, durante um período, aquele necessário para que Vasalisa conseguisse o fogo de que precisava. No último dia, A velha tirou “uma caveira de olhos candentes da cerca [de sua casa] e a enfiou numa vara. - Pronto! Leve esta caveira na vara até sua casa. Isso! Esse é o seu fogo.” (Idem, p. 97) Seguindo sua intuição/boneca, volta para casa. As parentes lhe recebem com espanto. A caveira observou-as e queimou-as até tornarem-se cinzas.

Por fim, Estés (2014) analisa o conto definindo exatas nove tarefas que toda mulher deve cumprir a fim de iniciar-se na jornada do seu aspecto selvagem, ouvindo com a alma, atenta a sua intuição: Permitir a morte da mãe boa; Denunciar a natureza sombria; Navegar nas trevas; Encarar a megera selvagem; Servir o não racional; Separar isso daquilo; Perguntar sobre mistérios; De pé nas quatro patas; Reformular a sombra.

4. Resistência e sabedoria femininas - diferentes vivências da mesma pandemia

Após a releitura dos contos descritos e analisados por Estés (2014), compreendemos que o processo de individuação não precisa ocorrer num movimento de recolhimento físico, ele ocorre de dentro para fora e a partir da escolha do indivíduo, pode transcorrer das mais diferentes formas – conforme Jung (1987) apresenta. Bem por isso, o interesse em reconhecer

alguns desses caminhos levou-me a buscar referências. Fiz um levantamento de artigos científicos que apresentassem a discussão “mulheres e pandemia”. Foquei minha seleção em artigos que apresentassem desafios e soluções aplicadas pelas mulheres para essa travessia e fossem escritos por mulheres. Defini que seriam nove no total, a fim de relacionar ao arcano em estudo e sua simbologia. Cada artigo escolhido traz relatos profundos, discussões necessárias sobre como a sociedade ainda insiste em ampliar os desafios no cotidiano feminino – e como isso acaba por esgotá-las e desacreditá-las, por um lado. No entanto, o poder de resistência e transformação dessas mulheres acaba por ser inspiração e renova esperanças – sem romantizá-lo.

Os artigos são apresentados em três grupos. Todos os nove trabalhos dialogam entre si, porém, estão organizados a partir da convergência de temas que se destacam em suas discussões/análises.

4.1 Imposição dicotômica trabalho X família e pandemia

As mulheres relacionam-se com o trabalho a partir de forte influência social, indicando que essa atividade não necessariamente deve ser remunerada de forma justa – e se for o trabalho doméstico, trata-se de uma obrigação a ser cumprida. No artigo “As mulheres a frente e ao centro da pandemia do novo coronavírus”, de Janaina Dutra Silvestre Mendes. Seu objetivo para o artigo foi discutir sobre os principais desafios para distintos grupos de mulheres (profissionais da saúde, trabalhadoras informais, cientistas, entre outros) a partir de um prisma feminista. A autora nos chama atenção para o fato de que nossa sociedade, apesar da história nos mostrar o inverso, tende a trazer a ideia de “mulher”, “feminino” como estática, desconsiderando as muitas diferenças culturais e sociais que nos acompanham. Essas diferenças acentuaram-se durante a pandemia. Mendes (2020, s/p), afirma que “o trabalho invisível do

cuidado é o principal subsídio à economia”, pois não é remunerado. Ainda destaca o quanto a violência doméstica aumentou e como “as restrições da COVID-19 estão apenas exacerbando as desigualdades de gênero que já existiam” (Idem).

Nesse sentido do trabalho, Beatriz Viana Castro e Edla Eggert (2020, p. 11) trazem uma importante citação para reflexão de como é visto: “A diferença em relação ao trabalho doméstico: atributo natural da psique e da personalidade femininas” (FREDERICI apud CASTRO; EGGERT, 2020, p. 12). Dessa forma, como conseguirmos uma divisão justa de tarefas domésticas, com ou sem pandemia, se há um consenso de que as mulheres trazem em sua natureza uma predisposição ao serviço doméstico?

Com a pandemia, a situação também se agrava. Em seu artigo “Responsabilização do cuidado – a pandemia e as mulheres”, Castro e Eggert discutem sobre essa suposta vocação natural que as mulheres possuem, impondo-lhes a obrigação do cuidado. Essa situação é agravada quando observamos o fato de que, quando remunerado, o cuidado continua designado a mulheres, costumeiramente, pobres e negras, mal remuneradas.

As autoras realizaram uma pesquisa com um conjunto de mulheres de diferentes classes sociais e idades. De modo geral, foi possível reconhecerem que mesmo as mulheres mais jovens, entendem que são mais ágeis e estão mais aptas ao trabalho doméstico. Além disso, as mulheres estudantes entendem que é preciso esforço e coragem para tal, considerando que as obrigações domésticas permanecem, com grave dificuldade para dividi-las. Castro e Eggert refletem que as “invisibilidades do trabalho do mundo das mulheres nunca ficaram tão expostas” (2020, p. 20).

Ana Heloísa Costa Lemos e outras autoras⁴ (2020, p. 390), afirmam que “as lutas no gerenciamento do trabalho e da família ocorrem quase diariamente e têm consequências tanto para as atividades profissionais como para a vida pessoal”. Em seu artigo “Mulheres e HomeOffice durante a pandemia da COVID-19 e as configurações do conflito trabalho-família”, as pesquisadoras destacam como as mulheres sofrem com os dois termos (trabalho e família) quase sempre colocados em oposição por nossa sociedade. Soma-se a esse fator que, de acordo com dados da PNAD - Covid-19, trazidos no artigo, o percentual de mulheres entre os desempregados durante a pandemia é superior ao de homens.

Além disso, a dificuldade de divisão das tarefas com os companheiros é relatada pela maioria. Conforme apontam as autoras, “as principais fontes do conflito trabalho-família são: tempo, pressão e comportamento” (LEMOS, et al, 2000, p. 390). É como se estivesse marcado em nós mulheres a obrigação de cumprir com as tarefas domésticas, da melhor maneira, a fim de satisfazer não necessariamente o seu próprio bem-estar, mas para que esteja com sua casa dentro do padrão que a sociedade define.

4.2 A difícil equação: pobreza e cor da pele e pandemia

Somam-se aos obstáculos reforçados pela pandemia a condição social e a cor da pele. Hayane Roseline Barbosa e Irene Alves Paiva destacam a “inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado [...]” (AKOTIRENE apud BARBOSA & PAIVA, 2020, p. 05). No artigo intitulado “Interseccionalidades: categorias articuladas às experiências de trabalhadoras em contexto de Pandemia de COVID-19”, as autoras apresentam como perceberam dentro do movimento feminista a

⁴ Alane de Oliveira Barbosa e Priscila Monteiro Monzato.

necessidade de tratar das diferentes demandas de mulheres brancas e negras.

O termo interseccionalidade é justificado para “[...] pensar a sobreposição de identidades e sistema de opressão [...]” (BARBOSA & PAIVA, 2020, p. 03). Nesse sentido, fizeram uma pesquisa com mulheres operárias e reconheceram os muitos problemas intensificados com a pandemia, desde paralisação de atividades laborais, redução salarial e demissões em massa – além das atividades domésticas. Infelizmente, vemos que para estas mulheres a perspectiva de qualidade de vida vai ficando cada vez mais distante.

Contudo, as dificuldades pedem enfrentamento. O verbo enfrentar é conjugado naturalmente na vida das mulheres – compreendendo o termo de forma complexa, referindo-se ao aspecto interno e externo do ser. Com o objetivo de evidenciar “práticas cotidianas das mulheres no enfrentamento das consequências geradas pela pandemia [...]”, Márcia Bastos de Araújo (2020, p. 01), parte de uma perspectiva feminista decolonial para desromantizar sobre quem pode ficar em casa e apontar problemas e soluções que as mulheres da comunidade Rio das Pedras vivenciam.

O artigo “Na linha de frente da COVID-19 nas favelas cariocas: a resistência decolonial das mulheres de Rio das Pedras no enfrentamento da pandemia”, ressalta a capacidade de resistência das comunidades, sendo que, a densidade domiciliar vivenciada, amplia as possibilidades de contágio do vírus. Nos relatos que apresenta, reconhece que a pandemia avançou no “encolhimento de direitos” e banalizou “as desigualdades sociais” (ARAÚJO, 2020, p. 10). Reforçando o “efeito das relações de poder baseadas na ‘raça’ e no ‘gênero’ que permeiam o urbano” (Idem). No entanto, a resistência tem sua voz sobreposta aos gritos de dor nas

comunidades, mantendo-lhes vivas! As mulheres das favelas têm papel fundamental nesse esforço diário em resistir.

As interlocutoras da pesquisa desenvolvem projetos sociais que ajudam com informação e alimentos – a partir da recolha e distribuição de doações. Dessa forma, Araújo (2020, p. 13) reconhece nessas mulheres faveladas uma “recusa à relativização estrutural de suas demandas, a banalização de suas próprias existências, produzidas no contexto constitutivo do silêncio histórico apregoado pela modernidade colonial”. Por isso, Araújo (2020) acentua que não devemos romantizar a resistência. É preciso observar a resistência e somar ações efetivas na melhoria da qualidade de vida, para todos, incentivando e cobrando políticas que contemplem as distintas necessidades sociais.

Reconhecer e cuidar das diferenças é o primeiro passo para indivíduos e coletivo mais saudáveis, conforme podemos observar no artigo “Narrativas de mulheres afro-brasileiras: conversas sobre afetos, subjetividades e formação em meio à pandemia”, de Claudia Queiroz e mais três autoras⁵, que reforçam a importância de podermos narrar nossas histórias. O que não costuma acontecer com os povos negros e mestiços. No entanto, para desconstruirmos “processos de desumanização”, precisamos que os desumanizados tenham voz.

Então, as autoras baseiam-se no conceito de “escrevivência” de Conceição Evaristo (apud QUEIROZ, et al, 2020), em que a escrita de mulheres sobre suas próprias histórias constitui-se numa forma de luta contra o racismo. Partindo dessa concepção e seguindo em narrativas recolhidas em pesquisa, Queiroz (et. al, 2020), interpretam as experiências vividas como retratos das “marcas do pertencimento racial”, como o cabelo, por exemplo. Os “índices de melanina na pele” também são outra marca e

⁵ Danielle Oliveira, Irani Ribeiro e Mailsa Carla Passos.

precisava ser disfarçado, com maquiagem, roupas sóbrias e adequadas, a fim de manterem empregos, relações sociais e poderem buscar um futuro melhor, sem que fossem vítimas de racismo a todo instante.

Diante das histórias vivenciadas por essas de histórias tão distintas, refletimos sobre a importância de ouvirmos essas vozes, a fim de construirmos, juntos, uma história diferente para as meninas e mulheres negras/mestiças, nesse país. Refletir inspirados no “pássaro sankofa: aprender com o passado para construir o presente e o futuro” melhores (QUEIROZ, et. al., 2020, 49).

4.3 Representações do eu, da casa e do silêncio na pandemia

Este último grupo de artigos traz interpretações a partir de ideias sobre a casa, o combate a pandemia, a solidão e o silêncio. O primeiro artigo escolhido, “Mulheres em tempos de Pandemia: um ensaio teórico-político sobre a casa e a guerra”, de Lizandra Espíndula Moreira e outras pesquisadoras⁶ apresenta uma discussão sobre a casa, enquanto espaço controverso, de acolhimento, compreendido como lar e, ao mesmo tempo, de exaustivas tarefas, opressão e até mesmo, violência. A casa, que remete ao ambiente que abriga, prioriza o cuidado e a proteção tornou-se campo de batalha, se atrelarmos uma compreensão de “guerra” à pandemia.

Com essa emergência sanitária coletiva, a casa tem sua representação sombria em destaque: a violência. Para além disso, a forma de gestão dessa situação é trazida como combate, o que, segundo Moreira (et. al., 2020), reforça uma compreensão masculina como solução. Ora, a guerra incita que temos algo a destruir e nos concentramos nessa pressão – morte. Enquanto a ideia de solidariedade, relacionada à preservação da vida, fica negligenciada pelas autoridades que estão à frente na gestão de recursos.

⁶ Júlia Somberg Alves, Renata Ghislani de Oliveira e Cláudia Natividade.

Contudo, há muitas possibilidades de interpretação, segundo as autoras “articulando casa e guerra a casa e a guerra, numa análise teórico-política, seria possível contrapor a gramática de construção do inimigo reivindicando uma política da amizade” (MOREIRA, et. al., 2020, p. 13) de pacificação para ações direcionadas ao coletivo, reduzindo privilégios, cuidando de todas as vidas.

A fim de lidar com tantos desafios impostos pela pandemia, a pesquisadora Carla Ramos (2020) evoca o orixá Omolu e as forças do desconhecido em seu artigo “Para uma Pandemia, um repertório de feitiço. Silêncio! O Velho é o dono do mundo”. O Velho é o próprio Omolu. O feitiço, uma forma de “[...] interpretar outras dimensões da ação empreendida por mulheres negras, especialmente aquelas que estão na academia, que as categorias de análise da ciência política branca e eurocentrada se mostra limitada para explicar ou descrever os ‘termos negros’ de fazer política” (RAMOS, 2020, p. 04), uma forma de tomar seu lugar, assumir o que é seu.

Nesse caso específico, o lugar devidamente reivindicado é a universidade e para discutir sobre a atuação de mulheres negras (trans e cis, como indica a autora), desenvolveu um modelo de abordagem chamado Brakelu-Lalu-Gelu.

Esse modelo apresenta mais do que um conjunto de boas metáforas e outras imagens que nos animam a criatividade analítica, o que ele nos apresenta são pistas de como uma política do tipo Feitiço engendra alterações em nossas vidas a partir de uma perspectiva que produz distúrbio na política hegemônica racista ao longo de uma temporalidade que pode entrecruzar dimensões lineares em um arranjo de outro tipo, como no caso do itan de Exu segundo o qual ele acerta um pássaro ontem, com uma pedra que atirou hoje (RAMOS, 2020, p. 18-19).

A sua forma de atuação é também um feitiço, diante da sociedade que se esforça, em grande parte, para restringir seu campo de possibilidades/atuação. O feitiço atravessa todos os tempos, passado, presente e futuro e continua ecoando infinitamente. Suas ações de hoje enaltecem os esforços de ontem. Na representação dessa força cíclica, finaliza que “o Feitiço já foi feito e está reverberando” (Idem, p. 20).

O feitiço enquanto modelo é usado por todas as mulheres que se permitem acessar a sua intuição, que buscam mais que sobreviver, criar. Nesse caminho, o artigo que finaliza nosso trajeto é “Eu não vou morrer: solidão, autocuidado e resistência de uma travesti negra e gorda para além da pandemia”, de Letícia Carolina Pereira Nascimento. Diante de uma “encruzilhada de vulnerabilidades” em que se encontrou na pandemia, a pesquisadora descreve partes da sua história de vida e conclui diante desse cenário de angústia e medo: “eu não vou morrer!”, como um grito diário a si mesma. No texto, a autora traz o que chama de mapa (de si mesma), pois “a cartografia produz mapas-risomas, que são abertos, com muitas entradas e saídas” (NASCIMENTO, 2020, p. 05), com muitas possibilidades para seguir.

Considerações

O caminho do Eremita/Ermitã é único e trilhado conforme nossas condições externas e internas. Em nosso íntimo já sabemos. Mas, é preciso ouvir com os ouvidos da alma, como inspira La Loba. Essas histórias das outras mulheres nos inspiram a ouvir com a alma, e demonstram a profunda relevância da individuação para trazermos o melhor da nossa essência para o coletivo. Num momento de tantas urgências, a solidariedade, a amizade apresentam-se como soluções que abraçam a todos, exaltando a vida. Assim como, o movimento do/a Eremita/Ermitã

dá-se por acreditar ser possível a auto iluminação, a fim de trazermos o melhor de nós em todas as situações.

Referências

ARAÚJO, Márcia Bastos. **Na linha de frente da COVID-19 nas favelas cariocas:** a resistência decolonial das mulheres de Rio das Pedras no enfrentamento da pandemia. Inter-Legere – Dossiê a Pandemia de COVI-19 na vida das Mulheres, v. 3, n. 28, 2020, p. c21578, pp. 01-27. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/1982-1662.2020v3n28ID21578>

BARBOSA, Hayanne; PAIVA, Irene. **Interseccionalidades:** categorias articuladas às experiências de trabalhadoras em contexto de pandemia de COVID-19. Inter-Legere – Dossiê a Pandemia de COVI-19 na vida das Mulheres, v. 3, n. 28, 2020, p. c21157, pp. 01-22. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/1982-1662.2020v3n28ID21157>

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para Consumo:** a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BONTEMPO E SILVA, Luíza. **Tornando-se Jane:** a individuação retratada em filme. Fractal – Rev. De Psicologia, vol.21, n.3, 2009, pp.531-538. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1984-02922009000300008>

CASTRO, Beatriz Helena; EGGERT, Edla. **Responsabilização do cuidado** – a pandemia e as mulheres. Rev. Coisas do Gênero, v. 6, n. 2, 2020, pp. 10-21. Disponível em: <http://periodicos.est.edu.br/index.php/genero>

ESTÉS, Clarissa Pínkola. **Mulheres que correm com Lobos:** mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

JUNG, Carl G. **A prática da psicoterapia:** contribuições ao problema da psicoterapia e à psicologia da transparência. In: JUNG, Carl G. Obras Completas. Petrópolis: Vozes, 1971.

JUNG, Carl G. **O eu e o inconsciente.** Petrópolis: Vozes, 1987.

- LEMOS, Ana Heloísa da Costa; et. al. **Mulheres em HomeOffice durante a pandemia da COVID-19 e as configurações do conflito trabalho-família.** RAE, v. 60, n. 6, 2020, pp. 388-399. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-759020200603>.
- MENDES, Janaína Dutra Silvestre. **As mulheres a frente e ao centro da pandemia do novo coronavírus.** Rev. Brasileira de Cultura e Política em Direitos Humanos, Notícias, 20/05/2020. Disponível em: AS MULHERES A FRENTE E AO CENTRO DA PANDEMIA DO NOVO CORONAVÍRUS (ufrj.br).
- MOREIRA, Lisandra Espíndula, et. al. **Mulheres em tempos de pandemia:** uma ensaio teórico-político sobre a casa e a guerra. **Psicol. Soc.**, Belo Horizonte, v. 32, e020014, 2020, pp. 01-19. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2020v32240246>.
- NASCIMENTO, Letícia Carolina. **Eu não vou morrer:** solidão, autocuidado e resistência de uma travesti negra e gorda para além da pandemia. Inter-Legere – Dossiê a Pandemia de COVI-19 na vida das Mulheres, v. 3, n. 28, 2020, p. c21581, pp. 01-22. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/1982-1662.2020v3n28ID21581>
- NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô:** uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix, 2007.
- RAMOS, Carla. **Para uma pandemia, um repertório de feitiço.** Silêncio! O Velho é o dono do mundo. Inter-Legere – Dossiê a Pandemia de COVI-19 na vida das Mulheres, v. 3, n. 28, 2020, p. c21819, pp. 01-22. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/1982-1662.2020v3n28ID21819>
- SANTOS, Juliana Pereira. **Vida religiosa e mulheres consagradas:** os caminhos da individuação feminina numa proposta junguiana. Rev. Jung & Corpo, v. 17, n. 17, 2017, pp. 7-24. Disponível em: CAPA2017.jpg (sivanandayogasumare.com.br)
- VERDASCA, Maria Fernanda. **Uma Releitura Fotográfica Feminina de Arcanos Maiores do Tarô de A. E. Waite E Pamela C. Smith:** A questão de gênero nas narrativas visuais das Imagens Arquetípicas. Monografia de conclusão de curso. Programa de Pós-graduação em Narrativas Visuais, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2018.

O imaterial peso da solidão no meio de outros: Água Viva, uma leitura corpo-vibrátil de Clarice Lispector

*Lise Aragão Bastos*¹

Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som.
(LISPECTOR, 1980, p. 27)

E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última.
(LISPECTOR, 1980, p. 11)

Prelúdio/Introdução

Clarice Lispector é uma escritora brasileira nascida na Ucrânia há cem anos, comemorados no dia 10 de dezembro de 2020, ano em que passamos por uma pandemia mundial. Nascida com o nome Haia - de origem hebraica que que significa “vida” e “animal” - veio para o Brasil com a família exilada aos dois anos de idade. Passou a infância em Maceió e Recife e mudou-se para o Rio de Janeiro aos 15 anos. Casou-se com um diplomata a quem acompanhou vivendo em diversas cidades da Europa e Estados Unidos. Teve dois filhos e faleceu um dia antes de seu aniversário em 1977, aos quase 57 anos.

Água Viva, lançado em 1973, é um dos últimos livros de Clarice (precede *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de Vida*). A princípio, com o título de Objeto Gritante o livro foi *montado* em 1971 e como diz a professora

¹ Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, orientação Luciana de Fátima Rocha Pereira Lyra. Musicista, contra baixista da Orquestra Sinfônica Nacional, artista visual, integrante do Grupo de Pesquisa MOTIM.

Sônia Roncador (apud, LISPECTOR 2019, p. 154) “é o resultado fragmentos de diferentes gêneros (crônicas jornalísticas, textos literários já publicados, fragmentos inéditos)”. Antes de publicar, Clarice fez um corte no livro e das 188 páginas de *Objeto Gritante* restaram as 100 de *Água Viva*.

Meu contato com *Água Viva* se faz ao longo de dez anos, em leituras do livro todo ou fragmentos. É um livro facilmente tratado como oracular, com uma espécie de jogo que em qualquer página que se abra, se come. Ao mesmo tempo é uma escrita - por mais que fragmentária - encadeada, sendo difícil determinar inícios e fins e separando temas. O não-tema e o não-entender aliados ao sentir seguem como mote das minhas atuais leituras. Assim repasso todo o livro com a intenção de ler com o corpo. Não é o entender a “coisa”², mas vive-la como compreensão.

Mas, o que é uma linguagem em promiscuidade ontológica (cf. Nodari, 2015) com as coisas? O que é esta palavra transformada a ponto de se tornar tão inapreensível quanto o próprio Real? Em suma: de que coisas Clarice está falando quando até mesmo a escrita se converte em uma delas?
(NODARI, 2019, p. 89)

Considerando a existência da “coisa” clariceana como um movimento para além das palavras (o intervalo, a entrelinha, a vibração) me junto, como a autora, de *corpo todo* na leitura. Provavelmente pelo meu contato com a música, durante essa *repassada* no livro faço um levantamento de trechos musicais, são inúmeras as referências à música, principalmente ao improvisado e ao registro grave.

A leitura de corpo vibra, ouve-se, é som. Sendo contraabaixista frases como: “estou grave. Porque estou livre. Sou tão simples.” (LISPECTOR,

² Sobre a “coisa” em Clarice recomendo o artigo “O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “dura escritura” de Clarice Lispector” de Alexandre Nodari, publicado pela revista Letras, [S.l.], v. 98, nov. 2019.

1980, p. 35) e “criar de si próprio um ser é muito grave” (*ibidem*, p. 46) ou “estou tão grave que vou parar” (*ibidem*, p. 43) contém fortes desdobramentos sonoros.

Grave como estado de espírito, grave como vibração. Grave em música: registro sonoro associado pelo engenheiro de som Sólón do Valle (2009, p.23) a uma sensação de *peso*. O grave se reproduz em ondas sonoras que variam aproximadamente de 20Hz a 200Hz, ou seja, ondas fisicamente largas, grandes, que vibram mais lentas, literalmente impactando o corpo como toque-contato, por esse caráter são notas muitas vezes mais sentidas do que ouvidas.

Primeiro movimento

Roland Barthes sugere que *levantar a cabeça* durante uma leitura é não só devanear para fora livro ou se distrair, mas sim reverberar seu próprio conteúdo e procurar por outras referências:

Ele (o texto) produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa. (BARTHES, 1987, p.35)

Em *Água Viva*, Clarice nos leva a levantar a cabeça e ver, ouvir, tatear, cheirar e comer nossos repertórios, sempre de dentro da própria vida: seja como uma referência a outro autor ou como uma lembrança pessoal, tal como um dia perto do mar.

A cada levantada de cabeça partilhei Clarice em meio a solidão do isolamento social com Fernanda³. Esse é um reencontro nosso e também com o livro *Água Viva*. Em 2013 lancei meu primeiro filme, *Mãos Dadas*⁴,

³ Fernanda Boechat é atriz e multiartista formada artes cênicas pela CAL e em dança na Faculdade Angel Viana.

⁴ Filme completo: <https://vimeo.com/363152158>, último acesso: 04/01/21.

uma curta de ficção inspirado num poema de Carlos Drummond de Andrade. Durante as conversas e ensaios para filmagem a atriz trouxe pra dentro do filme trechos do *Água Viva*, no que o livro fala do tempo, do “instante-já”⁵, assim como o poema de Drummond. Agora, trabalhamos com trechos que referenciam a música e o som, sem a relação atriz-diretora de antes, jogamos de um mesmo lugar, o de leitoras. Usamos nossos recursos, repertórios e a própria relação com o livro para elaborar a performance.

Segundo movimento

O ponto de partida da performance é um levantamento - feito por mim - de trechos em que a autora se refere a música. Considero aqui uma referência musical tudo que remete ao som ou a algum termo técnico em música, como exemplo: “o que escrevo é apenas um *tom*.” LISPECTOR, 1980, grifo meu).

Ao todo encontrei no livro vinte e nove passagens. Organizei em uma tabela e uso para referência pessoal (ver ANEXO I). Durante o processo de elaboração a atriz não teve acesso a tabela. Nossos encontros foram por chamadas de vídeo, cada uma com seu livro a mão. Sem necessariamente procurar por música no livro, compartilhávamos textos e eventualmente caíamos em uma dessas vinte e nove passagens faladas anteriormente.

Optei em não transmitir a tabela por duas razões: não burocratizar o processo de encontro entre a atriz e o texto e por se tratar de um livro quase improvável de não se encontrar com um desses momentos - em 88 páginas temos 29 referências a música.

⁵ “Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga (...) Mais que um instante, quero seu fluxo.” (LISPECTOR, 1980, p.16)

Depois de escolhermos texto (excerto do livro), passamos a trocar vídeos, sem explicações e palavras. Na sensação de continuar uma a outra, em fragmentos, ligadas a uma expressão: “música selvática”:

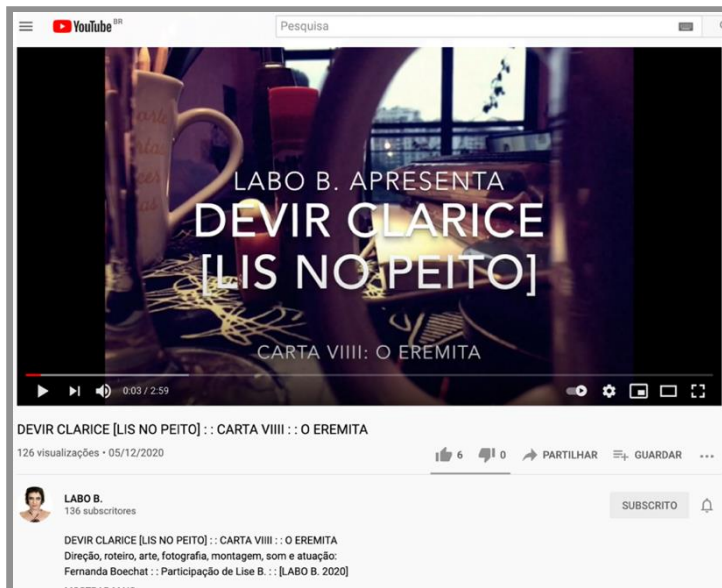
Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batucque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. Um instante mais de ritmo incessante, incessante, e acontece-me algo terrível. (LISPECTOR, 1980, p. 19)

Com mais fluidez, gostaríamos de ter um encontro presencial. Planejamos que fosse assim. As duas com suas propostas já mais ou menos conhecidas e com algo de improviso, teríamos cada uma uma câmera/celular na mão e mais uma câmera profissional em tripé, assim nos filmaríamos em jogo, sem necessidade de outras presenças. Por consequência de uma piora nos casos da Covid-19 decidimos embarcar em uma experiência de performance a distância.

Como resultado, temos dois vídeos com o mesmo material. Uma montagem minha e outra da Fernanda. Eu, com o foco neste trabalho (música no *Água Viva*) e ela dando continuidade a uma série de vídeos feitos, em seu canal de youtube LABO B., em homenagem ao centenário de Clarice Lispector. Uma série chamada “Devir Clarice”, recebeu mais um capítulo por influência do tema do nosso *Encontro Arcanos*. A artista montou a performance “Carta VIII O Eremita”⁶.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bokffvLbyoo&list=PLRUepmarer8vQkEQxCSr6ZGp95sb3w9Sm&index=17> (acesso em 29/01/21)

Figura 1 – página inicial de reprodução do vídeo produzido pela atriz através de seu canal LABO B.



Este material de vídeo - material de inauguração de minha pesquisa em desenvolver performances com trechos musicais do livro *Água Viva* - é uma colagem-montagem desse diálogo entre contrabaixista e atriz. No esforço de não elaborar uma narrativa e sim um fluxo entre as imagens, monto o vídeo intitulado *100 Clarice*⁷.

Em dois minutos e cinquenta e cinco de duração, o primeiro plano, a primeira coisa que se vê na performance em vídeo é um contrabaixo no chão, pés que pisam forte, quase pulam (ver figura 2). Antes da primeira imagem há nota, o grave do contrabaixo, em um som não diegético, assumindo a caráter de montagem, de vídeo performance. Segue-se então uma dança entre este plano dos pés, o preto (cartela preta) e imagens de água e de pernas que se abrem em água (ver figura 3). Este momento serve como uma abertura, uma impressão rítmica para a leitura. Segue-o plano

⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/489474139> (acesso em 3/02/21).

da atriz com uma taça de água (ver figura 4) intercalado com um plano da contrabaixista a pegar seu instrumento do chão. Misturamos a caminhada da atriz com o som feito ao vivo (no vídeo). Em uma espécie de unísono entre instrumento e voz, ouvimos o texto (ver figura 5). O vídeo termina em uma imagem dupla, transparência entre a respiração da atriz no peito e os pés da contrabaixista (ver figura 6).

Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Terceiro movimento

A professora e psicanalista Jô Gondar (2020, p. 30) diz que “o corpo é capaz de pensar assim como existe corporeidade ou sensorialidade nas palavras.” Assim ouve-se *Água Viva de corpo inteiro*, como a própria personagem pede, em seu ritmo.

Em uma lógica clariceana não estive sozinha em minhas referências musicais, pois encontrei minhas mãos. Aquelas mãos como as que a personagem G.H *inventa* em sua necessidade de *criar o que aconteceu* e que na dimensão do invisível busca entender, pois “entender é uma criação” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Entender *Água Viva* passa então a ser criar em conjunto no gesto de cartografar as *levantadas de cabeça* por dentro de uma leitura feita por duas mulheres, mulheres artistas a procura de, (da coisa? Do é da coisa?).

Se em nosso país, como diz Viveiros de Castro (2018, p. 14 e 15), “quem pensa são os escritores, quem exerce a função que cumprem os filósofos na grande tradição são os literatos: poetas, romancistas, ensaístas”, entramos em contato não só com um livro, mas com a arte do pensar através do texto. O texto lido - não necessariamente em voz alta - é atravessado para além das falas/oralidades é vivido por diferentes gestos, é texto de prazer e de corpo, é leitura, leitura (perform)ativa. É escrita de si, encontro.

A leitura é diálogo. A "compreensão" que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o "prazer do texto"; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo *eu*"
(ZUMTHOR, 2014, p.63)

Coda / Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: editora perspectiva, 1987.

GONDAR, Jô. **Ouvir com os olhos: gestos, expressões, ritmos**. Reverso, Belo Horizonte, v.42, n.79, p.29-35, jun. 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. (org. Pedro Krap Vasquez, edição com manuscritos e ensaios inéditos). Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NODARI, Alexandre. **O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “dura escritura” de Clarice Lispector**. Revista Letras, [S.l.], v. 98, nov. 2019. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/66898>>. Acesso em: 22 jan. 2021. doi: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v98io.66898>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Rosa e Clarice, a fera e o fora**. Revista Letras, Curitiba, ufpr, n. 98, pp. 9-30, jul./dez. 2018. issn 2236-0999

VALLE, Sólon do. **Manual prático de acústica**. Rio de Janeiro: Música & Tecnologia, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Anexo I

Referências musicais no livro *Água Viva* de Clarice Lispector

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Página	citação
8	Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-acorpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão.
11	Vejo que nunca te disse como escuro música - apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração. Substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos.
11	E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba,
16	Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti. Venho do longe - de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a inconsequência. Liberdade? é o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e agüento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo.
19	Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. Um instante mais de ritmo incessante, incessante, e acontece-me algo terrível.
23	Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia. (...) O que diz este jazz que é improviso? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego. [segue]
24	Estou dentro dos grandes sonhos da noite: pois o agora-já é de noite. E canto a passagem do tempo: sou ainda a rainha dos medas e dos persas e sou também a minha lenta evolução que se lança como

	uma ponte levadiça em um futuro cujas névoas leitosas já respiro hoje. Minha aura é mistério de vida. Eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo: sigo a voz do mundo, eu mesma de súbito com voz única.
27	Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto voo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som.
29	A profunda alegria: o êxtase secreto. Sei como inventar um pensamento. Sinto o alvoroço da novidade. Mas bem sei que o que escrevo é apenas um tom.
29	Estou sendo antimelódica. Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários. Para onde vou? e a resposta é: vou.
33 e 34	De vez em quando te darei uma leve história - área melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva.
38	Ouço o ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando. Se eu ouço é porque existe antes da formação do tempo. A minha consciência é leve e agora é ar. O ar não tem lugar nem época. O ar é o não-lugar onde tudo vai existir. O que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima o que vai ser. O que vai ser já é. O futuro é para a frente e para trás e para os lados. O futuro é o que sempre existiu e o que sempre existirá. Mesmo que seja abolido o Tempo? O que estou te escrevendo não é para se ler - é para se ser. A trombeta dos anjos-seres ecoa no sem tempo. Nasce no ar a primeira flor. Forma-se o chão que é terra. O resto é ar e o resto é lento fogo em perpétua mutação. A palavra "perpétua" não existe porque não existe o tempo? Mas existe o ribombo.
43	Vou fazer um adaggio. Leia devagar e com paz. É um largo afresco. Nascer é assim:
44	Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adaggio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar - canto fosco e negro. É minha mensagem de pessoa só. A pessoa come outra de fome. Mas eu me alimentei com minha própria placenta. E não vou roer unhas porque isto é um tranqüilo adaggio.
45	Estou tão ampla. Sou coerente: meu cântico é profundo. Devagar. Mas crescendo. Está crescendo mais ainda. Se crescer muito vira lua cheia e silêncio, e fantasmagórico chão lunar. À espreita do tempo que me pára. O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível. O que vem é imprevisível. Para ser inutilmente sincera devo dizer que agora são seis e quinze da manhã.
45	Eis o último acorde grave do adaggio. Meu número é 9. É 7. É 8. Tudo atrás do pensamento. Se tudo isso existe, então sou eu. mas por que esse mal-estar? É porque não estou vivendo do único medo que se existe para cada um de se viver e nem sei qual é.
47	O ar é "it" e não tem perfume. Também gosto. Mas gosto de dama-da-noite, almiscarada porque sua doçura é uma entrega à lua. Já comi geléia de rosas pequenas e escarlates: seu gosto nos benze ao mesmo tempo que nos acomete. Como reproduzir em palavras o gosto? O gosto é uno e as palavras são muitas.

	<p>Quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um unda musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.</p>
48	<p>O caos de novo se prepara como instrumentos musicais que se afinam antes de começar a música eletrônica. Estou improvisando e a beleza do que improviso é fuga. Sinto latejando em mim a prece que ainda não veio. Sinto que vou pedir que os fatos apenas escorram sobre mim sem me molhar. Estou pronta para o silêncio grande da morte. Vou dormir.</p>
48	<p>Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara.</p>
49	<p>Eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo. Sigo a voz do mundo com voz única.</p> <p>O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evolva-se um halo que transcende as frases, você sente?</p>
61	<p>Acho que vou ter que pedir licença para morrer. Mas não posso, é tarde demais. Ouvi o "Pássaro de Fogo" - e afoguei-me inteira.</p>
67	<p>Isto que estou te escrevendo é um contralto. É negroespiritual. Tem coro e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem - já estou sem medo. O que me guia é apenas um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento.</p>
67	<p>Passou. É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado "leit-motif". Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam um desarmonia que eu entendo. É puro it. Meu ser se embebe todo e levemente se embriaga. Isto que estou te escrevendo é muito importante. E eu trabalho quando durmo: porque é então que me movo no mistério</p>
81	<p>Tenho que interromper para dizer que "X" é o que existe dentro de mim. "X" - eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em "X". A morte? a morte é "X". Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. "X" que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de "X".</p>
82 e 83	<p>Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir? mas não: caminho encostada à parede, escamoteio a melodia</p> <p>descoberta, ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem. Às vezes escorro pelo muro, em lugar onde nunca bate sol. Meu amadurecimento de um tema já seria uma ária cantabile - outra pessoa que faça então outra música - a música do amadurecimento do meu quarteto. Este é antes do amadurecimento. A melodia seria o fato. Mas que fato tem uma noite que se passa inteira em um atalho onde não tem ninguém e enquanto dormimos sem saber de nada? Onde está o fato? Minha história é de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada</p>

	<p>disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. Quase não existe carne nesse meu quarteto. Pena que a palavra “nervos” esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre “outras coisas”, não mudam de assunto - são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia.</p> <p>Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado. E como decorar uma coisa que não tem história?</p>
84	<p>Aí posso pintar a essência de um guarda-roupa. A essência que nunca é cantabile. Mas quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir. Só o errado meatrai, e amo o pecado, a flor do pecado.</p>
84	<p>Ontem eu estava tomando café e ouvi a empregada na área de serviço a pendurar roupa na corda e a cantar uma melodia sem palavras. Espécie de cantilena extremamente plangente. Perguntei-lhe de quem era a canção, e ela respondeu: é bobagemminha mesmo, não é de ninguém.</p>
92 e 93	<p>E acima da liberdade, acima do certo vazio crio ondas musicais calmissimas e repetidas. A loucura do invento livre. Quer ver comigo? Paisagem onde se passa essa música? ar, talos verdes, o mar estendido, silêncio de domingo de manhã. Um homem fino de um pé só tem um grande olho transparente no meio da testa. Um ente feminino se aproxima engatinhando, diz com voz que parece vir de outro espaço, voz que soa não como a primeira voz mas em eco de uma voz primeira que não se ouviu. A voz é canhestra, eufórica e diz por força do hábito</p> <p>de vida anterior: quer tomar chá? E não espera resposta. Pega uma espiga delgada de trigo de ouro, e a põe entre as gengivas sem dentes e se afasta de gatinhas com os olhos abertos. Olhos imóveis como o nariz. É preciso mover toda a cabeça sem ossos para fitar um objeto. Mas que objeto? O homem fino enquanto isso adormeceu sobre o pé e adormeceu o olho sem no entanto fechá-lo. Adormecer o olho trata-se de não querer ver. Quando não vê, ele dorme. No olho silente se reflete a planície emarco-íris. O ar é de maravilha. As ondas musicais recomeçam. Alguém olha as unhas. Há um som que de longe faz: psiu! psiu!...Mas o homem-do-pé-só nunca poderia imaginar que o estão chamando. Inicia-se um som de lado, como a flauta que sempre parece tocar de lado - inicia-se um som de lado que atravessa as ondas musicais sem tremor, e se repete tanto quetermina por cavar com sua gota ininterrupta a rocha. É um som elevadíssimo e sem frisos. Um lamento alegre e pausado e agudo como o agudo não-estridente e doce de uma flauta. É a nota mais alta e feliz que uma vibração poderia dar. Nenhum homem da terra poderia ouvi-lo sem enlouquecer e começar a sorrir para sempre. Mas o homem de pé sobre o único pé - dorme reto. E o ser feminino estendido na praia não pensa. Um novo personagem atravessa a planície deserta e desaparece mancando. Ouve-se: psiu; psiu! E chama-se ninguém.</p> <p>Acabou-se agora a cena que minha liberdade criou.</p>
94 e 95	<p>Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer - e respondo a toda essa infâmia com - exatamente isto que vai agora ficar escrito - e respondo a toda essa infâmia com alegria. Puríssima e levisssima alegria. A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. Porque é cruel demais saber que a vida é única e que não temos como garantia senão a fé em trevas -porque é cruel demais, então respondo com a pureza de uma alegria indomável. Recuso-me a ficar triste. Quem não</p>

	<p>tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. Eu estou - apesar de tudo oh apesar de tudo - estou sendo alegre neste instante-já que se passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina. E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser. Viver é isto: a alegria do it. e confortar-me não como vencida mas em um allegro com brio.</p>
95	<p>Ah esse flash de instantes nunca termina. Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro.</p> <p>Este improviso é.</p>

O Shivam Yoga na Preparação de Atores-Dançarinos: o entendimento das potencialidades do Yoga incorporadas ao treinamento diário do ator

*Alexsandra Lara Reis Guimarães*¹
*Adilson Roberto Siqueira*²

Apresentação

OM Shiva! Meu nome é Alexsandra Lara, sou atriz e diretora de teatro, graduada pela Universidade Federal de Ouro Preto e atualmente sou mestranda no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São João del-Rei. Além de atriz e diretora de teatro, também sou formada como instrutora de *Shivam Yoga*, pelo *Shivam Yoga Ashram* com mestre Arnaldo de Almeida e também sou reikiana.

A pesquisa que desenvolvo no mestrado tem como objeto as técnicas do *Shivam Yoga* aplicadas ao treinamento do ator-dançarino, a referida pesquisa surge a partir de provocações levantadas ainda quando da minha participação no curso técnico de teatro da UFOP, isso porque nas aulas de expressão corporal e interpretação, muitos dos exercícios corporais aplicados pelos professores tinham sua fonte nas técnicas do *yoga*, por exemplo: fazíamos muito Saudação ao Sol, “Vela”, *tratakas* (exercícios para os olhos), entre outros. É importante dizer, que nesse período a minha relação com o *yoga* era muito pequena, e que a partir desse estreitamento com a UFOP, ela foi se alargando.

¹ Aluna regularmente matriculada no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei. Instituição financiadora da pesquisa: Fundação Universidade Federal de São João del-Rei.

² Professor titular do curso de Artes Cênicas e Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei

Foi a partir dessa relação com as práticas corporais trabalhadas nas aulas de teatro, que surge meu interesse pelo *yoga*, entendendo que como atriz sempre me interessei pelas artes do corpo e defino artes do corpo como: balé clássico, dança contemporânea, sapateado, jazz, capoeira, entre outros. Com a dança, tive um relacionamento mais estreitado e longo, do que com as outras áreas como a capoeira, por exemplo, ainda assim, experienciei a capoeira, o circo como fontes de conhecimento e aprendizado corporal. E juntando isso, sempre tive uma grande necessidade de conhecer algo mais além do corpo físico. A busca espiritual começa a crescer e aparecer prá mim, tanto na minha vida profissional como pessoal também.

O encontro com o *yoga* acontece então quando eu entro para graduação em Artes Cênicas em 2001. Naquele período, havia um projeto de *yoga* oferecido aos alunos da Universidade e demais segmentos, que tinha como título “*Yoga Para Todos*”. Foi a partir dessas aulas que percebi o quão imbricado estavam às atividades de teatro e *yoga*, uma vez que muitos dos exercícios usados nas aulas de expressão corporal eram trazidos do *yoga*.

Essa relação *Yoga/Teatro*, continuou sendo algo inquietante pra mim, mesmo realizando essas duas atividades em separados, sentia nelas uma forte conexão, um entrelaçamento que não conseguia explicar de imediato. Algo em mim permanecia em ebulição, deixando-me inquieta, tentando me fazer entender qual relação direta havia entre essas duas “disciplinas”, “técnicas”, “fazer” que de certa forma me tiravam do eixo. Esse movimento ou esse incômodo, fez com que eu me aproximasse mais do *Yoga*, no intuito de conseguir possíveis respostas para minhas inquietações.

Falando um pouco mais sobre o projeto “*Yoga Para Todos*”, ele foi estruturado por Almeida nas dependências da Universidade, como projeto

de extensão, onde permanece ainda em atividade, porém as práticas são ministradas hoje por outra pessoa, uma vez que Almeida encontra-se aposentado de suas funções como funcionário público.

Ao iniciar suas atividades como *yoguim* ministrando práticas dentro da Universidade, onde também exercia o cargo de tradutor, Almeida, começa a desenvolver os alicerces do que viria a ser o método *Shivam Yoga, Yoga de Shiva*. Com mais de quarenta anos de vivência no *yoga*, ele começa como autodidata, e depois estudando e se especializando em Belo Horizonte, Curitiba e até mesmo na Índia. Em 1999, Almeida funda o Sistema *Shivam Yoga* que tem seu *Ashram* em Ouro Preto onde desenvolve as atividades referentes a formação de instrutores de *Shivam Yoga*, curso de *massoterapia indiana*, algumas especializações nessa área. A conclusão do curso se dá em uma formatura realizada no *Ashram* onde acontece um *Satsang*, que é uma confraternização de *yoguins*, Nesse dia acontecem apresentações de coreografias, *mantras* e uma grande celebração com comidas indianas, dentro dos princípios *yogues*, ou seja, comidas vegetarianas e bebidas sem álcool.

E foi assim, como aluna da Universidade que tive um contato mais aprofundado com o *yoga*, contato esse que viria a se fortalecer anos mais tarde, mais precisamente em 2014, ano que inicio minha formação como instrutora de *Shivam Yoga*.

A palavra *yoga* deriva do radical *yud* que significa “união”, ou seja, união consigo mesmo e com a natureza. Essa relação com a natureza é profunda e remonta aos primórdios do *yoga* e da civilização *Drávida* que floresceu no Vale do *Indo*, na antiga Índia. Segundo Almeida (2014), essa civilização era matriarcal, pacifista e vivia em comunhão com a natureza, extraindo dela recursos somente necessários para viver, promovendo trocas, sustentáveis, de acordo com pesquisas e escavações feitas nas cidades soterradas de *Mohenjo Dharo* e *Harappa*, na Índia. O *yoga* que aí

floresceu desde então manteve essa conexão com a natureza, prova disso são alguns *asanas* (exercícios psicofísicos) e alguns *pranayamas* (exercícios respiratórios) que levam nomes de animais ou elementos da natureza como forma de reverenciá-los e também de adquirir suas características principais.

Como informado anteriormente, ao aprofundar minha relação com as praticas do *Yoga*, torno-me instrutora de *Shivam Yoga* e a partir desta formação, começo a desenvolver trabalhos junto a alguns grupos específicos como por exemplo: o grupo de Terceira Idade, onde ministro aulas para idosos e idosas que buscam uma melhoria na qualidade de vida. Outro grupo com o qual trabalho é: “Mulheres no Climatério”, projeto desenvolvido pela Escola de Farmácia de Ouro Preto (EFAR), no qual pesquisadoras analisam os benefícios do *yoga* para as mulheres nessa faixa etária. Esse projeto faz parte de um projeto maior, denominado *Âmbar*. Em função de estar participando desse projeto tive a oportunidade de participar de vários Círculos de Mulheres, rodas de conversa, palestras, meditação da Lua Cheia (Miranda Gray) entre outras experiências.

Essas experiências serviram como acalento para as inquietações presentes em mim, uma vez que ao trabalhar com corpos que vinha de varias esferas da sociedade, muitos deles sem qualquer contato com o ambiente artístico, pude conjecturar sobre como esse corpo responde aos exercícios, qual seu tempo de entendimento e respectivamente, quais exercícios melhor se adequavam às suas necessidades.

Paralelamente a todas essas atividades, trabalhava com uma companhia teatral e também ministrando aulas de teatro em escolas públicas da cidade de Mariana, nas quais buscava aplicar os exercícios de *yoga*, com o intuito de entender ali, como reverberavam as aplicações dos exercícios do *yoga*, nos atores da companhia e nos alunos da rede publica de ensino. A inquietação do passado ganha forças e essas duas vertentes

impulsionam-me a propor uma pesquisa na qual pudesse unir esses dois conhecimentos e os benefícios que daí poderia advir tanto para a academia, quanto para o fazer teatral.

Num primeiro momento a pesquisa que vinha desenvolvendo, tinha como objetivo reunir um grupo de atores e dançarinos para pesquisar a partir das práticas do *yoga* quais seriam as consequências dos treinamentos psicofísicos aplicados e quais os resultados alcançados a partir dessas experiências. Meu intuito era aprofundar as provocações levantadas tanto com os atores da companhia de teatro, quanto às experiências vivenciadas e relatadas pelos alunos da oficina de teatro que eu ministrava nas escolas da rede pública do município. Vale ressaltar que devido ao processo pandêmico uma parte do que tinha sido planejado está tendo que ser repensada, assim esse *Klesha*, palavra em *sânscrito* que quer dizer obstáculo veio para nos instigar a encontrar novas formas de fazer, ou descobrir outros caminhos a trilhar. No entanto, como resta ainda um tempo considerável para fechar a pesquisa, venho conversando sistematicamente com meu orientador, para assim encontrarmos a melhor forma de realizar esse processo sem que o primeiro objetivo da pesquisa fique prejudicado.

Entrando um pouco mais quanto ao que pretendíamos com a pesquisa, as técnicas do *Yoga*, de origem tântrica, aplicadas ao teatro, fundamentando-se na preparação do ator-dançarino, essa relação do *yoga* com a dança, a percepção corporal e às vezes até extrasensorial, é tão intrínseca que pode culminar em um processo de autoconhecimento muito rico e interessante tanto do ponto de vista pessoal, individual e também quanto ao trabalho de ator. Luís Pellegrini, na introdução do livro *A Dança*, de Klaus Vianna traz uma contribuição muito valiosa para esse momento:

E todo esse sistema universal de leis não conhece, em sua manifestação, a permanência estática: tudo acontece na forma de uma perene dinâmica caracterizada pelo movimento. A vida, o mundo, o homem manifestam-se por meio do movimento. Dançar é mover-se com ritmo, melodia e harmonia. Por tal razão, nas metafísicas orientais, os deuses responsáveis pela criação do mundo são geralmente apresentados como “Os Senhores da Dança”. Este é, por exemplo, o caso de *Shiva Nataraja*, o “Senhor da Dança”, deus indiano da criação. No mito da criação do mundo por *Shiva Nataraja*, no princípio o universo era constituído da substância inerte. Cansado de sua imobilidade, *Brama*, o Absoluto, emana de si mesmo o deus *Shiva Nataraja*, que já surge dançando. Do corpo de *Shiva* em movimento emanam ondas sonoras, vibrações e energias que vivificam a matéria inerte. Assim são criadas as infinitas formas do mundo manifestado. Cada uma dessas formas, por sua vez, passa a dançar e a vibrar dentro dos mesmos padrões de ritmo, melodia e harmonia da dança original de *Shiva*. E, portanto, em si mesmas depositárias essenciais de *Shiva*, todas as formas da criação natural são também, pelo menos em potencial criadoras. Nisso inclui-se o homem, criação natural e criador potencial (Vianna, 2018, p.19).

Entende-se a partir, dessas colocações de Pellegrini e concordando com esse pensamento, a importância de um mover-se com consciência e que nada está estático no mundo manifestado. O mover-se possibilita criação, seja de movimento, desejos ou mesmo a simples necessidade de se locomover de um lugar para o outro. E é a partir deste mover-se que a humanidade construiu impérios, desbravou oceanos e plantou as sementes da civilização em todos os continentes terrestres. O andar, correr, falar, o expressar-se corporalmente, nos possibilitou criar e destruir “culturas, civilizações, pessoas”.

Somos como *Shiva*, criamos e destruímos na mesma proporção. No campo artístico, mais precisamente em relação ao teatro e a dança, nos relacionamos com esse movimento do caos, da destruição, criamos para logo em seguida destruir e recomeçar. Para logo em seguida destruir e

novamente recomeçar. Movemos e removemos escombros, buscando encontrar algo relacionado ao efêmero, por pensar haver nele pigmentos de eternidade. Assim, podemos pressupor que tudo no mundo é movimento, as placas tectônicas se movimentam, o vento é ar em movimento, as ondas são o movimento das águas, nessa relação direta, o corpo humano mesmo parado se movimenta, coração, sangue, suor, intestinos, tudo se movimenta, mesmo que não percebamos.

Nesse universo de movimentos e mudanças, em que o mover-se é transdisciplinar. E partindo do princípio de que tudo é movimento, buscamos aqui compreender essa relação estreitada entre o *yoga* e o fazer teatral, entendendo haver entre as duas práticas um atravessamento, uma transdisciplinaridade. Faço aqui uma pausa, no intuito de trazer algumas reflexões e conceitos para entendermos o que é transdisciplinaridade.

Transdisciplinaridade é o que faz emergir dados novos quando há a confrontação de diferentes disciplinas e esses dados articulam-se entre si refletindo numa nova compreensão da realidade. A partir desse questionamento, buscamos construir esse elo entre as práticas de *yoga* e o teatro, entendendo-os também como artífices de uma sustentabilidade e partindo do ponto de atravessamento contidos entre essas duas formas de fazer arte e de sua possível transdisciplinaridade.

Trazemos alguns conceitos de transdisciplinaridade. Pierre Weill no livro *Rumo à nova transdisciplinaridade*, nos fala que é necessário fazer uma análise comparativa entre esse termo, transdisciplinar, e holístico já que ambos estão cada vez mais conhecidos e usados. Para Weill, “é necessário aprofundar o significado da transdisciplinaridade já que esse termo representa uma tentativa de sair da crise de fragmentação em que se encontra o conhecimento humano” (Weill, *apud* D´Ambrósio, Crema, 1993, p.30).

Ao longo dos anos temos entendido crise como algo relacionado a caos, desordem, no entanto nem sempre podemos relacionar esse termo a essas definições, uma vez que em momentos de crise, muitas são as pessoas que se descobrem, que crescem e auxiliam a impulsionar a economia do lugar onde se encontram.

Ainda entre as possíveis definições para transdisciplinaridade podemos encontrar as seguintes contribuições de Weill:

1-Parece que há um entendimento geral para afirmar que a transdisciplinaridade resulta do encontro de várias disciplinas do conhecimento, em torno de uma axiomática comum. Esses axiomas são princípios ou paradigmas subjacentes a essas disciplinas.

2- O encontro interdisciplinar, entendido como interação ou síntese entre duas ou várias disciplinas favorece a emergência da transdisciplinaridade.

3- A transdisciplinaridade é considerada como uma resposta e solução à crise de fragmentação que assola a epistemologia com consequências reparadoras dos danos e ameaças à vida desse planeta.

4-Existem vários tipos de transdisciplinaridades segundo a colocação das disciplinas. Não se pode, por conseguinte, falar em transdisciplinaridade, mas sim em transdisciplinaridades.

5- No entanto, a partir da Declaração de Veneza da Unesco e da intervenção de Basarab Nicolescu, existe a possibilidade de uma transdisciplinaridade geral que consistiria em encontrar uma axiomática comum entre ciência, arte, filosofia e tradições sapienciais (Weill, *apud* D´Ambrósio, Crema 1993, p.35-36).

Podemos perceber assim as várias possibilidades de interações e diálogos através da transdisciplinaridade, ou transdisciplinaridades. Roberto Crema, no mesmo livro também dá sua contribuição a respeito desse tema,

A abordagem holística da realidade é transdisciplinar. Embora estejamos nos primórdios da sua compreensão e aplicação, podemos já vislumbrar o vasto

alcance do seu transmutador, na direção de uma atitude integrativa frente ao real. Transdisciplinaridade, na sua acepção literal, significa *transcender a disciplinaridade*. Torna-se prioritário, portanto, entendermos a disciplinaridade moderna, sua origem, função e limitação diante de novos desafios contemporâneos (Crema, *apud* Weill, D' Ambrósio 1993, p.131).

Adilson Siqueira, professor e pesquisador da Universidade Federal de São João del-Rei também traz sua contribuição para essa discussão quando busca um elo entre essa questão da transdisciplinaridade para refletir sobre sustentabilidade, questões ambientais, a arte e a cultura. Siqueira nos diz que na grande Conferência das Nações Unidas, mais popularmente conhecida como Eco-92, ocorrida no Rio de Janeiro exatamente no ano de 1992 “consagrou-se o conceito de desenvolvimento sustentável através da publicação do documento que ficou conhecido como Agenda 21” (Siqueira, 2010, p.88).

Esse documento estabeleceu a importância de os países se comprometerem com questões ambientais. Mas não houve, em nenhum desses documentos, uma atenção especial em relação às artes e/ou a cultura, tendo sido citado somente, numa breve alusão à cultura indígena. “Não considerando a cultura estética e a realização estética como potenciais de desenvolvimento social num contexto de sustentabilidade” (Siqueira, 2010, p.88).

Siqueira faz o questionamento sobre qual seria “o objeto de pesquisa de um grupo que se propõe a investigar as relações entre culturas, artes e sustentabilidade?” (Siqueira, 2010, p.91).

E para chegar a uma resposta, no mínimo satisfatória, ele se baseia em Sacha Kagan, pesquisador e ativista em sustentabilidade para afirmar que a questão da “sustentabilidade nas artes está ligada a “conteúdos” e “processos””. “Para ser relacionada com a sustentabilidade ela, a arte,

precisa idealmente conectar assuntos ligados a justiça social, diversidade cultural e ecologia” (Siqueira, 2010, p.91).

Neste sendo, segundo Siqueira,

Kagan (2008) afirma com base no breve histórico do processo de construção da inter-relação entre arte, cultura e sustentabilidade sucintamente esboçado acima - que “sustentabilidade emerge como uma nova fronteira para os pesquisadores das culturas contemporâneas” e pergunta “como esta nova fronteira está relacionada com a arte e o mundo da arte?” e “como é possível a sustentabilidade estar presente e/ou ser relevante nas artes?” (Kagan, *apud* Siqueira, 2010, p. 90).

Para Kagan o que importa, numa perspectiva de sustentabilidade é a “conexão de realidades globais e locais, o que tem sido chamado de glocal”. (Kagan, *apud* Siqueira, 2010, p.90). Por glocal entende-se a união, a junção daquilo que é global, ou universal com o que é local, numa esfera mais íntima, menor.

Siqueira aponta também para a necessidade de se ter uma base metodológica bem assentada para se aplicar esses conceitos. E aí chegamos à questão da transdisciplinaridade e como podemos responder à pergunta feita lá no início. O que é transdisciplinaridade?

Siqueira se baseia em Japiassu para afirmar que “a transdisciplinaridade corresponderia a uma etapa posterior da interdisciplinaridade e superior...” porque ela vai além de “atingir interações ou reciprocidade entre pesquisas especializadas...” (Siqueira, 2010, p.95).

A transdisciplinaridade faz emergir dados novos quando há a confrontação de diferentes disciplinas e esses dados articulam-se entre si refletindo numa nova compreensão da realidade. E ainda, na opinião de Siqueira a transdisciplinaridade está entre as disciplinas, através e além de todas as disciplinas.

Partindo desse princípio podemos concluir que a transdisciplinaridade torna-se uma ferramenta muito importante para a pesquisa em artes e no fazer artístico contemporâneo. Por isso nos baseamos nela para essa pesquisa entre o *Yoga* e o fazer teatral.

E para confirmar essa crença trazemos também o conceito de transdução que é um termo da biologia no qual uma energia se transforma em outra de natureza diferente, segundo Lela Queiroz (2011) no livro *Corpo, Dança e Consciência*.

Nessa busca por um mundo melhor, com mais justiça social e uma melhor compreensão das relações humanas e uma melhor integração entre seres humanos e não humanos e também com o meio ambiente que nos cerca entra também o conceito de ecosofia, defendido por Félix Guattari:

A ecologia social trabalha na constituição de Territórios existenciais que bem ou mal suprem os antigos esquadrinhamentos rituais e religiosos do socius. Parece óbvio que, nesse domínio, enquanto práxis coletivas politicamente coerentes não vieram assumi-lo, acabarão sempre vencendo os empreendimentos nacionalistas reacionários, opressivo para as mulheres, as crianças, os marginais, e hostis a toda inovação. Não se trata aqui de propor um modelo de sociedade pronto para usar mas tão somente de assumir o conjunto de componentes ecosóficos cujo objetivo será, em particular, a instauração de novos sistemas de valorização (Guattari,1990, p.50).

E mais a frente Guattari ainda complementa: “Cada vez mais, os equilíbrios naturais dependerão das intervenções humanas” (Guattari, 1990, p.52).

Corroborando com a visão de Guattari e o conceito de sustentabilidade apresentada e defendida por Siqueira, podemos entender que o *yoga*, que é uma filosofia milenar, e que trabalha pela integração e o

desenvolvimento total do ser humano, vêm alinhar essa costura. Assim com a arte, a cultura e o desenvolvimento social e ecológico.

O *Yoga* de linhagem *tântrica* leva o *sadhaka* (praticante) a profundas transformações internas que se refletem em mudanças para consigo mesmo, as pessoas e os seres a sua volta e o leva também a uma maior “consciência planetária e cósmica” (Almeida, 2007).

Essa relação com a natureza é profunda e antiga. E remonta a antiga civilização *Drávida*, da *Índia* antiga, no *Vale do Indo*. Através das práticas de *yoga* (e no nosso caso, o *Shivam yoga*) esse despertar da consciência individual se expande e também se torna coletivo quando mudamos nossa percepção do mundo, levando-nos a ter mais atenção com o meio ambiente em que estamos inseridos. Atenção com os recursos naturais, evitando desperdícios de todas as ordens.

O despertar dos poderes internos, chamados *siddhis*, leva o praticante a desenvolver habilidades, criatividade e com isso alguns começam a trilhar caminhos alternativos de vida, por exemplo, instrutores e massoterapeutas que se formam e abrem seus próprios núcleos de prática, oferecendo possibilidades de melhoras nas condições de vida de outras pessoas com seu trabalho particular.

É comum, nos encontros de *yoguins*, pessoas vendendo coisas que elas produziram tais como: cosméticos, óleos essenciais, bijuterias. Mulheres que fabricam seus próprios absorventes e fraldas para seus bebês e vendendo também para as amigas. E é comum também acontecerem oficinas para ensino da confecção desses produtos podendo vir a ser fonte de renda para homens e mulheres.

É também uma forma de se posicionar frente ao capitalismo, criando redes alternativas de trabalho e economia baseados em amor e respeito aos animais quando se usam produtos não testados nos mesmos e às plantas, respeitando seus ciclos de vida. E também quando se adquire um

produto direto de quem o fabrica se fortalece o pequeno produtor. Nesse tocante, muitas vezes esse produtos alimentam uma rede maior, que vai desde *yoguins*, até atores, bailarinos, entre outros, criando uma rede que se retroalimenta, fazendo gerar uma rede autossustentável, ajudando as pessoas a refletir sobre seu posicionamento dentro da sociedade como um todo.

Essa reflexão, ligada às artes, a cultura, o *yoga* e o trabalho do ator-dançarino se faz também nesse âmbito, nessa busca por uma sustentabilidade, por um estar no mundo de forma mais consciente e plena e refletindo no seu trabalho atoral.

Assim, Vianna em seu trabalho com a dança volta o olhar para a descoberta e a percepção do corpo nesse âmbito, passando também pelo autoconhecimento, conhecimento do próprio corpo e revolucionando todo o conceito e ensino da dança e também do teatro, sendo o primeiro a trabalhar o que conhecemos hoje como expressão corporal, isso, nas últimas décadas do século XX.

Vianna afirma que:

quando uma técnica artística não tem um sentido utilitário, se não me amadurece e nem me faz crescer, se não me livra de todos os falsos conceitos que me são jogados desde a infância, se não facilita meu caminho em direção ao autoconhecimento, então não faço arte, mas apenas um arremedo de arte (Vianna, 2018, p.72-73).

Partindo da premissa de que o *yoga* assim como o teatro está sempre relacionado ao corpo, como afirma Romano (2008), no livro *O teatro do corpo manifesto*, a relevância desta pesquisa se justifica uma vez que quando se tem um corpo vivo, ativo, tonificado, com musculatura forte e flexível, e ao mesmo tempo busquemos ter uma mente lúcida, desperta, abrimos os portais para um aprendizado mais eficaz e maiores

possibilidades no âmbito da criação cênica, pois temos a possibilidade de nos tornarmos livres, criativos e mais perceptivos.

E isso o *yoga* que é milenar nos permite, e mestres como Stanislavski e Grotowski que sempre buscaram uma transdisciplinaridade em seus trabalhos dialogando com a cultura oriental, se deixaram influenciar pelo *Hatha Yoga*, exercitando a partir destas práticas e buscando dialogar como o corpo em função daquilo que o *yoga* podia oferecer e principalmente usufruindo daquilo que entendia ser no momento uma tônica do Trabalho corporal.

Ao ler Grotowski (1992), podemos encontrar referências diretas ao *yoga*, “começamos fazendo *Yoga* diretamente, visando a uma concentração absoluta...” (Grotowski, 1992, p.207). Grotowski fez uso da prática de *yoga* como parte do treinamento diário de seus atores, por certo período. Já em Stanislavski essas influências são mais subjetivas, como nos afiança o pesquisador Vicente Mahfuz Joner em: *Influências do Yoga no Sistema Stanislavsky*. Para Joner, essa relação Stanislavski e o *Yoga*, encontrava-se mais no discurso.

Partindo mais para o campo prático a pesquisadora Joana Whildagen, instrutora de *Shivam Yoga*, dançarina de *Bharatanatyam* e também professora e pesquisadora da Universidade Federal de Alagoas também faz referência a Stanislavski e o *Yoga* em sua tese de doutorado:

Stanislavski pode ter sido um dos precursores desse movimento de reforma da prática cênica, tendo sido o primeiro a usar o termo “psicofísico” para descrever o trabalho do artista cênico focado tanto na psicologia quanto na fisicalidade (ZARRILLI, *apud* Whildagen, 2006, p. 6).

Whildagen ainda continua:

No cerne de suas questões, estava a necessidade do ator realizar um trabalho sobre si mesmo a partir de um estudo minucioso que contemplasse vários aspectos do sujeito, tais como: corpo, voz, sentidos, emoções e consciência, na busca pela integração entre “um universo interior e um exterior” (ICLE, *apud* Whildagen, 2006, p. 6).

Esse pensamento Stanislaviskiano se relaciona com o *Yoga* devido ao seu grande teor filosófico, uma vez que o *yoga* busca integrar o ser com o todo, perpassando caminhos como a voz, o corpo, a mente, as emoções e a consciência.

Pensar corpo, integração, consciência, natureza dentro de um único e imenso universo, ao qual estamos inseridos, buscando encontrar nesse corpo um equilíbrio que reflita o fazer teatral, dentro de uma linha de pensamento filosófico que é o *Yoga*, é de certa forma um desafio. Pensar todos esses parâmetros de forma acadêmica é ainda mais desafiante, por que nos possibilita tangenciar momentos de grande riqueza de conhecimento, e pode nos proporcionar iluminar caminhos outros que assim como o meu se entrecruzam criando assim novas transdisciplinaridades.

Considerações

Este trabalho é o resultado de uma comunicação oral realizada no Encontro Arcanos VII, realizado pela Universidade Federal de Goiás, de forma virtual no dia 05-12-2020. Nesse Encontro apresentei minha proposta de pesquisa, que até aquele momento era um devir. Após esse encontro, que foi um grande frutificar-se, no qual pude escutar dos colegas de bancada proposta para uma ação direta, busquei deixar de lado o devir e sentir no corpo aquilo que buscava filosoficamente. Esse encontro despertou em mim uma paixão ainda maior pela pesquisa que desenvolvo, pois a parti dele, aproximei ainda mais a filosofia do *yoga* e o fazer teatral.

Essa pesquisa, que tem como objeto o uso das técnicas de *Shivam Yoga* aplicadas ao treinamento do ator-dançarino e que propõe uma linha de discussão se baseando em reflexões feitas a partir dos conceitos de transdisciplinaridade, arte e sustentabilidade e ecosofia apontando assim para novas possibilidades de uma eco-poética da cena e também novas possibilidades de vida, de estar no mundo. O que pretendemos com a pesquisa é ampliar o campo de discussão quanto à construção de um corpo ativo a partir das técnicas de *Shivam Yoga*, visto que esse método valoriza muito a questão do autoconhecimento, para que tanto atores quanto diretores e bailarinos possam fazer desse ponto de discussão referências para uma melhor contribuição dentro do trabalho corporal.

Bibliografia

ALMEIDA, Arnaldo; **Manual Prático de Yoga**: ouvindo sua música interior. Ouro Preto: UFOP, 1996. _____. **Shivam Yoga**, Autoconhecimento e Despertar da Consciência. São Paulo: Casa Editorial Lemos, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. _____. **O Teatro Laboratório**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. Campinas: Papyrus, 1990.

JONER, Vicente Mahfuz. **Influências do Yoga no Sistema Stanislavski**. Trabalho de Conclusão de Curso, Departamento de Artes Cênicas. Universidade Federal de Santa Catarina. 2007.

QUEIROZ, Lela. **Corpo, Dança e Consciência**. Bahia: Edufba, 2011.

ROMANO, Lucia. **O Teatro do Corpo Manifesto**: Teatro Físico. São Paulo, Perspectiva, 2008.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. **Arte e Sustentabilidade**: argumentos para a pesquisa eco-poética da cena, revista Moringa, João Pessoa, Vol. 1, n. 1, 87-99, Janeiro de 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/4800>

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2018.

WEILL, Pierre; D'AMBRÓSIO, Ubiratan; CREMA, Roberto. **Rumo À Nova Transdisciplinaridade: sistemas abertos de conhecimento**. São Paulo: Summus, 1993.

WILDHAGEN, Joana Pinto. **Corpo, Gesto e Meditação**: Práticas de Aperfeiçoamento na Formação do Artista Cênico. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Campinas, 2016. UNICAMP.

Odalisca, Ganimedes e Abiku – relações entre imagens mitológicas e modelos que orientam as práticas de inscrição de si no contexto neoliberal

Eduardo.Montelli¹

Esta pesquisa inicia em 2007, quando começo a desenvolver um processo artístico. Fotografias, vídeos e textos que narram memórias, apresentam situações performáticas, imaginam possíveis futuros, enfim, um processo aberto, que se transforma com o passar do tempo. Com esse trabalho, passei a me questionar sobre o papel das “inscrições de si” nos processos de subjetivação. Sendo artista ou não, somos todos convocados a produzir “inscrições de nós mesmos”, isso vai das redes sociais até as carteiras de identidade.

Pierre Bourdieu, no texto “A ilusão Biográfica”, usa o termo “instituições de unificação do EU” para denominar todas as práticas que buscam identificar os indivíduos, de modo que possam ser reconhecidos socialmente. É claro que essas inscrições sempre precisam corresponder a normas de reconhecimento para efetivamente realizarem uma identificação. Chamarei de “Enquadramento performativo de si” toda prática de inscrição realizada pelo próprio indivíduo, das mais artísticas às mais burocráticas, para produzir um efeito de identificação de si como um sujeito social. Entendo que meu processo artístico é uma problematização poética dessa prática de enquadramento de si, especialmente das normas dominantes que orientam essa prática em nossa sociedade.

¹ Rio de Janeiro, RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da (PPGAV/EBA/UFRJ), sob orientação de Tadeu Capistrano.

Mas, como identificar essa norma dominante? Pode ser percebida diretamente ou precisamos observar seus rastros? É uma só ou são várias? Minha proposta, aqui, é compartilhar um encadeamento de imagens que “apareceram” para mim nos últimos anos de pesquisa, enquanto eu buscava encontrar uma forma de “nomear” essas normas. Tais imagens revelam algo como um “modelo de subjetivação” que parece influenciar fortemente os processos de enquadramento performativo de si na atualidade.

As primeiras imagens dessa cadeia de “aparições” me surgiram em 2017: Anitta e Pablló Vittar lançavam o hit “Sua Cara”. Subitamente me vi capturado pelas fotografias de divulgação, pela música e pelo clipe, que, poucas horas após seu lançamento, batia recordes de visualização no Youtube. Uma euforia enorme tomava conta de mim toda vez que, de repente, a batida da música começava a tocar em algum lugar. Rebolando em festas e vídeos no Instagram, me encontrei completamente hipnotizado pelas odaliscas *pop* performadas pelas cantoras. “Mas por que meu corpo e mente são raptados tão facilmente? Por que essas odaliscas mexem tanto com minhas pulsões?” Passei e me questionar. Surge uma lembrança: 1997, 20 anos antes do clipe de “Sua cara” ser lançado, o pequeno Eu dançava na sala de casa olhando para a televisão ao som de “ela faz a cobra subir, a cobra subir, a cobra subir”. É o Tchan no Egito, a loira e a morena vestidas de odalisca. Outra lembrança se forma: poucos anos depois do Tchan, as bancas de revista de toda cidade exibiam capas estampadas pela Feiticeira. Fenômenos de sucesso dos anos 90 e 2000 que raptaram minha atenção de forma não muito diferente de Anitta e Pablló Vitar. Vou para o Youtube e percebo um detalhe esquecido: no início do clipe da dança do Ventre, as dançarinas surgiam amarradas, sendo carregadas pelos vocalistas da banda, como escravas. Por homologia, penso nas pinturas Orientalistas feitas por europeus no século XVIII.

Mulheres capturadas por homens que as transformam em produto de comercialização e entretenimento.

Mas que relações percebo entre todas essas “aparições” de odaliscas? Entre as imagens do século XVIII e as de Anitta e Pablló há uma transformação significativa: se no Orientalismo, e também no Tchan e na Feiticeira, as mulheres aparecem como escravas submissas, amarradas, sequestradas, enfim, dominadas por figuras masculinas, em “Sua Cara”, as figuras femininas se mostram como dominantes. “Você está querendo e eu também”, dizem as cantoras. Elas se mostram no comando, transmitem uma mensagem de empoderamento e liberdade de expressão. Transformam as correntes em adornos luxuosos e sensuais, suas fantasias são patrocinadas. Elas não são escravas, mas trabalhadoras livres, empreendedoras prontas para fazer negócios lucrativos em escala global. O uso da fantasia de odalisca parece funcionar como um eficiente golpe de marketing, uma apropriação estratégica do imaginário histórico ligado a essa figura pensada para capturar a atenção do público. Evocando a inteligência de Salomé, Anitta e Pablló parecem nos dizer que para ter sucesso no mundo contemporâneo, não devemos recusar tais fantasias, mas devemos aprender a incorporá-las, usá-las a nosso favor.

Ora, devemos notar que se as performances de Anitta e da drag Queen Pablló Vittar, por um lado, manifestam importantes ideias de liberdade, por outro, reforçam imaginários de submissão próprios do regime capitalista predominante na atualidade. Segundo a teórica Wendy Brown, os avanços do processo de economicização propagado pelo projeto neoliberal, onde todas as dimensões da vida devem ser tratadas como negócios, faz com que os indivíduos se tornam “emprededores de si”, ou seja, que suas existências sejam pautadas por uma lógica empresarial, competitiva, em que só poderão existir como “vencedores” ou “perdedores”. Isso gera sujeitos com vidas precarizadas e altamente

vulneráveis ao mais diversos tipos de abuso. As odaliscas *pop* do clipe de “Sua cara” não se mostram como mulheres submetidas a homens, mas sujeitos submetidos ao domínio do capitalismo, como se fossem figuras encarregadas de reproduzir o imaginário da economicização da vida.

A representação de um corpo vulnerabilizado, transformado em objeto de comercialização, consumo e entretenimento espetacular não se limita apenas à figura de corpos femininos. No Orientalismo mesmo, temos alguns outros casos, como a pintura “O encantador de serpentes”, de Jean-Léon Gérôme, na qual vemos um pequeno menino nu fazendo uma apresentação para um grupo de soldados armados. Então, de repente percebi que entre esse conjunto de imagens parece que se revela uma espécie de modelo de sujeito, um sujeito odalisca, um sujeito encantador de serpentes, um sujeito objetificado, espetacularizado, seja homem, mulher, criança ou adulto, um sujeito capturado pelos tentáculos de um poder superior, um poder que não podemos localizar precisamente, mas que percebemos circulando, ao menos nas representações observadas, entre figuras de homens, soldados, serpentes e projetos sócio-econômicos. Na atualidade, somos convocados a nos tornar “odaliscas” capazes de seduzir, capturar atenções, gerar lucros, enfim, somos estimulados a ser “empreendedores de si” atuando em uma sociedade transformada em uma grande empresa, mas também em um grande espetáculo onde vivemos nossa vida como se fosse um “Show do Eu”, como diz o título do livro da pesquisadora Paula Sibília.

Então, percebi que o modelo “odalisca” parece ser altamente influente sobre nossas práticas de enquadramento de si na atualidade. Todas essas associações começaram a fermentar em minha cabeça. Muitos meses depois, estava chegando o dia do meu aniversário quando tive vontade de pesquisar no Google sobre a simbologia do signo de aquário. Fui informado pelos algoritmos que a figura do aguadeiro tem relações

com o mitológico Ganimedes, copeiro dos deuses greco-romanos. No mito do “Rapto de Ganimedes”, Zeus se apaixona pelo jovem mortal e, metamorfoseado em uma águia, o sequestra, levando-o para servir o néctar aos deuses no Monte Olimpo. Como homenagem ao menino, Zeus eterniza sua figura na forma da constelação de aquário, que se localiza ao lado da constelação de águia. Encontrei inúmeras “aparições” do mito de Ganimedes, imagens e textos que vão desde a antiguidade até a atualidade. De maneira geral, apresentam Ganimedes sendo levado por Zeus ou o servindo. Na iconografia da idade média, o mito greco-romano foi moralizado, a figura do belo menino raptado foi ressignificada como João Evangelista, o discípulo amado de Jesus. A águia de Zeus se transformou em um símbolo de conexão com o divino. Nos anos 80, Ganimedes reaparece em uma propaganda da cervejaria Budweiser: “Ganimedes moderno apresenta Budweiser aos deuses”. Ao fundo da ilustração impressa em uma bandeja, vemos uma cidade industrializada. É como se a ascensão de Ganimedes se tornasse um símbolo dos progressos da civilização capitalista, até mesmo a fumaça das usinas se assemelha ao tecido que cobre o corpo do menino. Nos anos 2000, o mito ressurge mais uma vez, agora transformado em arte contemporânea pelos artistas franceses Pierre e Gilles. Ganimedes incorpora no corpo de um modelo, em um cenário artificial. O mito, então, reaparece em uma nova versão, mais próxima da estética do homoerotismo, da pornografia, do *kitsch*, da *pop art*. A figura mítica se liga agora à figura do jovem aspirante ao sucesso, a fama, ao estrelato, enfim, ao trabalho na indústria do espetáculo.

Percebi que as aparições do “Rapto de Ganimedes” não são tão diferentes das odaliscas e do encantador de serpentes. Em todas elas vemos um corpo vulnerável capturado por uma figura de poder para servir aos seus desejos e apetites. Porém, no mito de Ganimedes há benefícios

nessa submissão, o jovem vira estrela, passa a viver ao lado dos deuses imortais. Nesse sentido, o imaginário ligado a Ganimedes se aproxima do das odaliscas *pop* de Anitta e Pablo Vittar. Através dessas “aparições” é sugerido que ser raptado e transformado em uma estrela é algo desejável, algo que representa uma elevação do sujeito a uma dimensão superior de existência. Então, proponho chamarmos de “ganimédico” esse modelo de subjetivação que percebemos circular entre todas essas “aparições”.

Noto que este é um modelo altamente influente sobre o enquadramento performativo de si, especialmente com os avanços dos dispositivos que possibilitam que transformemos nossas vidas em espetáculos digitais. É como se desejássemos abandonar a vida na terra e existir no céu das visibilidades espetaculares, nos tornando estrelas, servindo ao um deus que só existe porque cremos nele, o alimentamos, um deus sem rosto, mão invisível, espectralidade que identificamos aqui com o próprio imaginário neoliberal dominante. O ideal do modelo Ganimédico é que a vida “mortal”, terrena, comum, deve ser substituída por uma vida gloriosa, perfeita, fantástica, iluminada, imortal. A realidade deve ser substituída pela fantasia, pelas idealizações, que são reproduzidas através dos enquadramentos performativos de si, isto é, da produção de inscrições da própria vida orientadas pelo imaginário do rapto, da transformação em estrela, do interessar e servir ao poder soberano.

Seguindo o vocabulário proposto por Gilbert Durand, entendemos que Ganimedes é um mito em ascensão na sociedade contemporânea, racionalizado pelos avanços do capitalismo somado aos avanços dos dispositivos tecnológicos, que aumentam o controle e a vigilância sobre a vida de uma maneira tão espetacular e prazerosa que os sujeitos participam voluntariamente. Mas, ainda seguindo Durand, sabemos que também existem mitos contestatórios aos mitos dominantes. Ora, para perceber o mito que se contrapõe a Ganimedes, nada mais justo do que

olhar para as principais culturas que foram e seguem sendo atacadas pelos avanços dos projetos de progresso capitalista, como dos povos indígenas e africanos. Nesse caminho, um mito iorubá chamou minha atenção: o do sujeito *Abiku*. A palavra *abiku* significa “nascido para morrer” e denomina todos as pessoas que morrem cedo ou de forma trágica, especialmente as crianças. Em texto de Pierre Verger sobre o assunto, encontrei uma lista de nomes usados para identificar crianças *abiku* na cultura iorubá. São nomes que afirmam o desejo de que essa criança permaneça na terra e não seja levada pelos companheiros do *Órun*, local onde vivem os seres espirituais. Para os iorubás, toda criança *abiku* fez um pacto com os espíritos do *Órun* antes de vir para o *Àiyé*, para a Terra, prometendo que voltaria cedo para lá. Então, os nomes dos *abikus*, que carregam mensagens encantadas como, por exemplo, “a vida na Terra é doce” e “o céu está cheio”, e também uma série de outras práticas rituais, funcionam como táticas para enganar os espíritos e reter a criança no mundo, para que ela viva plenamente.

Se olharmos pela perspectiva iorubá, Ganimedes não seria também uma criança *abiku* sequestrada da terra por seres supra-humanos? Podemos pensar, então, que todo sujeito que não deseja ser raptado pelos deuses do capitalismo, todo sujeito que deseja continuar vivendo bem na terra, pode ser chamado de “Abikuíco”, em relação direta com o “Ganimédico”. Isto é, o progresso capitalista é o “pacto”, a “norma” que nos “rapta” antes mesmo de nascermos e tende a guiar todos os nossos processos de subjetivação. Logo, é preciso enganar a norma, o pacto, o rapto para “permanecer na terra”. Nesse sentido, podemos pensar a prática de enquadramento performativo como a escolha dos nomes dos *abikus* nas terras iorubás, isto é, como táticas de permanência e afirmação da potência de vida, do desejo de não para o céu, não virar estrela, evitando delírios de superioridade, respeitando os seres espirituais, dialogando com

eles, sem abandonar a vida mortal na Terra, mas ao contrário, aprofundando os vínculos com ela.

Referências

BENISTE, J. **Òrun – Àiyé**: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

BOURDIEU, P. **A ilusão biográfica**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998

BROWN, W. **American Nightmare**: Neoliberalism, Neoconservatism, and DeDemocratization. *Political Theory*. Vol. 34, N.6, 2006.

_____. **Cidadania Sacrificial** - Neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade. Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios, Zazie Edições, 2018

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. **Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle**. In: Conversações. Editora 34, Rio de Janeiro, 2000.

DURAND, G. **Mito e sociedade**: a mitanálise e a sociologia das profundezas. A Regra do jogo, Edições. 1983.

FISHER, M. **Capitalist Realism**: Is there no alternative? - John Hunt Publishing, 2009.

FORMIGONI, E. **Metamorfoses do cristianismo**: tempo e hibridismo, permanências e (des)continuidades da mitologia pagã em imagens do Ms. Ovídio Moralizado. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte), Universidade Federal do Espírito Santo, 2011.

HARVEY, D. **O neoliberalismo** – história e implicações. Edições Loyola, São Paulo, 2008.

HOMERO. **A Ilíada**. Ediouro, Editora Tecnoprint S.A. Rio de Janeiro, 1996.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARGEL, S. **Arqueologias do fantasma**: técnica, cinema, etnografia, arquivo. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

_____. **Corpo de estrela e sex machine** – sobre a estética do glamour in O Mutum – Revista de literatura e pensamento. Brasília, UnB, n.1 jan-jul. 2013.

_____. **La société du spectral**. Paris: Éditions Lignes, 2012.

NEGRI, A. **El monstruo político** - Vida desnuda y potencia. In: GIORGI, G; RODRIGUEZ, F. (Orgs.) Ensayos sobre Biopolítica Excesos de Vida. Buenos Aires: Paidós, 2009.

NOCHLIN, L. **The Politics of Vision**: Essays on Nineteenth-Century Art and Society. New York: Harper & Row, 1989.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.

PRANDI, R. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAID, E. **Orientalismo** – O oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALAMI, S; RIBEIRO, R. **Exu e a ordem do universo**. São Paulo: Editora Oduduwa, 2011.

SIBILIA, P. **O show do eu** – A intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

VERGER, P. A **Sociedade Egbé orun dos Àbíkú, as crianças nascem para morrer várias vezes**. Afro-Asia N. 14, 1983.

Pã, Imaginários Possíveis

Taiom Nunes Faleiro ¹

O presente trabalho, busca apresentar algumas noções a respeito do *imaginário*, relacionando-o com a criação da vídeo-performance *Pã, relações possíveis*, que idealizei, performei e editei, para a conclusão da disciplina *Mito e Imaginário nas Artes da Cena*, ministrada pelo professor doutor Alexandre Silva Nunes, no Programa de pós-Graduação em Artes das Cenas-UFG.

A critério de organização, o trabalho foi estruturado em três seções: na primeira irei discorrer, basicamente, sobre o conceito de imaginário; na segunda, descreverei as cenas da vídeo-performance *Pã, relações possíveis*, que foi criada a partir dos estudos arquetípicos de Pã, deus grego, pesquisado na referida disciplina. Por fim, na terceira seção, falarei especificamente sobre a simbologia de Pã.

Há que se ressaltar que este trabalho não visa ater-se aos conceitos estritos da psicologia arquetípica, mas sim, compreender e articular os estudos do imaginário com a criação artística.

1.- Estudos do Imaginário

Eu tenho os pé no chão.

Mas a cabeça eu gosto que avoe.

(Waly Salomão)

¹ Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena; NUNES, Alexandre Silva; Bolsista CAPES - programa de demanda social; nível mestrado.

Gilbert Durand, em seu livro *A Imaginação Simbólica* (1993), nos apresenta um preâmbulo, no que se refere, aos elementos estruturantes da imaginação simbólica, assim como seus autores de base. Logo no primeiro capítulo, ele nos apresenta algumas ferramentas básicas à discussão e compreensão sobre o imaginário. Durand observa também que atualmente temos, uma certa imprecisão sobre alguns termos necessários ao entendimento sobre o imaginário, como: ‘símbolo’; ‘signo’; ‘alegoria’; ‘imagem’; ‘mito’, dentre outros. Neste sentido, Durand examina estes termos, estabelecendo o ponto de partida para sua concepção sobre o imaginário.

No livro citado, Durand (1993) expressa que a nossa consciência concebe o mundo de duas formas distintas, uma *direta* e a outra *indireta*. Em síntese, a forma direta, seria aquilo que nossa *percepção e sensação* capta sobre a coisa que se nos apresenta. Já a indireta, caracteriza-se por aquilo que nos foge à percepção ou sensação. Para a “consciência indirecta, o objecto ausente é *re-presentado* na consciência por uma imagem no sentido muito lato do termo” (DURAND, p. 7. 1993). Essa distinção influirá nos modos como concebemos os signos, significados e símbolos, assim como a nossa relação com as imagens.

Seguindo esta premissa, de como a nossa consciência concebe o mundo, podemos perceber duas distintas noções conceituais sobre o signo. Na primeira, de forma direta, o compreenderemos, como *signo arbitrário*, representante das dimensões simplistas, objetos concretos, perceptíveis a nossa consciência, a exemplo: nomes de cidade, placas de sinalização, gestos sociais, dentre outros. Já no segundo, de forma indireta, o definiremos, como *signo alegórico*, pertencente às concepções subjetivas à nossa psique, a exemplo: a verdade, o amor, a paz, a justiça.

Por este sentido, entendemos o próprio significado de *alegoria*, como: imagem que engloba simbologias suficientes à compreensão de um signo

alegórico. Nesta lógica, “O símbolo seria ao mesmo, segundo P. Godet, o inverso da alegoria: ‘A alegoria parte da 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’” (GODET apud DURAND, p.10, 1993).

Essa afirmação de Godet, sobre o símbolo, como imagem que gera signos, nos ajudará a compreender os parâmetros que Durand, usará para articular os pensadores do imaginário, em sua divisão entre *hermenêuticas redutoras* (Sigmund Freud, Georges Demézil e Lévi-Strauss) e *hermenêuticas instaladoras* (Cassirer, Jung e Bachelard).

Nas hermenêuticas redutoras, os pensadores do imaginário incorrem na redução do símbolo a um signo único. Assim, Sigmund Freud, o percussor da psicanálise, em sua teoria sexista, reduziria todos os símbolos que emergem do inconsciente, a um único signo/sintoma (libido). O etnólogo Lévi-Strauss reduziria o símbolo à estrutura social (estruturalismo), ao passo que Demézil reduziria o símbolo à função social (funcionalismo).

Já as hermenêuticas instauradoras, trabalharam com os símbolos, por seu caráter *multívoco*, para usarmos aqui um termo entendido por Carl G. Jung (DURAND, 1993). Jung, expoente da Psicologia Arquetípica, em sua proposição sobre o *arquétipo*, uma de suas proposições mais difundidas, nos ajuda a compreender o imaginário, pelo estudo - vivência, sobre a própria imagem. “O arquétipo *per se*, em si, é um ‘sistema de virtualidades’, ‘um centro de forças invisíveis’, um ‘núcleo dinâmico’ ou ainda ‘os elementos de estrutura numinosa da psique’” (DAURAND, p.56, 1993, segue original).

Já Gaston Bachelard, em sua fenomenologia poética, seria talvez o pensador do imaginário mais próximo ao campo das artes. Diferente de Freud e Jung, que lidam com o imaginário, a partir do estudo dos sonhos, cada um a seu modo, objetivando compreender o inconsciente; Bachelard

afasta-se desta narrativa do sonho e propõem os estudos sobre os *devaneios*:

“[...] esse devaneio é extremamente diferente do sonho pelo próprio fato de se achar sempre mais ou menos centrado num objeto. O sonho avança linearmente, esquecendo seu caminho à medida que avança. O devaneio opera como estrela. Retorna a seu centro para emitir novos raios. (BACHELARD, p.22, 2008)

Por fim, outra elucubração de Bachelard que nos ajuda a compreender o imaginário, ao concebê-lo como *experiência da consciência* (DURAND, 1993). Em sua obra fica evidente este princípio experimental da consciência simbólica. Para ele, a subjetividade é quem melhor compreenderá os símbolos.

2. Pã, relações possíveis

“É no escuro que se vê os vaga-lumes”

(Emicida, 2020)

Nesta seção, iremos debater a vídeo-performance *Pã relações possíveis*². Nesta vídeo-performance, busquei fazer um estudo *mitopoético* de vivências minhas no período de pandemia provocada pelo Sars-CoV 2 em sincronia com as simbologias do deus grego, Pã. O enredo centra-se na ideia da busca de si e do retorno à natureza. Para tanto, a caráter de organização, dividi a vídeo-performance em quatro aspectos temáticos, presentes na simbologia de Pã: *pânico; masturbação; pesadelo e suicídio*.

² Link de acesso: https://www.youtube.com/watch?v=cqTl_f8cybA&list=PLKfw8zYUervEKex_Y8boxBHL_1_sghLtv&index=12&t=3s

2.1 – Pânico e Pandemia:

Nesta cena, abordei o medo, causado pelo início da pandemia. A falta de informação, o isolamento social repentino, e o medo dos índices de óbitos cada vez mais crescente, devido ao número descontrolado de pessoas infectadas, gerou na população um crescente medo de contaminação.

Para representar este estado pandêmico, trabalhei com um contraponto entre imagem e áudio. A cena se inicia com mensagens do aplicativo Whatsapp de minha família. Mãe, pai e irmão; perguntam-me se estou bem, ao passo que respondo positivamente. No entanto, na tela do computador, há várias passagens de pesquisas sobre a Covid-19, demonstrando extrema preocupação. Utilizei também uma imagem entre as pesquisas, de um bode branco, lendo um livro no centro de uma sala, para estabelecer uma alusão a Pã.

A parte final desta cena apresenta um áudio que diz que o Presidente Jair Messias Bolsonaro ofereceu uma caixa do medicamento *hidroxicloroquina* para as emas do Palácio da Alvorada, ao passo que as imagens de fundo deste áudio mostram caminhões do exército italiano transportando corpos para serem cremados na Rússia.

2.2 – A busca do prazer individual:

A masturbação é referida nos estudos arquetípicos de James Hillman como criação de Pã. A busca do prazer individual, íntimo e sigiloso foi o eixo estruturante desta cena. Habitualmente, o banheiro é o local onde se pratica a masturbação. Trancado entre quatro paredes, lugar pequeno e húmido, assim como as grutas onde reside Pã, pode se ouvir o chamado do deus bode.

Para esta cena, selecionei algumas fotos minhas, passadas uma a uma na tela do celular, enquanto praticava o ato sexual, como se buscasse

nestas fotos encontrar este prazer pessoal. Afinal a esfoliação peniana é feita por aquele que pratica a masturbação. Não existe o outro nesta busca libidinosa, senão como atividade imaginativa. A última imagem apresenta bem ao fundo uma pequena figura de um bode, momento este em que a ejaculação ocorre, como uma epifania de Pã.

Mas como a culpa faz parte da masturbação, em proporções idênticas à compulsão, por isso a cena seguinte transita entre esta sensação de culpa e o pesadelo. Como pontua Hillman (p.64, 2015) “A masturbação apazigua a ansiedade – mas também a causa em outro nível”.

2.3 – Pesadelo; o Retorno ao útero:

Na cena três, procuro abordar o pesadelo de forma simbólica, dando a impressão de que a masturbação não foi consciente, mas inconscientemente, no âmbito do pesadelo. “E, quando essa repressão se inicia, a batalha contra a masturbação se transforma em uma disputa teológica interior, refletindo a recusa judaico-cristã e reforçando-a na natureza ‘interior’” (HILLMAN, p. 66, 2015). Neste sentido, a cena do pesadelo é uma transição entre as duas cenas anteriores (o pânico e a masturbação), para a aceitação de Pã, na cena seguinte.

Esta aceitação de Pã trabalhada, tanto nos estados físicos, ao acordar em cena (sensação de falta de ar, presente nos ataques de pânico, disritmia cardíaca e sensação de nó na garganta), quanto na transição entre imagens de casas do meu bairro adentrando em meu quintal, com foco entre as folhas de uma imensa árvore.

Há um outro aspecto simbólico nesta cena que é a fuga do pesadelo e a busca de acalento. Para isso, usei uma pequena cabana indígena que se encontra no quarto da minha filha, com o formato das cabanas das tribos Sioux, do Norte dos Estados Unidos. Adentro a pequena cabana e me recolho em posição fetal, como se adentrasse o útero novamente, em busca

de proteção. Essa cabana também permite associação com as grutas escuras e apertadas, onde Pã reside.

2.4 – O silêncio da vida:

Esta última cena, é a que possui mais elementos de performance corporal, dentre as quatro realizadas. Assim, tratei o suicídio, presente na simbologia de Pã, como o silêncio da vida. A cena inicia comigo tocando uma flauta de bambu, no entardecer, como se o fosse o próprio Pã, com sua melodia natural. “Há um tom fúnebre nas flautas da natureza, no qual nos refugiamos nos momentos românticos, enternecidos, solitários e desesperados” (HILLMAN, p.38, 2015).

Em uma árvore de Baru³, fixei uma corda amarrada com o *nó de força*. Também pendurei nesta corda a flauta de Pã visando provocar associações entre a melodia e a carga fúnebre de Pã. Abaixo da flauta, amarrada na extremidade da corda, um buquê de flores. Coloco-me abaixo da corda, com minha cabeça atrás do buquê, de modo que meu corpo e o buquê se unem diante a lente da câmera.

O som de cigarras e o canto da galinha d’água⁴ compõem a sonoridade desta cena. Levanto meu braço esquerdo portando por entre os dedos um ovo. Quebro este ovo. A simbologia do ovo pode ser lida a partir de algumas de suas características: cabe na palma da mão, é frágil, delicado e contém todas as substâncias necessárias para uma gerar vida. Em um simples apertar de mão, ou puxar de uma corda, a vida se esvai por entre os dedos. Assim a vídeo-performance *Pã, relações possíveis*, finaliza.

³ Árvore nativa do cerrado.

⁴ Animal nativo do cerrado.

3. Mito e Imagem de Pã

*Fala-me Musa do querido filho de Hermes,
de pés de bode, dois chifres, amante do ruído
e que pelos campos cheios de árvores,
anda pra lá e pra cá [...] (Hino Homérico)*

Nesta terceira seção, iremos aprofundar os estudos da imagem arquetípica de Pã, inspiração imagética para a produção da vídeo-performance *Pã, relações possíveis*. A análise arquetípica de Pã para este trabalho foi sussurrada, se é que posso me expressar assim, por James Hillman, em seu livro *Pã e o Pesadelo* (2015). Assim, nesta terceira seção, busco refletir e compreender os estudos do imaginário, pontuados na primeira seção, em confluência prática com a segunda seção, mantendo um certo diálogo entre a experiência vivenciada por mim no início da pandemia, na qual fui acometido de um ataque de pânico, e a imagem arquetípica de Pã analisada por Hillman.

O deus bode, como também é conhecido, era cultuado na Grécia antiga como o deus da natureza. Sua genealogia é um pouco obscura, mas a versão mais conhecida, diz que ele é filho de Hermes e da ninfa de Dríope, nascido na região da Arcádia. “Seu habitat na Antiguidade, como o de suas formas romanas posteriores (Fauno, Silvano) e de seus companheiros, eram sempre vales, grutas, água, bosques e lugares selvagens – nunca vilarejos, nunca os assentamentos cultivados e cercados da civilização” (HILLMAN, 2015, p. 36). Há que ressaltar, ainda, que Dioniso foi um dos deuses gregos antigos que mais afeiçoou-se de Pã, em seu nascimento, assim como este tinha laços estreitos com a imagética de Afrodite e Eros.

Ainda que haja divergências sobre sua genealogia, toda essa narrativa mencionada já nos possibilita conceber alguns traços característico desta divindade. Sua a proximidade com Dioniso, deus do vinho, do êxtase e do

frenesi; assim como de Afrodite e Eros, deuses ligados ao amor, ao sexo, e às paixões, doam a Pã este lado libidinal, assim como outras características presentes em sua simbologia. O falo sempre reto, que assombrava as mulheres ao atravessar os bosques e vales, estão presentes tanto na esfera do pânico quanto do estupro e da masturbação. Seu habitat também nos sugere um contato mais íntimo com esta divindade. As grutas, escuras e húmidas, podem nos remeter ao lado sombrio e pavoroso de nossa psique, aquilo que reprimimos, seja socialmente, seja pessoalmente. É nesses recantos que, reside Pã em nós.

Nisto, percebemos a repreensão sexual, os medos que escondemos por receio da crítica heróica ocidental, assim como, a liberdade íntima capaz de produzir relações sexuais sem pudores. Neste sentido, pontua Hillman, “[...] o fator imaginário aparece em Pã como as configurações de seu meio, na esfoliação da natureza, a água, as cavernas e os ruídos que ele tanto aprecia (bem como o silêncio), sua dança e sua música, seu frenesi” (HILLMAN, p.64, 2015).

3.1 Pânico – Pesadelo – Suicídio:

Falaremos destes três aspectos juntos, presentes na simbologia de Pã, por sua proximidade e interconexão. Hillman nos remete ideias sobre o medo, emaranhado ao espírito mítico do herói, forte em nossa cultura ocidental, como algo negativo a ser evitado, vencido, negado. Qualquer demonstração de medo é imediatamente rechaçada, em favor do espírito masculino heterossexual, de masculinidade exacerbada e paternalista, onde o homem não demonstra fraqueza ante os desafios aparentes. O autor também observa a relação do medo com a nossa psiquê, fato este facilmente perceptível em vários ritos de iniciação. No entanto, seguindo as elucubrações de Jung em seus diversos seminários, Hillman define o medo como algo a ser seguido, encarado com naturalidade e como

possibilidade de autoconhecimento, assim como qualquer outra esfera ligada à nossa ontologia.

Seguindo uma definição dada por Hillman, percebemos no pânico duas noções distintas: “[...] aquela que é vivida em relação ao estímulo e é chamada de medo; e aquela mantida por nenhum estímulo conhecido, e chamada de ansiedade)” (HILLMAN, p.52, 2015). Sendo mais específico, no que tange a este trabalho, abordaremos o pânico sob o enfoque específico da ansiedade. Tanto por seu significado alegórico, visto que tange o indizível, o inanimado, quanto por aspecto nato da síndrome do pânico, em virtude da qual o indivíduo entra em estado de medo e desespero por pressentir um medo daquilo que não conhece, ou estar por vir, noções estas presente nas concepções de ansiedade e síndromes do pânico.

Angst revela a situação ontológica fundamental do homem, sua conexão com o não-ser, de maneira que todo o medo não é simplesmente pavor da morte, mas do nada sobre o qual todo o ser repousa. Desse modo, o medo se torna o reflexo na consciência de uma realidade universal. (HILLMAN, p.53, 2015)

Logo, podemos intuir, a crise pela qual estamos passando por causa da Covid-19, condicionados ao isolamento social e a extrema desinformação sobre a ameaça que nos assola, assim como a crise global financeira, principalmente em nosso país, nos levaram a um lugar de incerteza, em que a ansiedade nos tomou conta, gerando este estado propício ao pânico.

Esta sensação de pânico esteve presente em mim nos estágios iniciais da pandemia. Ainda nos primeiros meses, o receio deste momento me levou a um estado de ânimo que não condizia com meu ‘normal’. Aos poucos, e imperceptivelmente, fui tomado por uma sensação de medo, que rapidamente transformou-se em pavor descontrolado. Não só o medo da

morte, mas os antecedentes desta. O medo do contágio do vírus Sars-CoV 2, o medo de ser entubado em aparelhos de oxigênio, o medo de cair em crise financeira, dentre outras tantas, conduziram a sentir estados físicos como sensação de taquicardia, um nó na garganta, sensação de queimação no esôfago, forte pressão na região do peito, e por fim, e mais aterradores, pensamentos referentes a morte, no cair da noite, fato este que desencadeava em alguns pesadelos noturnos.

Nisto, adentramos em uma estreita relação entre o pânico e o pesadelo. Ainda que sejam distintas as definições de pânico e pesadelo, podemos perceber proximidades entre essas duas manifestações provocadas pelo medo, abordado aqui, pelo viés da ansiedade. “O pânico, sobretudo à noite quando a escuridão cai sobre a cidade e quando o ego heroico dorme, é uma *participation mystique* direta com a natureza, uma experiência fundamental, até mesmo ontológica, de um mundo vivo e terrificante” (HILLMAN, p.59, 2015). Se aceitarmos a premissa, de que os sonhos nos fornecem material suficiente para compreendermos o inconsciente, fato constatado tanto pela psicanálise de Freud, quanto pela psicologia arquetípica de Jung e pela antropologia do imaginário de Durand, dentre outros, podemos razoavelmente, aceitar que o pesadelo, variante do sonho, nos fornece meios suficientes para nos aproximarmos de Pã.

E nisto voltamos ao contraponto, da relação entre medo e heroísmo, apresentada no início desta seção. O pesadelo, aspecto mítico, presente em Pã, nos acomete quando estamos em sono profundo, ou seja, quando nosso inconsciente emerge, e sobre esse viés, até mesmo os heróis são aterrorizados em estados de pesadelo. Podemos, assim dizer, que o pesadelo seria um estado de epifania de Pã, onde o numinoso perpassa nosso inconsciente.

“O pânico, então, não seria mais considerado como um mecanismo fisiológico de defesa, ou uma reação inapropriada ou um *abaissement du niveau* mental, mas será visto como uma resposta adequada ao numinoso” (HILLMAN, p.54, 2015). Em estado de pânico, as sensações de medo, *angst*, passam rapidamente a um estado de medo, material, visível e perceptível. “[...] não inventamos os sons que ouvimos nos bosques, nem as pegadas na areia, nem a pressão do pesadelo pesando em nosso peito” (HILLMAN, p. 40, 2015). A sensação de falta de ar e esta pressão no peito, mencionados por Hillman, eu experienciei, chegando ao ponto de ir ao médico. Era extremamente real e angustiante. Porém, ao chegar na triagem médica, ao aferir minha oxigenação, esta apresentava nível normal, sem nenhuma mudança aparente; foi quando percebi a epifania Pã na prática.

Concluindo essa dimensão Pã, de pânico e pesadelo, podemos intuí-la como desencadeante desse desenlace: a morte, pelos dois vieses, tanto pelo instinto da fuga, em desespero, quanto pela desistência da vida, com o suicídio.

3.2 Masturbação:

Se há um aspecto da dimensão Pã em que podemos ressaltar o repúdio da sociedade cristã sobre esta divindade, este aspecto sem dúvida será a masturbação. Fortemente rechaçada na cultura judaico cristã, a masturbação é sem dúvida criação de Pã, segunda a crença grega antiga. Se encaramos Pã como o deus da natureza, como os gregos encaravam, podemos expandir o sentido de natureza previamente estabelecido. Ou seja, chamo a atenção para a noção de natureza externa e dimensão interna, presente na simbologia de Pã. Tanto podemos encará-lo externamente, refletindo sobre seu habitat natural, propício aos sentimentos de pânico e pesadelo; quanto podemos encarar a natureza em sentido interno, quando escondemos nossas pulsões, aprisionando nossa

natureza para seguir dogmas e tabus, precocemente imbuídos desde nossa fase primaveril.

A própria noção cristã sobre a expulsão de Adão e Eva do paraíso (podemos encarar aqui como referência à natureza), escondendo suas genitálias com folhas, sentindo vergonha de si, perante um ao outro, traduz essa noção de repressão da sexualidade cristã, a negação de sua própria natureza. A masturbação é um tabu que nos assola desde a infância e molda nossa psique no medo do pecado (cristão), ainda na fase adulta, fazendo aqui menção ao próprio Freud, em sua concepção do recalque⁵. Ao passo que Pã, encarado pela cultura cristã antiga, como a própria manifestação do Diabo, aceita e exerce sua natureza.

Neste sentido, “a masturbação reúne dois aspectos do espectro instintivo: de um lado, o *impulso*; do outro, a *consciência moral* e a fantasia que acompanham e desviam esse impulso” (HILLMAN, p.62, 2015 - *grifos meus*). Essa degradação perante a ideia de se masturbar gera um conflito no indivíduo, causando o medo da masturbação, provinda de alguma punição divina⁶. É notória, ainda nos dias de hoje, essa repressão libidinosa que a masturbação acarreta, tanto na esfera religiosa, quanto na esfera social.

A masturbação sexualiza a fantasia, traz o corpo à mente, intensifica a experiência da consciência e confirma a poderosa realidade da psique introvertida – por acaso ela não teria sido inventada por um pastor solitário, tocando flauta pelos espaços vazios de nossas paisagens interiores, que reaparece quando estamos mergulhados na solidão? (HILLMAN, p.67, 2015)

⁵ Ver mais em: A imaginação simbólica, de Gilbert Durand, 1993.

⁶ No antigo testamento, Onan, segundo filho de Judá, foi fulminado por Deus, após derramar seu sêmen na terra, ao negar-se gerar um filho em sua esposa Er.

Ainda, sobre a masturbação, faço uma breve leitura arquetípica deste aspecto Pã, simbolizado por sua flauta (emblema), instrumento em formato de vara, sempre ereto como o falo, em que os dedos percorrem as ranhuras esburacadas do instrumento em busca do som harmonioso. A respiração faz parte deste processo, assim como faz do ato sexual em si. A flauta de Pã, geralmente usada para atrair as ninfas, nos remete a este ato luxurioso, intrínseco a sua simbologia.

Para finalizar, aponto como conclusão deste trabalho a própria criação performática. A realização da vídeo-performance Pã, relações possíveis, contém todas minhas conclusões sobre o estudo do imaginário. Dentre as várias relações que podem ser traçadas entre os estudos do imaginário e as artes da cena, gostaria de ressaltar uma em específico, que fez parte de toda concepção do trabalho da vídeo-performance: o caráter de *experiência da consciência*.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Edições 70, 1993.

FALEIRO, Taiom Nunes. Pã, relações possíveis. Publicado em: https://www.youtube.com/watch?v=cqTl_f8cybA&list=PLKfw8zYUErvEKex_Y8boxBHL_1_sghLtv&index=12&t=3s

HILLMAN, J. **Pã e o Pesadelo**. São Paulo: Paulus, 2015.

LOPEZ-PEDRAZA, R. **Hermes e seus filhos**. São Paulo: Paulus, 1999.

RIBEIRO JR, W. **Hinos Homéricos**: tradução, notas e estudo. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

**Se vingando com Clarice: uma experiência
do sagrado em *A vingança e a reconciliação
penosa* de Clarice Lispector**

*Luiz Felipe de Queiroga Aguiar Leite*¹

Introdução

Clarice é uma bruxa, diz seu último biógrafo, o norte americano Benjamin Moser. Visão carregada de etnocentrismo ou contribuição da percepção da estranheira que colabora para vivificar o imaginário estagnado? Aposto na última. Além disso, se é mais aceitável escutar a bela palavra epifania que coroou a obra de Clarice, hoje dizer que Clarice faz bruxaria é ir na contramão do etnocentrismo acérrimo e soerguer as bruxas do imaginário ainda nefasto lançado sobre as mulheres na Idade Média. Não só naquele tempo, claro... Pois sim, Clarice é bruxa. Concordo com o estrangeiro. Assim, retomo a Ucrânia, Alagoas, Recife e Rio de Janeiro em uma única frase: Clarice é bruxa.

Elegemos três tópicos teóricos para realizar o trabalho proposto: uma leitura do conto *A vingança e a reconciliação penosa*, tomando a narrativa como uma experiência do sagrado. O primeiro, que já se expõe no objetivo, é a experiência. O segundo, o *self* sob a perspectiva junguiana, porém não reduzida a ela. E o terceiro, a ideia de autossacrifício, tomada primordialmente de Karen Armstrong, de onde partirá nossas reflexões. Reflexões, inclusive, são inevitáveis em textos como este que propõe ler uma narrativa com tal carga de força significativa. O conteúdo sobre o qual nos debruçamos carrega em si a marca da abertura. É onde começa nossa

¹ Recife: UNISÃO MIGUEL; FOCCA; Professor celetista. *VII Encontros Arcanos. Goiânia: Íman, 2020.*

atenção à tensão que tal força significativa do texto produz. Epifania ou bruxaria, o texto traz consigo a pulsão do indefinível no ato de revelar: o que torna claro, traz a luz, mas também a oculta. A *re*-velação também é um *velar de novo*.

No conto escolhido, a personagem vivencia o início de uma experiência espontânea com o sagrado quando se encontra andando pela Avenida Copacabana e um sentimento estranho lhe invade: ela é a mãe de Deus. Mas esse sentimento logo se volta contra ela na forma de um rato morto que desperta sua raiva para com Ele. Depois de xingar Deus percebendo sua suposta natureza bruta, a personagem passa por um processo de reconexão com o divino que a coloca diante do incognoscível. É seguindo estes passos que o desenvolvimento desta leitura se desenrolará.

Experiência, *selfe* autossacrifício

A experiência já traz em si a carga semântica da *dupla chama*. A referência à obra de Octavio Paz (1995) não é gratuita. Amor e erotismo se trocam e se confundem. O conhecer bíblico é antes um ato da carne. O óbvio não pode ser negado. Mas se só carne fosse, não seria conhecer. E o ato de conhecer transgride a natureza da carne, sem a abandonar. Nunca a abandona. Conhecer é transsubstanciar sem abandonar o suor humanizador. Tudo que se conhece profundamente, penetra-se no mistério. Conhecer a amada, o ventre criador, é também permitir não sabê-lo, pois a concepção é de outra ordem, secreta a todos. Mesmo aquela que a sente dentro de si, *O* sente secretado.

Vivenciar uma experiência religiosa é atuar com sua persona em um ato sagrado, cuja ação individual é intransferível, singular, única, irrepetível, mas -aí vem a sua tensão- reconhecível por aquele outro que escuta o relato de outrem, que o lê em algumas linhas, que vê quando o

sagrado se manifesta no corpo do devoto. Um padrão arquetípico, que se quer não fixo, entra em ação, simultaneamente. É a figura do paradoxo a única “possível” de dar sentido. Não à toa, o paradoxo é figura da poética, que lança no mundo um evento único sobre uma língua, base comum àqueles que compartilham do mesmo código, mas com espaço aberto para congregação de todos.

Vivenciar uma experiência do sagrado é também vivenciar uma experiência *com* o sagrado. Pois é também não estar só. Quando o espírito chega (desce? Possui?), um outro compõe a identidade do indivíduo. Esse outro etéreo, divinal por natureza, assim se supõe, guia o indivíduo, mas também existe dentro dele. Ele é seu desejo mais profundo. Aquele que talvez ele não conheça. É preciso a lapidação do ego para o *si-mesmo* ser *re-conhecido*. De uma *bruta flor*², o querer se torna vontade: “grandes almas têm vontades, as débeis têm apenas desejos”, diz o provérbio chinês. E quando é vontade não é mais só de um. Atingir o caminho da vontade é também reconhecer esse caminho orientado pelo outro etéreo: o orixá, o *daimon*, o guia animal; a figura de um velho em sonhos, de um pai, de uma árvore, podem ser substitutos da vontade interior, substitutos e orientadores – o paradoxo se impõe: este é o *si-mesmo*, o *self*. O *si-mesmo* é um outro, parafraseando subversivamente Rimbaud (2018). Podemos ou não escutar sua voz, vê-lo agir, sussurrar ou gritar, mas sempre o sentimos no meio dos olhos, unificando nosso caminho, nosso agir. Aquele que está aberto a sua escuta, escuta o *si-mesmo*, escuta a si mesmo. O eu e o outro. Um só e dois.

Nesse caminho, em que se percebe que o eu não está só, o *si-mesmo* o desafia, o instiga. Ele desarticula o familiar do ego, aquilo no qual o ego

² A referência é de uma conhecida música de Caetano Veloso: *O queres*, onde ao se concluir ações opostas e paradoxais, se canta no refrão: *Ah, bruta flor do querer! Ah, bruta flor, bruta flor*.

se assegura para existir no mundo, em estado de proteção, claramente um estado de medo. Aquele que ainda não se aventurou longe das portas de casa, que não fez a viagem transubstanciadora, cheia de desafios, lutas, perdas, vitórias, tende à entropia, a uma autodestruição castradora e vitimizadora: culpa-se pai, mãe, vizinhos, amigos, amantes, *Deus*... Até que o ser perceba que ele mesmo deve empreender a viagem, ele mesmo deve pagar o tributo que ela requer. O *self* o direciona, e apontando o caminho ao eu, também prepara a sua dissolução. Pois ao se mover, o eu começa a se libertar de sua própria prisão.³

São nesses momentos que o eu começa a, seja bem-vinda a expressão comum..., *olhar a si mesmo*, se autoavaliar, investigar em seu íntimo e se aproximar do mistério que há em si. Olhando a si mesmo, o eu se rearticula. Mata-se aos poucos e aos poucos se reconstrói. A filosofia budista fala da extinção do ego, como o encontro com o Nirvana. Jung, por seu lado, reconhece uma relação de troca frutífera, cuja hora da colheita é o de um eu rearticulado, como quem está dentro de um processo interminável de educação, que atinge um momento, digamos, de equilíbrio, o que ele chama de individuação. Mas esse processo mais cíclico que linear, pede, como dito, o olhar para si mesmo, ou como chamaremos, o autossacrifício, a autocrítica que mata gradativamente o ego e o soergue de sua visita às sombras.

Karen Armstrong, em sua obra biográfica *Buda* (2001), fala de um período da história chamado de Era Axial (800 a 200 a.c.). Neste período teria surgido uma nova lógica sacrificial. Confúcio, Lao-Tsé, Zoroastro, Sócrates, Platão, Buda e o próprio Jesus Cristo, teriam legado ao mundo uma nova percepção sobre o sacrifício. O bode expiatório, como o nome

³ É válido um adendo: o eu se ergue sobre uma base social e psicológica que lhe é dada. Para aqueles que são surrupiados de toda base da personalidade nos períodos de formação, como exigir o desenvolvimento? Há mais discussão aí...

diz, expia a dor do outro. Purifica o outro com sua dor, seu sacrifício. Um grupo ou indivíduo faz o sacrifício do animal para limpar seus próprios males. O outro que sofre a pena e a dor. A lógica do sacrifício lançada no mundo na Era Axial, extinguiria a expiação no outro. A pena e a dor recai sobre o próprio indivíduo. Seja relacionando Estado e indivíduo, como em Confúcio; seja mantendo a relação entre o homem e Deus, revigorando-a, como em Jesus Cristo; ou mesmo extinguindo Deus em prol da divinação- iluminação- do próprio homem, como em Buda, no indivíduo recai a dor e a pena, tornando-o responsável pelo seu próprio soerguimento. O que é também, e antes de mais nada, uma máxima de convivência harmoniosa com o outro. Quando Jesus escreve na areia, curvando-se sobre a terra, curva-se também sobre si mesmo, olha o seu interior e, pelo exemplo, acalma a ânsia mortífera dos homens que só conseguem resolver seus problemas de convivência olhando para o exterior: o bode é o culpado. Nunca eles mesmos.

A personagem do conto em leitura não tem como vetor principal de suas reflexões a relação com o outro ser humano. Mas aponta pra ele, na medida em que seu alvo externo toma corpo na figura de um rato, que confunde-se com o divino, Deus. E gradativamente, e *penosamente...*, reconecta-se com a natureza do rato, da árvore, com as relações amorosas, com o mundo e com Deus. Além de, inevitavelmente, consigo mesma. E tudo começa na Avenida Copacabana olhando nesga de mar...

O início da experiência com o sagrado

Como antes dito, a narrativa em primeira pessoa de *A vingança e a reconciliação penosa*, começa com a personagem andando na Avenida Copacabana, no Rio de Janeiro, distraída, como ela mesma diz, olhando as coisas ao redor: pessoas, edifícios, nesga de mar... Logo no início uma frase inquietante, porém discreta na narrativa, sugere o começo da experiência

espiritual pela qual passa a personagem: “Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas” (LISPECTOR, 1980, p. 184). A *percepção* começa a se modificar. O vocábulo percepção remete a conhecimento, à consciência, a um conhecer através da consciência, da intuição, através de uma perspicácia no olhar que o reorienta para o não familiar das coisas e do mundo, e que envolve necessariamente sensações, sentidos. A percepção, aqui o sentido pode ser alargado, remete a um conhecer em um estado não reduzido à lógica, por mais que a mantenha e até necessite dela. Mas ainda é possibilidade de penetração naquilo que não se vê concretamente. Com essa percepção que começa a aflorar, também começa a experiência espontânea com o sagrado e sua marca de singularidade se tensiona com o padrão estagnado. Não só o padrão arquetípico, mais livre e vivo, mas o de fato consolidado pelos costumes, vertido ao dogmatismo.

Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a terra, o mundo. Por puro carinho, mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade eu era por carinho a mãe das coisas. Soube também, que se tudo isso “fosse mesmo” o que eu sentia, e não possivelmente um equívoco de sentimentos, que Deus sem nenhum orgulho e nenhuma pequenez se deixaria acarinhar, e sem nenhum compromisso comigo. Ser-Lhe-ia aceitável a intimidade com que eu fazia carinho. O sentimento era novo para mim, mas muito certo, e não ocorrera antes apenas porque não tinha podido ser. Sei que se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo e reverência. Mas nunca tinham me falado de carinho maternal. E assim como meu carinho por um filho não o reduz, até que o alarga, assim ser mãe do mundo era o meu amor apenas livre. (LISPECTOR, 1980, p. 184-185)

Há uma subversão inicial, que não iremos explorar em demasiado, mas que vale ser citada: uma subversão do feminino que aparece quando

a personagem se anuncia a mãe de Deus. A estranheza parte de dois principais aspectos: como ser mãe de algo sem princípio ou fim? E como deslocar a virgem cristã de seu lugar de mãe divina, considerando a fusão não resolvida entre pai e filho, na visão católica cristã? Na Idade Média, o suficiente para ser queimada na fogueira... Quase uma heresia de bruxa...

No início da narrativa, um trecho se destaca. Ele carrega a tensão inicial que vai se desenrolar ao longo do texto até seu final. É quando a personagem, conhecendo o padrão e partindo da premissa de que esse padrão é verdadeiro, ou mesmo uma verdade absoluta, estranha suas próprias sensações que o contradizem: “Sei que se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo e reverência. Mas nunca tinham me falado de carinho maternal”.

Neste momento, a personagem é vítima do *status quo* estabelecido. Daí estranhar suas próprias sensações e idealizá-las em um Deus perfeito, aos seus olhos que apenas agora começavam a *perceber*. É o início da experiência espiritual, da experiência com o sagrado. E ela não foi avisada, não está dentro de um ritual pré-estabelecido com seus atores cumprindo cada um o seu papel, o que se espera das instituições. É válido lembrar aqui que não se prega uma rejeição ao rito, parte integrante e essencial das relações humanas, mas se enfatiza a espontaneidade e particularidade da experiência, lembrando mais uma vez que a relação com padrão arquetípico não se perde. A tensão desse encontro não se desfaz.

A personagem conhece Deus através dos padrões: gravidade, solenidade, respeito, medo e reverência, e desconhece esse sentimento que lhe surge de ser sua mãe. Como era de se esperar, aí ela é espelho da sociedade. Mas antes mesmo de poder dar continuidade a essa sensação nova e buscar uma compreensão dela, sua experiência é brutalmente cortada quando se depara com um rato morto. Ela reconheceria agora a brutalidade de Deus.

Da revolta à reconexão com o sagrado

Diz a personagem em estado de espanto e revolta:

E foi quando quase pisei num rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu maior profundo grito. Quase correndo, cega entre as pessoas, terminei encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. (LISPECTOR, 1980, p. 184)

A personagem sofre uma reviravolta. Seu estado de suposta beatitude é desafiado pela presença do feio, do horror advindo através do mínimo: um rato. O que aparentemente nada devia significar, impregna nela como piche. E a visão do rato morto imediatamente encontra um culpado:

Espantava-me que um rato tivesse sido o meu contraponto. E a revolta de súbito me tomou.

[...]

Eu andando pelo mundo sem pedir nada, sem precisar de nada, amando de puro amor inocente, e Deus a me mostrar o seu rato? A grosseria de Deus me feria e insultava-me. Deus era bruto. (LISPECTOR, 1980, p. 185-186)

A *mãe de Deus*, agora espantada e ferida, pensa ter descoberto a brutalidade do ser maior, o que já é uma presunção de conhecê-lo. Deus é bruto, ela afirma, e conhecendo agora a brutalidade desse ser, que suspende e mesmo rejeita as visões de como Ele comumente é conhecido, ela começa a arquitetar a sua vingança, a *vingança dos fracos*, como ela mesma diz. Um diálogo interior tenso clama por uma decisão:

[...] não conte, só por carinho não conte, guarde para você mesma as vergonhas Dele – mas vou contar, sim, vou espalhar isso que me aconteceu,

dessa vez não vai ficar por isso mesmo, vou contar o que Ele fez, vou estragar sua reputação. (LISPECTOR, 1980, p. 186)

“Todos os que são incapazes de compreender um deus veem-no como um demônio e, assim, se protegem de sua aproximação”, diz Campbell (2007, p. 93). Se existe um Deus e este é totalidade, como negar o divino existente no rato? O terror que os românticos tão bem trabalharam nos prepara para o encontro com nós mesmos. Assim Safranski ilumina nossa percepção obscurecida, como se encontra a da personagem:

A história da razão planejadora fugia ao controle e deixava aparecer nossa natureza escura mais que nossa clara razão. Tudo isso abala a confiança no pensamento esclarecido que simplifica demais as coisas, o que significa que é incapaz de apreender a profundidade da vida e seu lado noturno. Os românticos terão a ambição de preparar o pensamento e a imaginação para o monstruoso que há em nós e em torno de nós. (SAFRANSKI, 2010, p. 51-52)

Perceba-se que a personagem reage de súbito, e de súbito nega aquilo no qual se reconhece, pois tal reconhecimento ainda não tinha vindo à consciência. É a negação de sua própria sombra, ali representada pelo rato: “Espantava-me que um rato tivesse sido o meu contraponto. E a revolta de súbito me tomou.” O rato é seu contraponto. É quando começa o terceiro momento do conto, que em brevíssimo texto apresenta uma das passagens mais belas e densas da nossa literatura, suscitando outras reflexões que, obviamente, não cabem neste estudo. É o momento da reconexão, ou *reconciliação* com Deus, que passa, necessariamente, pelo autossacrifício. Antes a revolta; depois, a oportunidade de congraçamento.

O autossacrifício, a autocrítica que destrói o ego, e a reconexão com o incognoscível

O início da reconexão já traz o seu contraponto e vai se desvelando em camadas:

... mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte.

[...]

É porque sou muito possessiva e então me foi perguntado com alguma ironia se eu também queria o rato para mim.

Porque o rato existe tanto quanto eu, e talvez nem eu nem o rato sejamos para ser vistos por nós mesmos, a distância nos iguala. (LISPECTOR, 1980, p. 186-187)

Agora, olhando para si mesma, o rato se torna um meio de reconhecimento. A brutalidade que caracteriza a reação da personagem dá lugar ao olhar interior, à investigação lançada sobre o *si-mesmo* que esfacela gradativamente o ego. Antes forte, percebe-se fraca; sempre possessiva, o rato lhe é dado para seu ego cansado de sempre mais; e aos poucos o reconhecimento se dá: “a distância nos iguala”.

É ainda o rato que revela uma das necessidades primeiras inerentes do autossacrifício: a morte: “É porque só poderei ser mãe de uma árvore quando puder pegar um rato na mão. Sei que nunca poderei pegar um rato sem morrer de minha pior morte” (LISPECTOR, 1980, p. 187). Ser mãe é abraçar o todo: da dor e da alegria que se fundem no momento do parto à longevidade desafiadora que é o processo da criação de um filho, que só termina no fim do tempo de um dos dois.

Para se tornar é preciso sempre morrer. “Se te tornas isto, serás aquilo”, diz Rumi (2010, p. 89) em sua poética mística e transformadora, e mesmo transubstanciadora. O autossacrifício modifica um padrão nefasto que carregamos dos nossos primórdios, em nossas células, e que é preciso transformar. É preciso aceitar o “criminoso” que há dentro de nós, a nossa sombra que nos atemoriza é nosso veículo de libertação. “Talvez eu me ache delicada apenas porque não cometi os meus crimes. Só porque

contive os meus crimes eu me acho de amor inocente” (LISPECTOR, 1980, p. 187). O amor ingênuo é vencido pelo encontro com o obscuro, com o mergulho no inferno, nos *quarenta dias* da escuridão existente em todos nós. É preciso escolher bem para se sair transformado. O diálogo consigo mesmo, a autocrítica, promove a dissolução do condenado: o ego. E este se liberta dos padrões estagnados, tornando-se o outro, o *aquilo* que Rumi vem anunciar: o transformado. Enquanto não fazemos esse movimento nossa alma está presa, esperando, contida: “Talvez eu não possa olhar o rato enquanto não olhar com lividez esta minha alma que é apenas contida” (LISPECTOR, 1980, p. 187).

O caminho que prepara o fim do texto começa com outra frase-chave e poética: “Então, pois que eu use o *magnificat* que entoa às cegas sobre o que não sabe nem vê” (LISPECTOR, 1980, p. 187). Sob o canto, que em si mesmo é meio de reunião sob a batuta do inconsciente, a personagem se entrega. Sob o que não vê, sob o que não sabe, ela entoa o canto de Maria, a que abriga o mistério em si.

O final do texto depõe as armas antes empunhadas da bruta que se ergueu contra o pai.

Enquanto eu imaginar que “Deus” é bom só porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar. Eu, que sem nem ao menos ter me percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus. Eu, que jamais me habituarei a mim, estava querendo que o mundo não me escandalizasse. Porque eu, que de mim só consegui foi me submeter a mim mesma, pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe. (LISPECTOR, 1980, p. 188)

Campbell conta uma breve história muito significativa em *O poder do mito*. Diz o autor:

Eu tive um amigo que assistiu a um encontro internacional das ordens meditativas católico-romanas, realizado em Bangkok. Ele me contou que os monges católicos não tinham dificuldade em compreender os monges budistas, mas o clero das duas religiões é que era incapaz de entender um ao outro” (CAMPBELL, 1990, p. 63).

Quando se vive sob a égide dos dogmas das instituições corre-se o risco de se estagnar como um clero burocratizado. A experiência mística, mesmo realizada dentro de instituição, pode desafiar o dogmatismo. Por que os grandes exemplos rejeitam o dogma, como Buda ou Cristo? O dogma pode se tornar uma estagnação da verdade. Ele pode estacionar e levar à morte vazia, não redentora. É preciso enterrar ou queimar o dogma estagnado, para que das cinzas surja a nova palavra dignificadora.

A visão da personagem estava assentada sobre os costumes construídos através das orientações padronizadas das instituições. O trecho que comentamos inicialmente: “Sei que se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo e reverência. Mas nunca tinham me falado de carinho maternal”, carrega a tensão primordial do evento do qual se constituiu a experiência, que com o tempo altera o estado do eu. Veja-se a quantidade de *eu* existente no trecho final do conto anteriormente citado, quase cacofônico e cansativo. No entanto, esse não é mais o eu bruto, rígido, preso em suas ilusões e sua falsa força, mas o eu que se olha, se revisa, que se lança ao mais obscuro dentro de si e tenta encontrar o *si-mesmo*, a vontade que o liga ao pai e o liberta da escravidão. Esse eu encontra o incognoscível rejeitando as construções estagnadas do padrão: “Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe”. E rejeita não só tais padrões, mas rejeita que agora seja ele um reproduzidor dessa estagnação.

A personagem aceita o não-dito, entrega-se ao canto. É assim que o jogo de sua *vida maior* se fará. A discreta subversão da forma usual de utilizar a expressão quase passa despercebida no texto. Nós comumente dizemos: *o maior jogo de minha vida*. Expressão cujo foco está no jogo e no ganho, predominantemente material. Sutilmente a autora promove um desvio: é o jogo de sua *vida maior* que se fará. Esta *vida maior* é a vida do ser, daquele que deve se tornar. Este ser, que somos todos nós, precisa de um Deus que não se conhece.

Conclusão

A resposta da personagem é um Deus que não se sabe. É preciso passar pela experiência que quebrará as barreiras do ego, as construções que se transformaram em dogmatismo vazio. Os grandes homens apontam o adiante, daí serem visionários. Muito se morre para a construção de sua visão. O perigo está na postura daqueles que, autointitulando-se deuses, sábios, homens sagrados, porém falsos, pois que corrompidos em *si mesmos*, usam de uma visão egóica, falaciosamente divina e ofuscam o encontro prometido: o encontro do um com o outro e com a totalidade física e espiritual em torno de nós. Numa palavra última: a humanização. Esses são os tiranos, os ditadores, os fascistas, os mantenedores da estruturada desigualdade social, aqueles que em nome do divino mercado se põem como arautos do futuro e do progresso, quando são na verdade, usurpadores de almas. Eles têm muitos nomes...

Ao final, despertada pela poética do texto, está a nossa função no mundo: compartilhar o incognoscível, partilhar a incompreensão, pois é ela que nos une, como uniu os monges católicos e os monges budistas. Lançar-se à experiência do divino que nos esfacela como animais sacrificados que somos e nos reconstrói na unidade salvadora do Cristo

que age dentro de cada um de nós, e que não é posse de nenhuma instituição, que está em todo lugar e em toda experiência cujo encontro com o sagrado não pode ser controlado por uma força humana. O sagrado se faz pelo encontro com o inominável. E é esta ausência que nos chama.

Entre inventar um Deus que não existe, sujeito à estagnação, e vivenciar uma experiência dos possíveis como mãe do divino, o elemento poético nos convida a participar do ato criador, da constante criação, da abertura ao inesgotável e misterioso trabalho do ser.

Referências

ARMSTRONG, Karen. **Buda**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Athena, 1990.

_____. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CLARICE, Lispector. A vingança e a reconciliação penosa. In: CLARICE, Lispector. **Para não esquecer**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

JUNG, C. G. **Aion**: estudo sobre o simbolismo do si-mesmo. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2013.

PAZ, Octavio. **A chama dupla**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

RIMBAUD, Arthur. **A carta do vidente**. Disponível em: <http://www.salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a%CC%80-Paul-De%CC%81meny.pdf>. Acesso em: 20.09.2018.

RUMI, Jalal ud-Din. **Poemas místicos**. São Paulo: Attar, 1996.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

Tomos: escrituras performativas sobre o corpo à luz da cartomancia

*Bruna Mazzotti*¹

Iniciação

Enquanto artista, estou interessada em trabalhar a partir de imagens que irrompem espontaneamente, ou seja: que surgem do inconsciente ao consciente, vide sonhos ou devaneios². Dessa maneira, a visualidade exercida é, inicialmente, um território amplamente desconhecido, de modo que na maioria das vezes não sei motivos pelos quais disponho de fazer essa ou aquela escolha na elaboração de imagens. Elas me levam como se fosse uma avalanche, impõem a indeterminação; mas ao invés de me debater na correnteza tento me manter sabendo que essa força ainda me permite escolher movimentos e caminhos por entre ela.

Aqui, essas imagens irrompidas para o trabalho não são de uma ordem transcendental, ou seja, do lugar simples e puro da "inspiração artística". Elas surgem pela associação, espontânea ou conduzida, entre coisas e outras. Posso exemplificar com um trabalho recente: me foi pedido um ensaio visual³ que surgisse a partir da palavra rasura. Quando li

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes (EBA), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV), Linha Poéticas Interdisciplinares, nível: mestrado, orientadora: Irene de Mendonça Peixoto. Universidade Federal de Goiás (UFG), Faculdade de Artes Visuais (FAV), Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/CNPq), Linha Processos Artísticos do Corpo e da Intimidade, orientador: Odinaldo da Costa Silva. Artista visual e arte educadora.

² Quando dormimos e produzimos atividade onírica, podemos aparecer enquanto protagonistas da narrativa, mas a sucessão de eventos é fluida e errática, quase sempre imprevisível, da qual não nos deixa assumir o controle total sobre os acontecimentos (RIBEIRO, 2019). Já o devaneio é uma parte da matéria noturna deixada à luz do dia (BACHELARD, 1996), dado por imagens que podem tanto surgir espontaneamente, uma atrás da outra, ou que podem ser conduzidas vide imaginação do contexto da vigília.

³ Trata-se do trabalho intitulado "*É um mero entre*", intervenção, dimensões variáveis, Niterói/RJ, 2020. O mesmo será publicado como parte do ensaio coletivo do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas

determinada palavra, a imagem que surgiu foi a de livros interpostos em uma pia de lavar louça. Obedeci a imagem mental, fiz tal qual como ela me apareceu, mas também tomei decisões outras por entre ela, interpondo encaixes dos livros para com outros locais da cozinha: o forno, a assadeira, o micro-ondas, a cesta de frutas e daí por diante, gerando uma intervenção temporária na casa habitada, registrada com fotografias. Aconteceu na matéria fotográfica e continua acontecendo também em outras materialidades e linguagens que exerço. Ainda assim, não elaborei criticamente os motivos de fazer as imagens do trabalho ora exemplificado – ainda.

Nesse sentido, me parece fundamental olhar para as artes do corpo que propus outrora, sendo elas matérias bem fugitivas, inscritas em um determinado espaço e tempo, das quais sobram registros a partir de outros suportes e as bases lineares de ações circunscritas no programa performativo. E esse é o recorte inicial para trabalhar Tomos. Porém, se eu trabalhava as escrituras apenas com a linguagem da performance, foi chegado um momento do qual foi impossível não inserir vídeoarte, vídeoperformance e fotoperformance. Essas, linguagens que comecei a exercer constantemente. Resgatá-las para pensar o momento presente a partir de cartas do Tarô é ir em busca do sentido das mesmas. É pelos Tomos que a insurgência de imagens mentais – das quais chegam em um relampejar e, se não forem propriamente anotadas ou desenhadas, caem no abismo escuro do esquecimento – são trabalhadas junto da palavra em elaborações críticas. Parece-me como uma missão labutar a partir da potência dessas imagens fugazes que irrompem do inconsciente.

Olho para elas a partir de outras imagens, também fugazes: as figuras do Tarô⁴. Esse instrumento é muitas vezes percebido como místico e irracional, mas contém uma lógica própria, lógica outra, longe da racionalidade instrumental – ao gerar conhecimento a partir da intuição, do *insight* e da imaginação (SEMETSKY, 2013). Apesar de serem ilustrações impressas geralmente em suportes físicos, as imagens desse instrumento são inesgotáveis – isso porque trazem à tona símbolos essencialmente polissêmicos, que apontam para além de si mesmos ao possuírem o poder de conotar significados em potência, pois, demonstram camadas profundas de sentidos, das quais dependem de associações emocionais de quem as vê (ibid.). Uma única carta, portanto, contém em germe um amálgama de possibilidades, mas ao entrar em contato com a visualidade ali colocada, algumas simbologias saltam mais do que outras em relação à matéria da consulta, ou seja, ao que está sendo confrontado com a determinada lâmina.

Assim, a pergunta da pesquisa é nada menos que: *O que diabos eu estou fazendo?* Na busca de intenção frente à indeterminação, encontro um tanto de resposta a partir da junção das visualidades com que trabalho copuladas com a simbólica do baralho. Dessa forma, os Tomos são escrituras performativas sobre o corpo à luz da cartomancia e neste trabalho intenciono explicitar: 1) o modo de fazer as escrituras; 2) a metodologia performativa das inscrições; 3) o corpo físico na ação única ou o corpo capturado através de dispositivos do qual se torna telemático e altamente reproduzível; e 4) o baralho enquanto disparador de sentido – não necessariamente nessa ordem.

⁴ Há vários tipos de oráculos, ou seja, diversos modos de exercer uma prática divinatória utilizada para previsão de futuros. O Tarô é um deles. Seu sistema consiste em 56 arcanos menores, dos quais estão ligados aos 4 elementos: copas estão para água, ouros para terra, espadas para ar e paus para fogo; além de 22 arcanos maiores que consistem em arquétipos.

Fundação e fundição

A visualidade das proposições corpóreas espera imanência, aquilo que é concreto no agora. Contudo, recebe a iminência, o contínuo haverá-de-ser, composição sempre incompleta, visto que "a expressão nunca atinge a plenitude da visão, nunca esgotando o que ela tem de intocável" (JUNG, 2013, p. 99). Para destrinchar essas camadas, utilizo do baralho do Tarô para o parcial entendimento desse fazer por intermédio do *discurso das conjunções*:

os sentidos se formam e são incapazes de ser estáticos, estão sempre evocando outros sentidos. E, possivelmente, se colocar duas coisas juntas elas vão ter uma atração e haverá um sentido comum nessas mesmas duas coisas, sendo capaz de se ligarem, para gerar outras (TUNGA, 2012, p. 193).

Assim, o fazer da arte é fatalmente a ação de juntar coisas, conjunções entre um elemento e outro que evocam uma espécie de radiação que nos dá sentido, produzindo uma forma de conhecimento (TUNGA, 2012). Não há, pois, vínculo possível sem diferença anterior: uma junção requer ao menos dois termos distintos, dos quais não ocupam a mesma coordenada, dos quais existem em uma distância (PÉREZ-ORAMAS, 2012). Dessa lonjura, as coisas se olham. O produzir semelhanças e o engendrar de sintonias acontece senão a partir de correspondências naturais dadas de faculdade mimética presente nos homens (BENJAMIN, 1987). Ou seja, coisas se olham para depois serem vinculadas a partir de nós, que damos nossa própria intimidade para as coisas copularem e serem uma ao mesmo tempo em que são duas. O instante poético, portanto, consiste em uma simultaneidade essencial: o que era desunido conquista a vinculação, o que era antítese se torna ambivalência – dinâmica, excitada, vívida, em complexa relação (BACHELARD, 2010).

Coexistem, portanto, semelhanças e diferenças, das quais me levam a optar pela metodologia de pesquisa performativa: inicia com *pontos de partida*, da qual emergirão qualidades próprias⁵ a partir da tomada de ação de *práticas particulares* (HASEMAN, 2015). Os pontos de partida têm vasão à medida em que realizo trabalhos artísticos centrados no corpo, das quais são organizadas cronologicamente e distribuídas em pares para cada Tomo. Já as práticas particulares consistem na: 1) retirada de cartas de Tarô, no momento da escritura, para as duas proposições artísticas elencadas para o estudo, além outra carta de síntese; 2) a escritura em tempo presente a fim de gerar aproximações.

O baralho de Tarô apresenta arquétipos, ou seja, figuras primordiais resultantes de experiências de toda a humanidade (JUNG, 2013). São imagens moralmente indiferentes que, através da sua confrontação com a consciência, tornam-se uma coisa ou outra (ibid.). Portanto, a eficácia do baralho consiste na ampla abertura da imagem, meio de captação de projeções psicológicas para com eventos já vivenciados (JODOROWSKY; COSTA, 2016). Uma projeção simplesmente acontece. As características de quem consulta são transferidas à imagem de maneira instantânea, sem elaboração racional (ibid.). É assim que nos Tomos, ao invés de fazer uma pergunta de viés oracular ao baralho, a fim de vislumbrar futuros, procuro confluir sua imagética com minhas propostas artísticas para conjumar as visualidades arquetípicas com as visualidades corporais.

A escritura de cada Tomo é operada performativamente, seguida de correção ortográfica para a primeira pessoa do presente: o que existiu, existe; o que existirá, também existe – escrevo sobre o fazer artístico e sobre as tiragens como se acontecessem no instante em que a pessoa que

⁵ Neste estudo, falarei posteriormente acerca das qualidades próprias emergentes das vinculações entre cartas e corpo.

lê perpassa seus olhos pelas palavras. Essa vontade de aproximação, por meio de uma lógica temporal própria, advém de minhas práticas performativas colaborativas, em uma necessidade de vinculação que extrapola a performance e contamina a escrita. Quero me sentir próxima, mesmo que conceitualmente. Se projeto a experiência da performance para com as cartas do Tarô, quem lê há de projetar a vivência na escritura. Em cada Tomo, sempre que possível, sublinho esse fato para que o sentido que dou para as coisas-trabalhos não seja visto como sentido unívoco.

O Futuro dos Tomos neste presente

O trabalho de escrever Tomos tem mostrado cada vez mais coincidências significativas⁶ e gostaria aqui de elucidar algumas delas. 1) O Diabo (arcano maior número XV) para O Buraco (performance, 2017-2018) e; 2) A Roda da Fortuna (Arcano maior número X) para 333 (performance, 2019).

O Buraco foi minha primeira performance. Executada por três vezes em diferentes situações. A princípio, minha vontade era dar visualidade às somatizações corporais – dor e vazio no peito, aperto na garganta, respiração descompassada e falta de ar, que me ocorriam no processo depressivo, também acompanhado de crises de pânico.

A analogia para com essas somatizações era feita a partir de uma tinta guache preta, na qual eu tingia meu corpo nos locais atingidos pelo padecer. Em certo momento, o observador participante era responsável por retirar essas inscrições com lenços umedecidos. Meu objetivo era expurgar esse padecer a partir do afeto (e, em conjunção à terapia, deu

⁶ Também chamada de sincronicidade, é uma contemporaneidade de dois ou mais acontecimentos que insurgem inesperadamente em mesmo momento, ocasionando em uma coincidência especial da qual depende do estado psíquico para ser validada e percebida (JUNG, 2011). Um exemplo que sempre gosto de dar é quando estava lendo uma frase que continha a palavra "pisco" e a luz do ambiente em que me encontrava oscilou, piscando no mesmo momento de minha fala.

certo e continua dando certo a partir de programas performativos outros). Quem observava desconhecia minhas patologias, mas via um buraco no peito que pode levar para associações outras, lugares outros. Estes, locais que não necessariamente seriam comportados pela esfera da saúde mental, em concordância com o princípio de projeção (op. cit.). Ao retirar a tinta de mim é como se retirassem do próprio corpo, se for levado em consideração que a performance é um dispositivo que carece de espelho (GLUSBERG, 2011).

Ao embaralhar as 76 cartas, saltou em minhas mãos o arcano de número XV, O Diabo. Esta, uma carta comumente associada à excessos de todo o tipo e desordens mentais nas práticas divinatórias. Até mesmo sua atmosfera parece com a visualidade da performance. Também foi O Diabo que me ensinou sobre a figura encarnada de A Sombra, que é um arquétipo que diz respeito a um modo mais específico do princípio projetivo: apontamos para os outros o que temos em nós, principalmente aquilo do qual é negligenciado e negado (NICHOLS, 2007). Ele é tratado como A Sombra porque, muitas vezes, somos levados a rechaçar sua existência. Também dá o que pensar acerca dessa performance ser feita uma semana antes do segundo turno das eleições para a presidência em 2018.

Já 333 foi minha última performance antes do isolamento social em decorrência da pandemia de Covid-19. Seu programa de ações consiste em 3 mulheres vestidas de vermelho; 3 planos corporais (alto, médio e baixo) para serem alternados entre elas e; 3 espaços de um mesmo lugar. Com ela, objetivei não morrer por suicídio (e, novamente, em conjunção à terapia, deu certo e continua dando certo a partir de programas performativos outros, mas também por entre outras linguagens que venho experimentado). Ali, cabia-me lembrar e imprimir no corpo os movimentos rotativos e translativos da vida, dos picos e vales, de idas e

vindas no decorrer, e exercer uma morte simbólica ao invés da morte real – tendo em vista a noção de morte enquanto o *continuum* de vida-morte-vida em Clarissa Estés (2018). Ao embaralhar as 76 cartas, o salto foi do arcano de número X: A Roda da Fortuna, que reafirma justo os altos e baixos poetizados na experiência da performance. Quando vi a carta, as roupas vermelhas já não pareceram uma escolha tão fora de ordem assim, visto que escolhi elas sem motivo aparente.

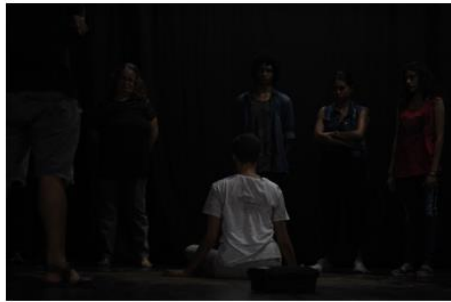


Figura 1 – Ilustração do Arcano XV: O Diabo, para o baralho de WAITE, A. E.; SMITH, Colman Pamela, 1999.; MAZZOTTI, Bruna *et al.* Performance O Buraco, ativação feita na mostra de performances do Grupo Jurubebas de Teatro. Teatro Américo Alvarez: Manaus, 2018. Foto: Malu Dácio

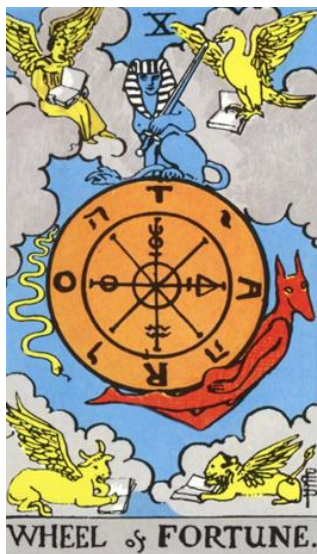


Figura 2 - Ilustração do Arcano X: A Roda da Fortuna, para o baralho de WAITE, A. E.; SMITH, Colman Pamela, 1999.; MAZZOTTI, Bruna; MADEIRA, Tais Quinhões; HENSOO, Maytê. Performance 333, ativação feita na mostra Artes em Rede. Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2019. 333 foi realizada no dia 21 de setembro de 2019. Teve uma hora e trinta minutos de duração. Foto: Ananda Velozo

Minha atenção tem se voltado para essas semelhanças que vão além do causal. Ao invés de serem coincidências elaboradas por mim, são similitudes de ordem desconhecida, junções subliminares que me chacoalham. Com isso, informo que a escrita capitular dos Tomos está pausada para uma pesquisa exploratória que visa dedicar atenção para essas ordens de sincronicidades: não há o que continuar sem adensar nessa esfera, em busca de subsidiar criticamente as qualidades próprias que emergem. Se a conjuntura da pesquisa se encontra no Tomo V de XXII, há muito o que percorrer: devo olhar a paisagem no caminho ao invés de esticar a visão para o ponto de chegada.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. Instante poético e instante metafísico. *In: A intuição do instante*. Campinas: Verus Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. *In: Magia e Técnica, Arte e Política – obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. *In: SILVA, Charles Roberto et al. (Org.). Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento*. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, vol. 3, n. 1, p. 41- 53, 2015.

JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. **O caminho do Tarot**. São Paulo: Campos, 2016.

JUNG, C. G. **Sincronicidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

JUNG, C. G. Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética. *In: _____ Do espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 2013.

MAZZOTTI, Bruna *et al.* **Performance O Buraco**, ativação feita na mostra de performances do Grupo Jurubebas de Teatro. Teatro Américo Alvarez: Manaus, 2018.

MAZZOTTI, Bruna; MADEIRA, Taís Quinhões; HENSOO, Maytê. **Performance 333**, ativação feita na mostra Artes em Rede. Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2019.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô**: uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix, 2007.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. A iminência das poéticas (ensaio polifônico a três ou mais vozes).

In: Catálogo da 30^a Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas. Curadores Luis Pérez-Oramas *et al.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

SEMETSKY, Inna. Educating for three Is. *In: _____ The edusemiotics of images:*

Essays on the art~ science of Tarot. Sense Publishers, 2013.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite:** a história e a ciência do sonho. Editora Companhia das Letras, 2019.

TUNGA. *In: GEIGER, Anna Bella (et al.). Cadernos EAV 2009: encontros com artistas.*

Escola de Artes Visuais do Parque Lage; Joanna Fatorelli e Tania Queiroz (Org.). Rio de Janeiro: EAV, 2012.

WAITE, Arthur Edward.; SMITH, Pamela Colman. **The Original Rider Waite Tarot Deck.**

US Games Systems, Incorporated, 1999.

Um Estudo da Imaginação Simbólica em Gilbert Durand Voltado às Artes da Cena

Andreane Lima e Silva ¹
Alexandre Silva Nunes ²

O lugar do imaginário nos dias de hoje

O termo imaginário é atual e tem sido objeto de estudo de ampla circulação nas mais diferentes esferas: políticas, sociais, históricas, filosóficas ou mesmo no uso cotidiano. Trata-se, portanto, de uma matéria transdisciplinar que envolve várias áreas do conhecimento, como por exemplo, Sociologia, Filosofia, Psicologia, História, Artes dentre outros campos de investigação. A emergência deste tipo de reflexão tem sido cada vez mais frequente dentro das universidades, corroborando a percepção de que a ciência humana tem evoluído sensivelmente na busca por uma abertura epistemológica.

Tendo em vista este panorama, em que o imaginário assume dimensões cada vez mais científicas, vários estudiosos têm procurado reforçar suas pesquisas dentro deste campo, no sentido de trazer considerações relevantes sobre o fenômeno. É o caso do antropólogo e filósofo Gilbert Durand (1999) e do fundador do movimento conhecido como *psicologia arquetípica pós-junquiana* James Hillman (2015), que ajudaram a estabelecer uma teoria do imaginário, apoiados em outros autores como Sigmund Freud, Carl Gustav Jung (1922) ou mesmo Gaston Bachelard (1988).

¹ Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena

² UFG; Mestrando

Em direção a uma melhor compreensão acerca deste conceito, parece-nos essencial procedermos a uma análise da constituição do imaginário, seu *corpus*, seus limites, bem como a maneira como é analisada nas diferentes esferas científicas em que circula e, em nosso caso específico, no campo teatral. Durand, por exemplo, ancora alguns conceitos importantes acerca deste termo a fim de tornar esta questão um pouco mais clara. Para ele o imaginário é como um “museu” que comporta todas as imagens já produzidas ou possíveis de serem produzidas pelo conjunto dos seres humanos, um tipo de matriz criativa pela qual se origina qualquer forma de representação humana, “de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente”. (DURAND, 2004, p. 117).

A questão central que colocamos aqui é: qual é o valor do imaginário na sociedade dos dias de hoje? Qual seria a sua *substância* imanente? Como são formadas estas imagens? Em que reino secreto elas se escondem? Que contribuições o imaginário propicia às práticas de encenação do artista da cena? Como podemos dar corpo às imagens simbólicas através das poéticas do ator?

Atualmente encontramos-nos submersos em uma rede de informações, bombardeados por um acervo de imagens que, quer queira quer não, a todo o momento saltam às nossas vistas, procedentes das mais diversas ordens (mídia cultural, informativa e publicitária). A despeito disso o emprego da imagem na sociedade contemporânea continua ocupando um lugar coadjuvante e talvez, por esse motivo, tenha se revertido em uma espécie de decodificação imediata e superficial, na qual os indivíduos não são levados a ir além da obviedade e, ainda assim, não conseguem compreender o que visualizam, tornando a produção e veiculação dessas imagens uma ameaça a criatividade do imaginário. É o que nos alerta Durand:

Portanto, a imagem “enlatada” paralisa qualquer julgamento de valor por parte do consumidor passivo, já que o valor depende de uma escolha; o espectador então será orientado pelas atitudes coletivas da propaganda: é a temida “violentação das massas”. Este nivelamento é perceptível no espectador de televisão, que engole com a mesma voracidade, ou melhor, com a mesma falta de apetite, espetáculos de “variedades”, discursos presidenciais, receitas de cozinha e notícias mais ou menos catastróficas... (DURAND, 2004, p. 118).

Tendo isso em vista, podemos entender a imagem, enquanto objeto de pesquisa, como um fenômeno essencialmente político e socialmente determinado. Sendo assim, sua importância na atual sociedade encontra-se determinada pelas vontades do capital, “às vezes velando a ideologia de uma “propaganda”, e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora...” (DURAND, 2004, p. 33). Nesse sentido esta discussão acerca do reconhecimento e do valor científico do imaginário é atual e necessária, sobretudo porque constitui um instrumento de poder.

Desde Descartes, a ânsia pelo conhecimento se revestiu de um princípio masculino de violência, que tem como objetivo desmembrar, classificar e eliminar o acidental, o aleatório, o subjetivo, considerando-se tudo aquilo que não pode ser medido, dividido, quantificado e organizado, dentro de uma lógica racional, como desnecessário ou impossível de ser conhecido. Neste sentido, a subjetividade passa a ser vista como um problema a ser evitado pelas mentes científicas da mesma forma que a imagem e o mito.

Caminhos do imaginário: hermenêuticas e perspectivas na criação artística

Inicialmente Durand propõe uma divisão dos estudos da imaginação simbólica em dois grupos: as abordagens que ele classifica como hermenêuticas redutoras (formadas por Freud e Lévi Strauss) e as

abordagens por ele chamadas de hermenêuticas instauradoras (Ernst Cassirer, Jung, Bachelard). Vale ressaltar que todos estes autores que o precederam serviram de base para o pensamento de Durand, tanto naquilo que convergem, quanto naquilo que divergem, e foram importantes para o processo de formulação da antropologia do imaginário. Ainda que haja diferenças de pensamento, cada um destes autores, a seu modo, foi fundamental num determinado momento histórico e sua relevância não pode ser ignorada.

Antes do surgimento da teoria psicanalítica, que renovou o interesse científico pelo estudo dos símbolos, estes eram tratados com desprezo dentro do meio científico, quase como um lugar proibido. Os únicos campos de pesquisa que se propunham a tratar destes assuntos eram praticamente a história da religião, a teologia e a filosofia, de uma forma também muito diversa daquela que teve origem com as investigações psicológicas de Freud e Jung. A partir da psicanálise, o estudo do simbólico e das imagens é novamente colocado num lugar de destaque dentro da epistemologia da ciência, criando assim as bases para que o imaginário pudesse se estabelecer, posteriormente, como método de investigação.

Apesar disso, Durand vai tecer sérias críticas ao raciocínio de Freud, acusando-o de ter sido reducionista em muitos aspectos, principalmente no tocante à teoria sexual, que tem como principal referência a tese denominada como complexo de Édipo. O problema da leitura simbólica freudiana, na acepção de Durand, é que, ao instaurar a noção de uma nova ciência, Freud acabou formulando uma teoria sexual centralizadora, que limita as possibilidades da polissemia simbólica. Sendo assim, todo sistema representativo das imagens fica subordinado a este modelo, gerando um vício na interpretação das imagens:

O erro de Freud foi ter confundido «causalidade» e «associação» com semelhança ou continuidade, foi ter constituído como causa necessária e suficiente do fantasma o que era mais do que um acessório associado no polimorfismo do símbolo. Não só Freud reduz a imagem a um simples espelho vergonhoso do órgão sexual, como também reduz ainda mais profundamente a imagem a um mero espelho de uma sexualidade mutilada semelhante aos modelos fornecidos pelas etapas de imaturação sexual da infância. (DURAND, 1999, p. 40).

Segundo essa linha de pensamento, a mitologia é muitas vezes utilizada como pretexto para a defesa de uma hipótese suspeita, pois sempre vai remeter a um conteúdo sexual, impedindo que outras possibilidades de significação possam surgir. Dentro desse sistema, a interpretação do símbolo passa a ser condicionada por fatores pessoais, como reflexo de um conflito no passado biográfico do indivíduo, resultando num complexo. Desse modo a imagem, para a psicanálise freudiana, é quase sempre associada a um tipo de bloqueio da libido, que geralmente se dá nos primeiros cinco anos de vida, e sua causa remete a repressão de uma experiência ruim, que foi censurada ou recusada pelo campo normativo do indivíduo (regras sociais, morais e religiosas), por ser visto como inadequado ou inadmissível em nossa sociedade. Em outras palavras, a imagem só existe como o resultado de uma experiência traumática e o estudo do imaginário seria um estudo unicamente das pulsões reprimidas.

Muitos psicólogos, quando se arriscam num estudo literário, por vezes acabam caindo naquilo que podemos chamar de “crítica biográfica”, que se dispõe a analisar a biografia de um autor para mostrar a conexão entre a vida deste e sua obra. Esta abordagem acarreta num certo incômodo por parte de outros segmentos da psicologia, exatamente pelo fato de reduzir a obra de arte, equiparando-a exclusivamente a alguns

aspectos pessoais do artista. Isso não é interessante e nem produtivo no que tange a discussão do campo poético em sua constituição particular.

Jung propõe que não façamos esta redução, estabelecendo uma distinção entre vida e arte, a fim de não adotarmos, em nossas análises, uma visão unilateral, que tente explicar a obra artística a partir de um único ponto de vista, reduzindo o pensamento poético e literário, ou mesmo descartando as múltiplas possibilidades de interpretação. “Por sua própria natureza, a arte não é ciência e ciência tampouco é arte; por isso esses dois campos espirituais possuem áreas reservadas que lhes são peculiares e só podem ser explicadas por elas mesmas.”. (JUNG, 1986, p. 42).

Ao tentar explicar a psicologia do artista criador através de sua obra, Jung acredita que corremos o risco de cometer uma redução do símbolo poético, o que não é exatamente um modelo de análise ideal segundo a psicologia analítica, porque a mente de cada pessoa tem uma complexidade própria. Em outras palavras, não dá para derivar a obra de arte apenas dos aspectos pessoais do indivíduo, pois isso seria reduzir a dimensão da expressão artística; o máximo que podemos fazer é discutir aquilo que foi criado em sua visualidade, atentando para as particularidades desta construção poética.

Esse é um ponto importante na teoria de Jung: é preciso fazer uma distinção entre a obra de arte e o artista. É claro que sempre vão haver relações entre estes dois pontos, mas temos que entender que o resultado de um processo criativo não é uma individualidade, ou seja não possui nenhuma personalidade, e por isso não deve ser julgado por critérios pessoais. A obra artística tem para Jung um aspecto suprapessoal (que apresenta conteúdos universais), então aquilo que o autor transmite poeticamente não é necessariamente o que ele pensa, mas é aquilo que, de alguma forma, está sendo vivido pelos homens e mulheres de uma

determinada época. Portanto não tem simplesmente uma função particular na vida do ser humano, mas uma função social.

A partir das diversas contribuições das ciência antropológicas e sociológicas e das transformações sociais que foram surgindo nos séculos posteriores, uma série de questionamentos acerca do modo reducionista freudiano começaram a surgir. Os pesquisadores passaram a questionar, a partir da etnologia, essa universalidade do complexo de Édipo, que até poderia servir para uma determinada lógica cultural específica, principalmente europeia, mas que não poderia ser universalizada. Para estes investigadores a experiência humana é diferente em cada cultura, lidando consequentemente com a sexualidade de modos muito diferentes.

Segundo essa linha de pesquisa chamada de estruturalismo, há uma questão social e política comum a todos os mitos, que compõem o imaginário de uma cultura. Sendo assim o inconsciente deixa de ser o refúgio das particularidades individuais, como acreditava a psicanálise, e passa a ser o espaço de diálogo e trânsito entre coletividades. É esse o objetivo principal da antropológica estruturalista: identificar estes grandes sistemas, os quais funcionam como estruturas míticas que aparecem tanto numa comunidade como em outra, apontando para uma análise um pouco mais universal.

No seu estudo de mitologia, Lévi Strauss, um dos grandes representantes deste tipo de pensamento, põe em evidência o funcionamento dos sistemas com uma certa tendência de repetição, na tentativa de fazer uma leitura das estruturas míticas nos seus aspectos sociais. Dessa forma, cada partícula essencial de um mito, ou mitema, é dividido e relacionado a outros mitos, a fim de demonstrar uma possível repetição destes núcleos reunidos em variações de diferentes culturas e em relações extremamente complexas. Para entender um pouco melhor este esquema, Durand apresenta o seguinte pensamento:

Acrescentamos que é isto que constitui a própria força do estruturalismo: a possibilidade de decifrar um conjunto simbólico, um mito, reduzindo-o a relações significativas. Ora, como podemos distinguir estas «relações»? [...] a mitologia estrutural nunca irá deter-se num símbolo separado do seu contexto: ela terá por objectivo a frase complexa na qual se estabelecem relações entre os semantemas e é esta frase que constitui o mitema. (DURAND, 1999, p. 48).

Estas ideias trouxeram um grande avanço para a filosofia do imaginário, ao reconhecer que o simbolismo está conectado ao contexto social de cada cultura. Apesar disso, na visão de Durand, o método de análise de Lévi Strauss vai aplicar um outro tipo de reducionismo, diferente do que vemos em Freud. Ao tentar compreender esses mitemas e fazer uma comparação entre eles, perde-se de vista o simbolismo e a singularidade própria da expressão de cada mito na sua variabilidade, capaz de significar conteúdos novos para além da sua esfera cultural.

Para Durand, essa perspectiva reducionista limita o campo de estudos da imagem, ao restringir a análise simbólica a um único aspecto, impedindo de certa forma que outras reflexões possam surgir. Para ele é preciso ampliar as fronteiras da pesquisa do imaginário e abrir as leituras da história humana para outros campos de investigação, de maneira livre e independente, obtendo-se associações diversas e correlações mais profundas.

Além disso, Durand considera que há um erro por trás dessa atitude de querer explicar o símbolo, seja através de um impulso afetivo, como faz Freud, seja através das organizações sociais. Tanto uma quanto a outra posição desconsideram o símbolo em si, de forma que este deixa de ser o objeto principal da investigação e passa a ser um *disfarce* para representar algo. No entanto, no campo de estudo das imagens arquetípicas, segundo

o ponto de vista junguiano, não podemos perder de vista em momento algum a imagem, em sua polissemia específica, porque ela é a fonte de referência primária essencial. Substituí-la por outra coisa é tanto uma limitação, quanto uma perda do próprio objeto de estudo.

Segundo Durand, foi preciso esperar pela contribuição de outros autores do imaginário, menos comprometidos em relação ao criticismo racional, para que a imaginação simbólica pudesse encontrar o seu próprio campo de pesquisa. Neste sentido, Durand vai passar a discutir o que denomina de hermenêuticas instauradoras, que são assim nomeadas porque introduzem uma nova possibilidade de estudo das imagens. Neste grupo encontram-se Jung, Cassirer e Bachelard, os quais tiveram o mérito de conceder maior status e importância à imaginação simbólica, sem a necessidade de justificar o conteúdo das imagens com base em pressupostos alheios ao seu campo específico de investigação.

Inicialmente, Durand situa nessa linha de entendimento o filósofo alemão Ernst Cassirer, especialmente por sua compreensão acerca das formas simbólicas do pensamento. Uma conceituação por ele criada para denominar a base elementar sobre a qual se organiza nosso raciocínio formal. Para Cassirer só é possível existir o pensamento conceitual, porque há uma estrutura psíquica e simbólica anterior a ele, através da qual podemos desenvolver a linguagem e as ideias, estando estas diretamente condicionadas ao substrato simbólico.

A essa estrutura ele chama de carga simbólica, como sendo um tipo de comunicação mais primária, que faz com que, “para a consciência humana, nada é simplesmente apresentado, mas tudo é representado.” (DURAND, 1999, p. 55). Numa analogia, poderíamos dizer que tratar-se-ia, em linguagem computacional, do sistema operacional binário, sobre o qual se assenta a estrutura em que operam os microcomputadores. Toda estrutura do nosso pensamento depende desse modo de funcionamento

simbólico e imagético, que por sua vez carrega uma potência de significação muito diferente do discurso racional.

Da mesma forma, Jung formula um conceito muito importante para se pensar o símbolo, tendo como ponto de partida a teoria dos arquétipos. Ainda que posteriormente suas ideias tenham sido muito criticadas, o pensamento de Jung foi fundamental para que Durand pudesse estruturar sua antropologia do imaginário, apontando para um outro locus do conhecimento humano, um campo de pesquisa independente, com sua própria lógica de estruturação. Ao criar a noção de arquétipo, Jung permitiu mudar o nosso olhar acerca da imagem, não como um *disfarce* para outra informação, mas como um elemento primário imediato.

Dentro da abordagem que Jung estabelece, um símbolo pode criar inúmeras associações (polissemia). Ele é portanto multívoco e não unívoco e, conseqüentemente, seu sentido não pode estar atrelado a uma interpretação específica. Para essa dialética da ambivalência, não importa descobrir qual leitura é a mais correta, pois existem múltiplas possibilidades de significação, dependendo do contexto de cada narrativa e do seu acontecimento específico. Naturalmente vamos perceber que determinadas leituras são mais recorrentes do que outras, o que não quer dizer que elas sejam mais importantes, mas apenas que possuem uma predominância maior e são, por esse motivo, mais universais.

A arte, por exemplo, tem uma natureza poética simbólica, e por esse motivo implica em interpretações mais livres. Por mais que uma obra de arte tente expressar seu significado de modo preciso (como é o caso dos pintores realistas), ainda assim ela sempre vai se prestar a perspectivas de leitura e interpretação abertas, porque esta é a sua natureza. Se estamos lidando com o campo poético, não podemos querer restringir o seu significado dessa forma, e aí reside a diferença entre um signo preciso e o simbolismo que se abre a interpretações. Ou seja: uma abordagem do

imaginário está sempre lidando com um lugar indeterminado, um vasto campo de possibilidades, que podem mudar conforme a experiência do sujeito com o objeto, sua leitura de mundo e outros tantos fatores diversos. Essa é a natureza do símbolo, caracterizado pela particularidade de estar sempre significando coisas novas.

Porém isso não significa que os símbolos são totalmente abertos, pois há limites para essa leitura. O limite é dado pelo próprio símbolo (suas cores, forma, elementos que compõem sua imagem), mas essas demarcações continuam abertas porque a conjugação destes elementos nos dá infinitas possibilidades de experiência. Dessa forma, quando nos propomos a fazer uma pesquisa de natureza poética, é necessário expandir o pensamento para outras leituras simbólicas, outros olhares, outras possibilidades, ou um outro *modus operandi* de construção. Quem fez isso com muita maestria foi o filósofo e escritor Gaston Bachelard, que transitou entre as ciências exatas e a poética.

Bachelard obteve a façanha de abranger os dois pólos do pensamento humano, arte e ciência, sem criar uma rivalidade entre eles, mas valorizando-os dentro da potência de cada um. Ele trabalhou tanto com a filosofia da ciência, na qual os signos necessitam de precisão, quanto com a filosofia poética, que segue os parâmetros aqui discutidos. Bachelard conseguiu fazer um duplo caminho, na tentativa de equalizar essas duas dinâmicas da construção do conhecimento: a dinâmica objetiva da ciência e a dinâmica subjetiva da poética.

Em seu livro *A poética do devaneio*, Bachelard divide o pensamento humano em duas extremidades, de um lado a intencionalidade objetiva e precisa e do outro lado a manifestação dos sonhos. Para ele a manifestação dos sonhos é, de certo modo, incontrolável, ou seja, ao sonhar, você é tomado pelas imagens e é levado para lugares que você não tem controle, pois os sonhos são totalmente liderados pelo inconsciente. Enquanto que,

no devaneio, o sujeito “sonha acordado”, ou seja tem a capacidade de navegar pelas imagens, tal qual no sonho, mas mantendo o domínio sobre seu estado de consciência alterada. Noutras palavras:

O devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está sempre presente ao devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um ‘espírito’, um fantasma do passado ou da viagem (BACHELARD, 1988, p 144).

Na concepção de Bachelard, o devaneio é exatamente esse *entrelugar*, entre o estado desperto e o estado de sonho, entre o dia e a noite. Para ilustrar este conceito ele utiliza a figura do poeta no momento da criação (estado poético), pois a construção escultural de uma obra de arte passa também pelo modo como o artista opera sua intuição, suas sombras e se deixa guiar pelas imagens interiores.

Sabemos que a linguagem racional não dá conta de abarcar determinadas estruturas de pensamento. Por que então não incluir o inconsciente, o intuitivo, o incerto e o acaso em nossos trabalhos? No que estes elementos desvalorizam o nosso fazer enquanto artistas? Quando fazemos um trabalho artístico propriamente dito estamos concebendo um outro tipo de atividade, a qual podemos enquadrar dentro do campo das experiências simbólicas e humanas, cujos princípios são outros.

Isso não quer dizer, no entanto, que uma pesquisa em artes não contenha, também, investigação científica. Nesses casos, essas pesquisas assumem um caráter ao mesmo tempo científico e poético, seja do ponto de vista conceitual ou como componente de análise, de forma a estabelecer um certo imbricamento entre estas duas formas de organização do pensamento, que são constantemente dicotimizadas.

Para concluir, podemos atestar a relevância e a contribuição de Durand na sistematização deste campo do conhecimento imaginal. Mas naturalmente ele não fez isto partindo do zero, há uma corrente de pesquisadores, autores e estudiosos que deram um lastro para o seu trabalho. E isso fica muito claro nos seus livros, onde ele demarca os autores que tiveram importância para o seu pensamento.

Considerações finais

A história do pensamento científico rejeitou durante muito anos a imaginação, tomando-a como aquilo que deve-se evitar para conseguir exprimir o pensamento exato sobre determinado objeto. Desse modo, o nosso olhar para a imagem e os símbolos precisa sofrer uma revalorização muito significativa, por ser um campo de pesquisa de uma riqueza profunda dentro da nossa cultura humana.

Entendo que é possível fazermos um aprofundamento em determinadas ideias artísticas através de uma pesquisa sobre o imaginário. Assim como podemos também estabelecer um norte para nossa própria produção artística, um modo de artisticamente organizar e sistematizar melhor o nosso trabalho com as imagens.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

_____. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1999.

JUNG, Carl Gustav. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Zurique: Sociedade de Língua e Literatura Alemãs, 1922.

NUNES, Alexandre Silva. **Ator, sator, satori**: labor e torpor na arte de personificar. Goiânia: Editora UFG, 2012.

Parte 2

Movimentos Decoloniais da Cena e o Imaginário Amazônico

Cartas para Maria Eliza: um relato existência sobre a palhaça negra no contexto amazônico e as influências sensíveis da presença da palhaça Xamego no espetáculo Preciso Falar

*Daniely Jesus de Souza Lima*¹

Carta 1. Os ciclos de descobertas e reconstruções: processo criativo da montagem preciso falar

Eliza,

Dentro de minhas escritas quero apresentar a você os registros das vivências que tive até aqui. Essas memórias que compartilho são fragmentos das experiências dos quatro anos de graduação em teatro na Universidade do Estado do Amazonas. UEA-ESAT. E, Dentre esses acontecimentos, o meu encontro com você, e a vontade de investigar a partir de minhas histórias e sua influência, a solidão da mulher negra dentro do espetáculo Preciso Falar, montagem de finalização do curso. Todos esses rastros dos momentos que percorri, estão dentro de mim, registrados. As memórias que carrego precisam ser compartilhadas. Assim, como tudo o que encontrei de você e compartilhei. Como uma espécie de ritual, de comemoração a um novo ciclo, e a todas elas que fazem parte de minha ancestralidade. As histórias que deixaram cicatrizes eu conto como um processo de cura meu e, a todas que vieram trocar comigo. E para as histórias felizes, eu compartilho como um presente, celebro todos os encontros. Para aquelas histórias que ainda estão por vir, eu desejo uma relação de intimidade para dividi-las. Quero compartilhar com você, Eliza, que esse processo teve um começo muito confuso. E no caminho estava sendo dolorido. Hoje eu quero apenas entender estes fluxos. Abandonar um encontro nem sempre é fácil, mas para que eu pudesse me abandonar na experiência, eu precisei deixar ir, fragmentos que em algum momento achei que eram indispensáveis, vontades minhas, Eu queria que tudo aquilo que eu estava

¹ Graduanda do curso de Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas - UEA/ESAT.

descobrimo nos ensaios permanecesse. Mas é óbvio que os ciclos se abrem e se fecham e nascem outros... Mas tudo está em movimento Eliza. Eu consigo enxergar o fluxo corrente de coisas que vão para que outras novas possam chegar e possamos experimentar e ter outros caminhos, outras vozes, e outras questões.

O espetáculo *Preciso Falar parte* de tendências que afloram em meu processo de Montagem Cênica para finalização do curso de Bacharelado em Teatro pela UEA. Dentre elas está a minha afinidade pela linguagem da palhaçaria e meu encantamento por trabalhos cênicos que se debruçam sobre o teatro documental e a performance.

O tema a ser escolhido foi a solidão da mulher negra e, utilizamos de memórias pessoais para construir narrativas. Os primeiros momentos do trabalho são os mais difíceis pelo motivo de não saber por onde começar. Existem infinitos começos e é preciso tomar uma decisão para então dar o pontapé inicial do trabalho. Quando se toma uma decisão se faz uma escolha e, a partir disso são negadas todas as outras infinitas possibilidades.

Dentro dessa temática, tive de acessar lugares dolorosos da minha existência. O preterimento, a não aceitação, lembranças situações que meninas negras passam em maior ou menor grau na vida. Dentro dessas memórias já superadas, ou em processo de superação e, até mesmo aquelas que hoje, em cena me fazem sentir, a solidão sempre está presente. Era preciso resgatar essas memórias e revivê-las como um processo de cura pessoal e do outro, e também um lugar político de denúncia. Daniely PEINADO (2015) coloca a performance art e o que transita entre a ficção e o real nesse sentido de confronto a verdade cotidiana:

Neste sentido, o voltar-se para a memória em um processo cênico, atenta para o corpo como lugar de experiências e que narra histórias de existência,

possibilitando transformações ocasionadas segundo Leal (2011) pela ressignificação de lembranças, ou porque expressam para si o modo de estar no mundo (DIÉGUEZ, 2008). Isto faz considerar que, cenas que apresentam uma recriação das experiências do existir trazem junto ao posicionamento do performer, um caráter de ritual de passagem, pois o coloca em uma posição de reconstrução de si a partir do confronto com sua verdade cotidiana (GROTOWSKI APUD PEINADO, 2015, p. 61)

O início do processo se deu por muitas tentativas de experimentar o que poderia ser melhor. Entre essas tentativas, alguns registros foram sendo decididos como pistas para o que estávamos procurando. Quando Cecília SALLES (2011) diz que “O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo. Rasurar a possível concretização de seu grande projeto é, assim, rasurar a si mesmo (...)” (p.134) reflito nas construções que foram feitas e depois tiveram de ser desfeitas, e refeitas. O apego à descoberta impede a criação de novas composições a partir da mesma.

O método de crítica de processos criativos de Cecília Almeida SALLES, me conduz a olhar para a criação artística como um lugar processual e de construção e desconstrução constante da obra. Como processo de descoberta da Lola e como processo de criação cênica, parto do que é proposto por ela, inacabamento e pesquisa em movimento.

Outra metodologia que me auxilia a falar na primeira pessoa dentro desse diálogo emancipatório é a pesquisa autoetnográfica. Sylvie FORTIN (2009, p. 82) afirma que “os dados etnográficos fornecem as chaves do mundo representado ou vivido pelo artista.” Diante desse o exposto, me coloco como atuante a partir de minhas experiências indutivas, pessoais, ensaios e vivências dentro da montagem *Preciso Falar*. Coloco o meu olhar e vivência pessoal como objeto de pesquisa, não apenas me posicionando como forma de análise, mas com o intuito de exceder esse lugar, tomando-

o somente como ponto de partida para colocar minha experiência vivida dentro das estruturas sociais.

Ao me questionar enquanto artista sobre o que é ser negra fazendo teatro e, analisando o meu lugar de fala dentro desse processo desejo poder contribuir para ecoar a voz das tantas mulheres negras que estão fazendo arte, ocupando espaços acadêmicos com muita luta, e tantas outras que ainda não tem acesso a esse lugar e nem a esse discurso. SALLES fala que “ o artista não é, sob esse ponto de vista um ser isolado, mas alguém afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos.” (p. 45) Portanto, carregar na Lola esse discurso em construção é carregar também essa representatividade de tantas outras mulheres negras que, assim como eu, lutam todos os dias para existir resistindo.

É importante colocar também os afetamentos provocados nas apresentações do solo *Preciso Falar*, no primeiro semestre de 2019, que aconteceram no centro de convivência da cidade nova Anibal Beça, no Ateliê 23, no Teatro Gebes Medeiros e um ensaio aberto na Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Todos situados na cidade de Manaus.

Dentre eles, um em especial: A apresentação no Centro de convivência Anibal Beça. Onde os olhares, de diversas idades buscavam me acompanhar atentamente, gerando um diálogo vivo e uma identificação automática. Eles respondiam tudo aquilo que estava sendo colocado em questão. Foi sendo gerado em mim uma sensação de atravessamento e total presença naquele lugar. A presença deles gerou uma experiência em mim e, acredito que neles também.

1.1 Construções de narrativas a partir dos processos documentais



Imagem 1: Preciso Falar no centro de convivência Anibal Beça. Manaus- AM. Fonte: Eduardo Gomes, 2019.

O processo de construção de dramaturgias vai se estabelecendo quando busco retornar as histórias que me afetam durante meu percurso de vida e, que são responsáveis pelo questionamento e problematização que venho fazendo nesses quatro anos de graduação acerca dos debates raciais propostos por meus trabalhos artísticos. São histórias estas que engendram o lugar de fala no qual estou inserida.

Será abordado o que estamos utilizando para a construção da dramaturgia por meio de registros de escrita de cartas não formais. Registrar esses momentos de vida que marcaram de alguma forma: uma dor, uma incompreensão, algum momento que tenha sido difícil ser superado. Revisitá-lo e começar a percebê-lo dentro de outra ótica, e transgredir esse lugar para a visão da própria palhaça sobre o tema.

Esses momentos são escritos manualmente em forma de cartas, dentro da proposta performativa do próprio espetáculo. Inserindo detalhes das histórias se debruçando sobre o teatro documental. A forma que essas idéias foram sendo organizadas ao longo do processo, as ligações de uma história para outra, foram acontecendo de forma orgânica e, não necessariamente obedecem uma ordem cronológica real.

Para tanto, utilizo os caminhos dramaturgicos percorridos de Ana Cristina Valente BORGES, Karla Abranches CORDEIRO (2017) que falam a respeito da palhaçaria feminina e a ausência de referências femininas tanto na cena teatral quanto nas construções dramaturgicas. Elas abordam, por meio deste artigo, as investigações feitas por Karla Cordeiro para a criação de dramaturgias baseando-se nas vivências de cada palhaça. Esse caminho foi tomado no processo *Preciso Falar*, logo após ler este artigo, pensando na falta de materiais dramaturgicos para palhaças.

Para abordar os caminhos do teatro documental, serão utilizados os métodos de observação de fotografias da infância para encontrar características da palhaça. Esse método é proposto por Karla CORDEIRO e visa buscar, nas poses espontâneas feitas pela criança, possíveis traços da palhaça, já presentes na sua infância.

O trabalho de pesquisa do teatro documental segundo VIEIRA (2013) busca pensar nas vivências de grupos que historicamente foram prejudicados ou as minorias sociais. Essas histórias são coletadas a partir de registros de determinada realidade para a construção cênica. Essa linguagem tem como matriz artística partir de experiências de pessoas que raramente são ouvidas, tornando-a uma linguagem extremamente política.

Portanto, é pertinente entender e dissertar acerca das características do teatro documental no contexto do espetáculo *Preciso Falar* e como ele se estabelece dentro deste processo de

criação. Daniely PEINADO (2015) utiliza esta linguagem na construção do espetáculo *Malu*, que é o objeto de pesquisa de sua dissertação. Nesse trabalho, ela comenta sobre as possibilidades que o teatro documental dá em criar um elo de verdade entre ator e público, algo que eu procuro buscar no trabalho *Preciso Falar*, que também é objeto de pesquisa nesse artigo:

Assim, é proposta do teatro documental apresentar o ator dividindo com o espectador um pacto de verdade da representação. Deste modo, desde o início da obra são apresentadas evidências de que esta se baseia em uma situação real, pensa uma questão de seu tempo, e estabelece um sentido comum no encontro com o fruidor. (p.32)

Nas últimas quatro apresentações utilizamos as fotografias de minha infância para estabelecer vestígios da realidade na montagem. Estamos investigando como utilizar essas fotografias em cena. Apesar de ser um processo que se debruça sobre o teatro documental, existe um incômodo de inserir esses registros de uma maneira que não dialogasse com tudo o que já estamos propondo enquanto montagem.

Portanto, é importante me debruçar sobre este trabalho, pois acredito que os caminhos percorridos por ela são semelhantes aos meus, tanto a linguagem do teatro documentário em que ela utiliza, propondo essa relação de verdade dentro da representação, quanto utilizar a linguagem performática que segundo Daniely PEINADO(2015)

A Performance Art pensa de outra maneira a presença do artista, desvinculando-a da noção de personagem (GOLDBERG, 2010). Esta forma de arte estimula a reinvenção do teatro, contestando suas convenções e abrindo-o para o mundo, por meio de incertezas e questionamentos sobre o mesmo.(p:35)

Dado o exposto, tendo como pontos de encontro algumas tendências artísticas, este trabalho tem relevância para que eu possa entender por outra vivência, a minha. E assim poder analisar os lugares que estou percorrendo para que conscientemente eu possa aprimorá-los. Ela também reforça o uso de materiais de registros para o processo:

Assim, no processo criativo de teatro documental, os documentos podem ser fotos, gravações em áudio e vídeo, documentação escrita de instituições oficiais, textos escritos por fontes não oficiais, depoimentos, ou mesmo objetos que fizeram parte da existência documentada. (PEINADO, 2015, p.33)

As cartas não formais, escritas por mim rememorando minhas experiências, foram um dos suportes que utilizei no início do processo buscando materiais para a construção dramatúrgica. Além da memória e da escrita, foram utilizadas também fotografias em cena, para buscar uma construção cômica honesta e também para dialogar ficção e realidade em cena. Outra característica a ser coloca aqui, diz respeito a escolha de territórios riscados com giz no chão negro, demarcando essas histórias:

Neste sentido, o corpo como suporte de experiências é fonte e meio da concretização de processos cênicos, nos quais a presença do performer é potencializada pela memória, criando territórios poéticos. As lembranças atuam sobre o corpo provocando sensações que revelam as marcas dos afetos (LOPES, 2009) APUD (PEINADO, 2015, p. 36)

Esses territórios sensíveis, são vividos algumas vezes em tom de sátira por alguns personagens no qual cumpro a figura de palhaça carrasca, papel que cumpro muito bem, modestia a parte (bem até demais) virando o jogo do que está pré estabelecido. Eles rememoram

algumas dores, mas também são uma espécie de vingança cômica dessas situações, por meio da sátira e da caricatura.

Mas são também, territórios que carregam tudo o que eu sou hoje, e o que eu amanhã, vou vir a ser. Ele diz de onde vim e quem eu sou. Longe do estereótipo da mulher negra forte, na verdade eu sou uma menina de 25 anos que ainda não sabe muita coisa da vida. Talvez a Lola venha para me ensinar.



Imagem 2, 3 e 4: As flores da minha infância. Registros de arquivos pessoais para resgate de Memórias e construção dramática. Fonte: Arquivo pessoal. Manaus, 1994 à 1997.

Carta 2: Sobre as linhas que cruzam a Lola e o feminismo negro.

Apesar de não ter te conhecido pessoalmente, agradeço por ter percorrido esse caminho de aprendizado comigo, pois sua história muito me inspira. Sem você saber, me faz rever muitas questões que não compreendia., e você me ensinou muito neste percurso. Apesar de todos os estereótipos que nos cercam, sempre me senti muito menina, e nada forte. O que eu pretendo por meio dessas várias escritas que permeiam as vivências que tivemos juntas, é de continuar amadurecendo e me fortalecendo, aprendendo e compartilhando esses aprendizados. Fico pensando em tudo o que vc passou lá na década de 1940, no circo Guarany. A realidade é que vc só podia existir assumindo uma figura masculina. Palhaças mulheres eram impensáveis naquela época. Foi por meio do Xamego que a Lola pode hoje ir e vir, mesmo com pouca voz. A voz é pouca mas já existe. No seu tempo, Xamego, o grito era mudo. Eu imagino que foi difícil, Maria Eliza... tocar um circo, assumir uma profissão que era dada somente aos homens, criar filhos pequenos. Perder rebentos. Cantar sem poder cantar. Mas apesar de tudo, você venceu o machismo e racismo ocupando seu lugar no mundo. Eu te admiro. Por ser mulher, negra, e ter ocupados lugares de resistência para que eu pudesse estar aqui. Você alcançou lugares importantes e inimagináveis a nós, mulheres negras na década de 1940. Espero que fique comigo para entender melhor sobre tudo isso que está pulsando nessas escritas.

Com carinho, Dani.

Nesta seção serão abordadas questões que permeiam a mulher negra, o contexto social e suas especificidades; o lugar que a mulher negra ocupa atualmente no âmbito acadêmico, como ela é lida pela sociedade, os estereótipos que nos acompanham desde a infância, correlacionando com experiências pessoais. Será apresentado o movimento do feminismo negro a partir da vivência de uma mulher negra. Apesar dos pontos de encontro, existem subjetividades em questões que somente uma vertente do feminismo não daria conta de suprir. Será proposto pensar nele como lugar de fortalecimento político e como ele é necessário para a construção

de uma sociedade antirracista e antissexista combatendo as problemáticas que envolvem a mulher negra.

A partir desse recorte, é proposto analisar a palhaçaria feminina e suas multiplicidades, abordando como eu, mulher negra, artista e palhaça vi a necessidade de me (des) construir tendo como referência o feminino. Esse feminino citado aqui é para além do imposto pelo patriarcado que aprendemos a vida toda: os estereótipos. Salientando que, esse lugar da palhaçaria feminina é novo e estamos descobrindo juntas.

Fanon,(2008) e Mbembe(2014) seriam o cerne desta discussão sobre identidades. Pensar nas construções identitárias coletivas e individuais que só se estabelecem com a relação que eu tenho com o outro e, dentro desse contexto Brasileiro racista um outro branco, que ao longo da história foi humanizado e supervalorizado. O “eu” dentro desse contexto é construído de forma negativa quando esse indivíduo em específico é negro, e ao longo de sua formação recebeu informações negativas sobre seus traços e sua pele porque dentro da história esses traços foram tidos como inferiores.

O feminismo negro segundo Djamila RIBEIRO (2018) começa a tomar força no Brasil em 1980, quando se estabelece o III Encontro Feminista Latino-Americano que ocorreu em Bertioga no ano de 1985, com o objetivo de mulheres negras terem visibilidade política dentro do feminismo. Como consequência positiva houveram os primeiros coletivos de mulheres negras.

O feminismo negro nasce a partir da percepção de que o movimento feminista acabava se tornando excludente, pelo fato de que o mesmo lutava por especificidades de mulheres não negras de classe média. Não levando em consideração as necessidades de mulheres negras. Djamila RIBEIRO (2018, p. 52) faz uma comparação que explica bem essa problemática. “ (...) mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto e ao trabalho, mulheres negras lutavam para ser consideradas pessoas.”

É importante dizer que o feminismo negro se faz necessário, porque ao longo da história houve a necessidade de mulheres negras pensarem este recorte, pela diferença de vivências e necessidades das mesmas, colocando assim a questão das pluralidades de ser mulher. Djamila RIBEIRO (2018) fala que “É necessário entender de uma vez por todas que existem várias mulheres contidas nesse ser mulher e romper com a tentação da universalidade, que só exclui.” (p.53)

Segundo Djamila, essa universalidade diz respeito à tentar colocar o ser mulher dentro de um bloco geral, e pressupor que não haverá subjetividades e especificidades para cada uma, a partir de questões étnicas, de classe social, vivências específicas, orientação sexual e afins. Portanto, pensar na construção da palhaça se encaminha para um lugar de desconstrução da idéia estereotipada do que é ser mulher.

Outro ponto a ser analisado neste território, é o da mulher inserida dentro do contexto da palhaçaria, que por muito tempo foi dominada por homens. Hoje, as mulheres conquistam esse lugar de forma resistente, mas o resultado dessa figura masculina ditando regras, fez com que eu, ainda hoje, me sinta desajustada e em busca de um lugar mais honesto e de questionamentos da minha própria palhaça.

Maria Eliza Alves dos Reis, a palhaça Xamego que, inclusive, até o que se tem de registro é a primeira palhaça negra do Brasil. O meu encontro com Maria Eliza, a palhaça Xamego, se estabeleceu quando parti para uma busca por referências de mulheres negras palhaças, na minha pesquisa de iniciação científica. Acabo encontrando por acaso o blog de Mariana Gabriel, neta de Maria Eliza, que transcreve algumas entrevistas que foram utilizadas para o documentário *Minha Vó Era Palhaço* (2016) dirigido por Mariana Gabriel e Ana Minehira. Comecei a pesquisar sobre Maria Eliza e sua palhaça, Xamego.

Xamego foi a palhaça do circo Guarany da década de 1940, vivido Maria Eliza Alves dos Reis. Uma mulher negra que para conquistar seu espaço no circo que era de seu pai, João Alves, se vestia de palhaço homem, e tinha suas cenas no picadeiro, após provar para ele que podia fazer rir. Utilizava uma roupa masculina, soltava os cabelos e colocava um chapéu bem pequeno no topo da cabeça. Eliza trás uma presença muito forte na montagem *Preciso Falar*. Apesar do trabalho abordar vivências pessoais, ele diz muito sobre a minha admiração por Xamego e também sobre o que ela não podia dizer na década de 1940 e o que ela disse, mas foi apagado. É importante analisar a dificuldade de acessar essas falas de Eliza. Elas foram silenciadas, assim como grande parte das memórias de pessoas negras que fizeram parte de nossa história.



Imagem 5: Maria Eliza, a palhaça Xamego. Fonte: Blog Xamego.

O que guardo comigo, são fragmentos de informações de Eliza, que me inspiram em todo o percurso desse trabalho, e que preservo na

memória com muito carinho, como tudo o que é precioso. Esses fragmentos, acabam tecendo juntos as minhas histórias a presença forte de Eliza, e o que ela representa para a palhaçaria feminina. Refletindo o seu processo de construção de uma palhaça, em um período histórico em que esse termo ainda não era admitido e nem pensado.

Palhaças sempre foram poucas. Algumas, como a filha do João Alves, trabalhavam escondidas atrás da maquiagem, outras eram relegadas a um papel secundário e atendiam pelo delicado e nada cômico nome de clownettes. Mas esse não era um “privilégio” das palhaças; era um problema enfrentado por todas as mulheres. (CASTRO, 2005, p.220)

Era comum mulheres executarem o papel de assistentes ou ajudantes dos palhaços. Maria Eliza era a palhaça que fazia as tiradas cômicas e quem fazia escada era seu marido. A influência principal de Maria Eliza nesse trabalho é o fato dela não pedir permissão para ocupar espaços que eram dominados por homens.

Diziam os tradicionais que mulher não podia ser palhaço. E falavam assim mesmo, no masculino, tão forte era a associação do personagem com o gênero. Dirce Militello conta, no seu delicioso livro Terceiro Sinal, que uma filha de João Alves do Circo Guarani substituiu o irmão que estava adoentado e acabou virando o palhaço do circo. Era um segredo guardado a sete chaves, pois as moças do público apaixonavam-se pelo palhaço e não podiam saber que por baixo da maquiagem e da peruca estava uma mulher. Dirce mantém o segredo e não conta o nome da palhaça, mas fala do seu espanto ao ver o palhaço, com uma criança nos braços, abrir a blusa e começar a amamentar. (CASTRO, p. 220)

Alice Viveiros de Castro cita brevemente Maria Eliza caracterizada de Xamego, amamentando um de seus filhos, a sua identidade feminina escondida por trás de sua figura cômica, era revelada em um gesto

materno atrás das coxias. Outra fonte que irei me debruçar, embora seja bem pequena, é na dissertação de SANTOS (2014) que aborda a palhaçaria feminina na história e cita brevemente a Xamego.

Portanto, o que proponho aqui é levantar alguns lugares de reflexão. A primeira delas é que Maria Eliza com sua palhaça Xamego estava em atividade no circo Guarani em 1940. Parto de que é interessante pensar que antes do documentário *Minha avó era palhaço* dirigido e produzido pela sua neta, Mariana, os dados sobre Eliza eram poucos e não caracterizavam ela dentro de sua importância histórica. Vale pensar também da dificuldade histórica em reconhecer Eliza e tantas outras figuras negras como tal.

2.1 Construção da palhaça a partir das especificidades da mulher negra

Meu primeiro processo exterior de emancipação de um padrão pré estabelecido socialmente a mim, foi quando decidi cortar a parte alisada do meu cabelo. O motivo era um não contentamento com a aparência por já estar inserida em um processo de questionamentos e, conseqüentemente, não querer mais estar presa ao compromisso de ter que retocar a raiz do cabelo sempre que o mesmo estava crescendo. Além de não mais achar aquela estética atraente, o cabelo quebrava muito devido às químicas e não tinha nenhum volume.

Eu não me reconhecia, e tinha um incômodo que hoje julgo para além da estética. Mas ainda era muito difícil pensar em um cabelo crespo e curto para alguém que passou toda a adolescência fazendo procedimentos para alisar. Demorei alguns meses e finalmente fui ao salão. Nilma Lino GOMES (2002) discute a cerca do cabelo e da estética negra e como estes ainda são vistos como inferiores:

O cabelo do negro, visto como “ruim”, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ver o cabelo do negro como “ruim” e do branco como “bom” expressa um conflito. Por isso, mudar o cabelo pode significar a tentativa do negro de sair do lugar da inferioridade ou a introjeção deste. Pode ainda representar um sentimento de autonomia, expresso nas formas ousadas e criativas de usar o cabelo. (p.3)

Hoje os movimentos para estimular o cabelo natural estão cada vez mais fortes. Acredito que aceitar o cabelo crespo é um ato político de resgatar heranças ancestrais que o racismo institucional foi apagando com o tempo. É pensar o cabelo nesse lugar de empoderamento e afirmação da identidade negra. Não é somente a estética, mas todo o contexto cultural que está presente na construção do nosso olhar sobre nós mesmas. Nilma Lino GOMES (2002) fala que :

(...) a identidade, para se constituir como realidade, pressupõe uma interação. A idéia que um indivíduo faz de si mesmo, de seu “eu”, é intermediada pelo reconhecimento obtido dos outros em decorrência de sua ação. Nenhuma identidade é construída no isolamento. Ao contrário, é negociada durante a vida toda por meio do diálogo, parcialmente exterior, parcialmente interior, com os outros. (p.3)

Se, segundo Nilma Lino GOMES (2002) as construções de identidades individuais só se estabelecem em relação ao coletivo, e esse coletivo carrega historicamente a negação e desumanização do indivíduo e de características da cultura afro, quais são essas identidades que estão sendo construídas?

Para pensar nas descobertas de novas identidades, e a concepção positiva de traços negros é preciso perceber as pluralidades de ser negra, para então pensar em como a descoberta ou redescoberta das minhas características de atriz e ressaltá-las projetando-as para minha palhaça.

Portanto, é pertinente pensar que, a criação da palhaça se dá no(s) feminino(s) e essas vivências, apesar de terem pontos de encontro entre as mulheres palhaças, também tem pontos distantes que para cada mulher será diferente. Nilma Lino GOMES (2002) disserta ainda sobre isso: “Para o negro e a negra o cabelo crespo carrega significados culturais, políticos e sociais importantes e específicos que os classificam e os localizam dentro de um grupo étnico/racial.” (p.7)

Entender que a não aceitação do meu cabelo e que os olhares negativos sobre ele faziam parte de um sistema racista, foram um dos motivos para aceitá-lo como tal e, a partir disso aceitar também todas as histórias e problemáticas que minha pele e meus traços carregam.

O cabelo foi a minha porta de entrada para aceitação e processo de empoderamento. Por meio do cabelo foi despertado em mim um desejo de entender e pesquisar minha história. Paralelo a isso vem as pesquisas que sobre palhaçaria feminina, que também estão atreladas a minha ingressão na Universidade.

Assim como a democracia racial encobre os conflitos raciais, o estilo de cabelo, o tipo de penteado, de manipulação e o sentido a eles atribuídos pelo sujeito que os adota podem ser usados para camuflar o pertencimento étnico/racial, na tentativa de encobrir dilemas referentes ao processo de construção da identidade negra. Mas tal comportamento pode também representar um processo de reconhecimento das raízes africanas assim como de reação, resistência e denúncia contra o racismo. (p.8)

Portanto, pensar no cabelo da mulher negra e investigá-lo como símbolo de resistência e lugar de pesquisa da palhaça, reverbera em um processo identitário que nos foi negado. O lugar de fala que ocupo é de uma mulher negra de pele clara e cabelos cacheados descendente de indígenas. Aprendi nesse processo de reconhecimento a usar cremes de

cabelos para cuidar do meu cabelo. Esse tipo de informação era raro ou ausente na minha infância. O que resultou em vários apelidos e traumas sobre o meu cabelo, que hoje, exerce um lugar um pouco mais privilegiado por conta desses cremes e por não ser um cabelo crespo.

Uma referência de palhaça que desenvolve um número no Cabaré Das Rachas de Brasília, é Ana Luiza Bellacosta, com sua palhaça Madame Froda. Ela tem os cabelos colocados em um coque alto e utiliza um turbante. Faz algumas tiradas cômicas em que denuncia a apropriação cultural.



Imagem 6: Froda e Lola no Cabaré das Rachas em Manaus.

Fonte: arquivo pessoal, 2019.

O ridículo e a caricatura de si, dentro de um contexto no qual historicamente já somos ricularidas tidas como inferiores, passa a não ser interessante e desnecessário. O outro lugar, o desconhecido, aquilo que ainda estou descobrindo enquanto artista me leva para uma construção

visual de realçar alguns traços para que algumas expressões fiquem mais evidentes. O que não configura em cair na idéia de ridículo.

Alice Viveiros de CASTRO (2005) descreve brevemente em seu livro a respeito de mulheres desenvolvendo suas figuras cômicas partindo do que se tem de referências do masculino. Considerando o longo período histórico em que mulheres foram silenciadas. Na linguagem da palhaçaria esse processo de lação feminina acaba trazendo a mulher para um lugar de confusão de si e as potencialidades como ela mesma aborda:

Muitas mulheres, quando começam a buscar seu palhaço, deparam-se com um tipo masculino. Coisa muito normal e facilmente explicada num mundo ainda tão dominado pelos homens e onde as referências masculinas são tão abundantes e fortes. Há que se considerar ainda que a Mulher – ser com uma identidade própria e completa – é uma novidade, coisa que só começou a ser admitida em meados dos anos 60 do século que passou. No Brasil, o código civil de 1943 considerava a mulher parcialmente incapaz, assim como os índios e os loucos. Ao buscar sua persona cômica é grande a chance de uma mulher ver surgir forte um ser masculino e o fato de aceitá-lo e desenvolvê-lo é uma decisão pessoal, íntima e para a qual não cabe crítica nem tentativa de interpretação ou julgamento. (p.222)

Partindo desse diálogo, pensar na mulher inserida na linguagem da palhaçaria, além de ser um processo cheio de multiplicidades e riquezas, também é um caminho desconhecido, passivo de descobertas e mudanças. Se por muito tempo dentro da palhaçaria nós, mulheres, tivemos apenas representatividade masculina e, o que entendemos como feminino se deu justamente por este mesmo patriarcado, ao adentrar na descoberta dessa figura cômica, podemos caminhar para o que já está pré estabelecido em nós historicamente.

A sexualidade da minha palhaça, Lola, está a florada dentro deste contexto. A minha educação religiosa, se deu em sua base, dentro do

cristianismo e catolicismo. Nesse processo, eu carrego até hoje alguns incômodos oriundos da religiosidade. Um deles, por exemplo é a dificuldade que tenho de me relacionar e expor o meu corpo. No meu processo de pesquisa, a Lola está em um lugar diferente do meu. Apesar de seu figurino carregar atualmente, características de cores e texturas que vieram da minha personalidade, a exposição do corpo é algo muito presente, mesmo a Lola sendo muito pouco sensual nas suas transições de estado. Alice Viveiros de CASTRO (2005) ainda descreve este processo:

Falar da sexualidade do palhaço é assunto complexo. Alguns palhaços são claramente masculinos; outros, no entanto, são tão líricos e inocentes que deixam longe essas questões de gênero e sexo, que parecem não ter qualquer importância na construção da persona-palhaço. É claro que isso é um engodo. O fato de o artista criador ser um homem ou uma mulher muda o personagem - mesmo que isso não seja percebido no primeiro momento, nem no segundo. (p.222)

Alice Viveiros de CASTRO (2005) relata que as diferenças de gênero podem reverberar na figura cômica. É necessário colocar aqui que perceber as diferenças e, assimilar a performatividade do feminino, evidencia a estrutura machista na qual estamos inseridas, porém, não acredito que esta discussão tenha o intuito de criticar ou acusar esses caminhos, como cita Castro, mas de refletir sobre esses lugares.

2.2 Humor como mecanismo que questiona relações de poder

A proposta dessa seção é contextualizar brevemente como a comicidade da palhaça Lola no processo de criação do Espetáculo *Eu preciso Falar* se debruça para questionar ou criticar as relações de poder impostas na sociedade. Entendendo o lugar que eu ocupo hoje, e como a Lola reage a certas opressões, dentro da própria lógica dela. Ao assistir uma

entrevista de Mariana Gabriel, neta de Maria Eliza no programa Metrópolis (2016) ela fala que “ A graça é consequência do que se constrói na relação.” Essa relação que investigamos dentro do processo, e que obtemos respostas nas apresentações do espetáculo, diziam muito sobre identificações do público com a própria palhaça.

O meu processo de construção cênica a partir das vivências de opressão da mulher negra foi o cerne da investigação, para entender como é concebida algumas tiradas cômicas, que acabam provocando o riso porque fui, junto a minha palhaça, adentrando lugares que já eram familiares. Caminhos que traçamos neste trabalho acabaram levando a Lola a sátira e a caricatura, citados no documentário *O Riso dos Outros* (2012) de alguns episódios racistas vividos por mim. O que foi proposto dentro desse trabalho, era utilizar desses recursos para questionar e evidenciar os contrastes sociais, como por exemplo, a cena da recreação de festas, em que a Lola conta, como eram as vivências e desigualdades de uma festa. Os padrões estéticos que são exigidos para ser uma princesa ou príncipe. O incômodo e o sentimento de inferioridade da palhaça recreadora com convidados ou contratantes de outra realidade financeira por exemplo. Também me debrucei sobre o documentário *O riso dos Outros, dirigido por Pedro Arantes* (2012) , buscando entender como funciona o mecanismo de piadas que configuram esse esquema de continuar propagando idéias preconceituosas por meio do riso. E como eu poderia utilizar de alguns recursos de humor e sátira para denunciar essas estruturas racistas que são reforçadas.

Uma das falas deste mesmo documentário é que o humor que utiliza desses estereótipos, caricaturas e preconceitos para fazer piada, é o humor mais baixo, a primeira fase do humor. Portanto, o humor mais fácil de ser realizado. É a piada que ataca grupos de minorias sociais. O que busco como palhaça atriz, e indivíduo na sociedade, e que por toda adolescência

consumiu esse tipo de humor, é trabalhar outros estágios de humor, para isso é preciso pensar nessa ética do fazer rir, citado por Alice Viveiros de CASTRO (2005) e analisar como, a partir desses questionamentos, eu faço sátira e critico quem está no poder.

Alice Viveiros de CASTRO (2005) fala brevemente da ética do riso e de como a comicidade precisa ser pensada de forma mais sensível e consciente. RIBEIRO (2018) aborda sobre esse humor que resgata preconceitos e estereótipos para fazer rir: “O que se vê é um humor rasteiro, legitimador de discursos e práticas opressoras, que tenta se esconder por trás do riso.” (p. 29) Portanto, o riso por si só é uma arma poderosa, que pode, tanto perpetuar violências e preconceitos da sociedade, como denunciar e ridicularizar esses preconceitos e, quem está no poder fazendo manutenção dos mesmos.

Na linguagem da palhaçaria existe a idéia de uma figura transgressora que está fora do que seria dito convencional, segundo Alice Viveiros de CASTRO (2005). Alguns até diriam que para o humor, ou para a palhaça, não há regras. Mas penso que para além do fazer rir por rir, existe um lugar mais potente e político que é fazer rir para questionar sistemas de poder e os problemas da sociedade.

Riso ou escárnio? Piadas racistas, sexistas, fascistas... existem aos montes e o contraponto para elas não é a elaboração de um manual de boas maneiras ou um livretinho sobre o que é e o que não é politicamente correto. O contraponto para o deboche repressor e constrangedor é a sensibilidade e a consciência do cômico, daquele que pretende provocar o riso alheio. (p. 257)

Para o humor e para a linguagem da palhaça, a idéia de transgressor é potencializada quando se utiliza da sátira e do cômico, não para reforçar machismo, racismo, homofobia e afins, com seus discursos aparentemente inocentes, mas que reforçam os preconceitos, mas para denunciar o lugar

de privilégios das estruturas dominantes, a qual nos adoce há muito tempo.

O espetáculo *Preciso Falar* utiliza o humor verborrágico da palhaça Lola para confrontar esses sistemas. O trabalho assume-se desde o início com a oralidade e a contação de histórias muito fortes dentro do processo de criação artística. O interessante é que, por mais que as histórias partam da minha vivência pessoal, muitas mulheres, após o espetáculo falam a respeito de se sentirem representadas. Porque, além do racismo, um outro lugar muito forte do espetáculo são as pressões estéticas e opressões.

Lidar com a escolha de um espetáculo político, é ter consciência do quanto as minhas referências de humor na infância e adolescência foram concebidas de forma negativa por consumir stand up comedys, como um meio de entretenimento junto ao meu irmão. E buscar um entendimento de que eu posso errar no meio desse percurso. Mas localizando esse erro, entendo que é consequência de uma sociedade machista, mas que eu preciso ir entendendo essas estruturas para negá-las e me desconstruir e reconstruir.



Imagem 7: Lola na cena em que abordo sobre minhas vivências na igreja. Fonte: arquivo pessoal, 2019.

Carta III: Considerações em movimento

Eliza,

Obrigada por estar comigo até aqui. Espero que tenha gostado desse momento que passamos juntas. Eu não tenho certeza dos próximos passos, mas te convido novamente a continuar comigo nessa caminhada. Os próximos territórios estão esperando ansiosamente para serem descobertos e o meu desejo nesse momento é vivê-los cada um de uma vez. Apesar das pressões acadêmicas para produzir resultados de uma pesquisa, me sinto muito feliz em ter chegado até esse momento em que estou e, sei que o produto final que a academia me cobra é, na verdade, somente uma linha que tracei até aqui, e essas escritas não são sobre produtos finais. Me sinto feliz também por poder me enxergar em cada pedacinho dessas escritas e do espetáculo Preciso Falar. Sinto-me feliz por você fazer parte disso, e pela Lola ter surgido para dar cor a minha existência. Imagino que por muitas vezes você também viu na Xamego algo muito especial e que florescia os seus dias assim como Lola e eu. Todos os passos corajosos que deu, me impulsionaram a estar aqui. Sem ao mesmo saber o que eles representam hoje. E que eu te encontrei. Ser palhaça dói, mas vale a pena. A Lola vive se machucando entre uma travessura e outra, Você, Maria

Eliza, que conquistou espaços pelos seus enfrentamentos, e provou que sabia fazer rir. Sem muitas referências, sem ajuda. Com garra e coragem.. Coragem essa que apaixonou, e fez eu me apaixonar por você com tanta doçura em sua história. Uma amiga muito próxima me disse que se apaixonou pelo processo da Lola. Mas ela só se apaixonou pq eu me apaixonei antes pelo processo da Xamego.

Obrigada pela sua companhia e presença forte nas minhas pesquisas e na existência da Lola. Dany.

Este diálogo faz parte de impressões e experiências que carrego nesse tempo de graduação, levando em consideração vivências outras, anterior ao período academicista. Quero, a partir dessa pesquisa, aprofundar na história de Maria Eliza e sua palhaça Xamego, e busco, em um momento futuro, entender mais o lugar dos risos amazônicos, a corporeidade amazônica e descobrir outras referências de risos da floresta.

Todas as linhas que tracei nesse período em que estive pesquisando teatro, me levaram a este lugar que ocupo agora. Carrego nesta pesquisa, os traços das cenas que assisti, as experiências que vivi em cena e todos os aprendizados estão gravados em mim, e reverberam na montagem Preciso Falar.



Referências

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011

BORGES, Ana Cristina Valente. CORDEIRO, Karla Abranches. **Palhaçaria feminina: trajetória de investigação e construção dramaturgia de espetáculos dirigidos por karla Concá.**Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo /** Alice Viveiros de Castro – Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas /** Frantz Fanon ; tradução de Renato da Silveira . - Salvador: EDUFBA, 2008.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto etnografia para a pesquisa na prática artística.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

FLORES, Andrea Bentes; LIMA, Wladilene. **Dos encontros entre palhaços ou pistas para uma cartografia lúdica.** Uberlândia v. 10 n. 1 p. 120-131 jan. |jun. 2014

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra.** 2002

JESUS, Cristiane Sobral Correa de. **Teatros Negros e suas estéticas na cena teatral brasileira.** Brasília, 2016

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da graça ao riso : contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria Mariana Rabelo Junqueira,** 2012.

LIMA, Daniely Jesus de souza. **A Palhaça Negra No Cenário Cultural Amazonense: Questões Sociopolíticas e Históricas.** III Seminário Internacional em Sociedade e Cultura na Pan-Amazônia. UFAM, 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** 2014

PEINADO, Daniely. Malu – **Fragments para Preencher Lacunas : o processo criativo documental e a prática de si nas artes da cena** / Daniely Peinado. – Manaus : UEA, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** / Djamila Ribeiro. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras. 2018.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** Cecilia Almeida Salles. Apresentação de Elida Tessler. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil.** Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Paulista: São Paulo, 2014.

SOARES, Taciano Araripe. **Sobre a adorável sensação de sermos inúteis:** os teatros do real como disparadores poéticos na cena do ateliê 23. Universidade do Estado do Amazonas - UEA. 2017.

VIEIRA, Elise. **Teatro documentado e a história não contada.** Anais do Simpósio da International Brecht Society, vol.1, 2013.

Internet:

Entrevista Metrópolis https://tvcultura.com.br/videos/52787_metropolis-a-1-palhaca-negra.html Acesso em:18/10/2019

Blog Xamego: <http://palhacoxamego.blogspot.com/> *Minha vó era palhaço*. Direção: Mariana Gabriel, Ana Minehira. Produção: Mariana Gabriel, Daise Gabriel, Roberto Salim Gabriel. 2016. Acesso em: 14/09/2019

O riso dos Outros. Direção: Pedro Arantes. 2012. https://www.youtube.com/watch?v=uVyKY_qgd54 Acesso em: 14/09/2019

Inclusão no ensino básico: teatro e técnica vocal como instrumentos de formação educacional

Elizabete Antônio Morais

1 Introdução

A educação é um direito social fundamental, e ela é uma ferramenta transformadora dentro de uma sociedade, por isso a qualidade do ensino é indispensável na construção de uma sociedade justa e solidaria (GOTI, 2012).

Neste sentido, sabendo da dificuldade das escolas em ter atenção dos alunos na era da globalização, o Instituto de Educação do Amazonas através de um projeto experimental proposto por Elizabete Morais, ofertou a “oficina de percepção corporal e voz” para os alunos do ensino médio, no total foram 12 (doze) alunos atendidos.

Os objetivos gerais da oficina foram: trabalhar a postura corporal, qualidade vocal, a interação, a comunicação e a criatividade.

O projeto foi composto por oficinas teórico-prática, construídas com base nas ferramentas das artes, vale ressaltar que esse trabalho de inclusão usando as ferramentas do Teatro e Técnica vocal nasceu dentro da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, e esse é segundo trabalho sobre o resultado da prática da oficina, as primeiras oficinas foram ministradas somente para universitários. Porém agora neste projeto a oficina foi ministrada somente para alunos do ensino médio do Instituto de Educação do Amazonas, que é uma escola pública integral de ensino básico, localizada no centro de Manaus-Am.

Durante a execução do projeto percebemos que a Arte é uma excelente ferramenta de ensino pedagógico uma vez que potencializada as habilidades dos alunos. Considerando que a educação é pilar dos direitos sociais fundamentais da nossa Carta Fundamental, a efetividade deste direito depende de bons incentivos e de uma boa qualidade de ensino. Nesse sentido a oficina proporcionou através do teatro e da técnica vocal conteúdos que pudesse contribuir desenvolvimento humano e social dos alunos.

Sendo assim, apresentamos as discussões teórica-prática que permearam todo o processo e a concepção do projeto; em seguida apresentamos o projeto, seu desenvolvimento e resultados; e por fim, as considerações finais.

2 Educação um direito social fundamental

A Constituição Federal de 1988 no seu art.6º dispõe que são os direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados (BRASIL, 1988). Direitos estes que são imprescindíveis na manutenção e valorização da vida humana, garantidores do princípio da dignidade da pessoa humana.

Os direitos sociais nasceram das lutas das gentes por igualdade, precisamente a luta da classe operaria no século XIX, que diante da exploração da força de trabalho uniu forças em prol do exercício de um trabalho digno e do bem-estar-social. Sendo essas reivindicações posteriormente normatizadas pela Constituição Mexicana em 1917 e na Constituição Alemã em 1919.

Portanto, os direitos sociais são direitos fundamentais e essências para a garantia da dignidade da pessoa humana, ou seja, indispensável na

promoção do bem estar do individuo de toda uma coletividade. Neste sentido dispõe Pachú (2015, p. 28):

Direitos Sociais são direitos básicos, fundamentais do homem, visando promover a justiça social, exigindo do Estado atuação positiva como forma de atenuar as desigualdades existentes e proporcionar vida digna aos indivíduos, assegurando necessidades fundamentais de sobrevivência como saúde e educação.

A base fundamental da nossa Carta Maior repousa no principio da dignidade da pessoa humana e a efetividade dos direitos sociais é energia condutora para a concretização dos objetivos fundamentais da República dispostos no artigo 3º da Carta Maior.

Assim sendo, o trabalho em questão narra um projeto que foi desenvolvido visando promover uma educação de qualidade, bem como formar profissionais comprometidos com a responsabilidade social. E esta ação reflete diretamente na efetividade dos direitos sociais fundamentais.

Nessa perspectiva, a educação enquanto um dos direitos humanos, sociais e fundamentais garantido em documentos e ações normativas internacionais e nacionais, se configura como um direito de todos inscrito na Constituição Federal brasileira (GOMES, 2008).

Entretanto, a “garantia” de direitos no “texto da Lei” nem sempre se materializa em ações concretas das políticas públicas, uma vez que a Lei, por si só não se constitui como uma política, mas um dos instrumentos que orientam a execução das políticas (PALUMBO, 1998).

No caso da educação, em virtude de uma série de fatores histórico-sociais, nem todos conseguem ter acesso com aproveitamento da sua versão sistematizada – a educação escolar – gerando assim a exclusão na/da escola (FERRARO, 2004).

No enfretamento da exclusão, ao menos seu aspecto educacional, a sociedade civil organizada e o Estado brasileiro concentraram esforços, em maior ou menor grau, num processo de democratização da escola pública e na garantia do direito educacional a todos (OLIVEIRA; ARAÚJO, 2005). Nesse processo, temas como acessibilidade e educação inclusiva são recorrentes e alvo de atenção especial por parte do Estado, sendo que “[...] a igualdade de condições para o acesso e permanência na escola [...]” um dos princípios do ensino brasileiro garantido pela Constituição Federal (BRASIL, 1988).

Com base nesse princípio, são várias as normativas, os documentos e as ações governamentais que visam garantir e orientar o acesso dos brasileiros a educação, como por exemplo:

- a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (BRASIL, 1996) que trata, entre outros assuntos, sobre mecanismos para a educação inclusiva, como as modalidades de educação especial e a educação de jovens e adultos, a garantia e o respeito ao pluralismo de concepções pedagógicas e determinações para o currículo de forma a contemplar e respeitar as diversidades étnicas, históricas e culturais do país;
- a Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva (MEC, 2008);
- o Decreto n. 7.611/2011 que dispõe sobre o atendimento educacional especializado (BRASIL, 2011);

A construção de todo esse aparato legal não ocorreu sem lutas e tensões para se garantir a efetivação da educação enquanto um direito social de todos.

Entretanto, as lutas e tensões não se restringiram apenas a esse direito. As lutas pelos direitos sociais ao longo da história humana foi uma busca por garantias essenciais que pudessem proporcionar ao trabalhador

uma vida digna. Atualmente, o foco tem sido pela efetivação dos direitos conquistados.

O ensino deve considerar a individualidade de cada aluno e proporcionar meios que potencializem suas habilidades, e a Arte é uma ferramenta capaz contribuir com a qualidade do ensino, não somente na metodologia mas também na valorização de cada indivíduo.

Nesse sentido Zuna (2012, p.3) ao falar da teoria das inteligências múltiplas resume dizendo:

a teoria das inteligências múltiplas engloba dois componentes: os indivíduos (capazes de utilizar uma variedade de competências em diversos domínios do conhecimento) e a sociedade (que estimula o desenvolvimento do indivíduo através das oportunidades que lhe proporciona e dos valores que desenvolve).

A construção, execução e análise dos resultados do projeto nos proporcionou reflexões sobre questões relacionadas a Educação, mais precisamente sobre a qualidade da formação e das ferramentas de incentivo, em que a Arte, em especial o Teatro e Técnica vocal mostrou-se como um possível instrumento a ser utilizado pelas instituições de ensino na formação da educação básica.

3 Concepção e execução do projeto

O projeto foi idealizado com objetivo de incentivar a individualidade dos alunos através do Teatro e da Técnica vocal, onde os alunos puderam trabalhar a expressão corporal, criatividade, oralidade e diálogo corporal. Os temas que proporcionaram reflexões durante a oficina foram inseridos nas músicas, poesias e textos teatrais, sempre de forma dinâmica.

A realização de ações como essa são uma das formas possíveis de promover uma educação de qualidade e também de garantir a inclusão no

ensino básico, uma vez que a metodologia valoriza as particularidades dos alunos.

O projeto foi idealizado por Elizabeth Morais juntamente com Instituto de Educação do Amazonas, a oficina foi organizada com base nas oficinas ministradas anteriormente para universitários da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, pois a oficina nasceu dentro da Universidade, entre projetos de extensão e oficinas ministradas na Casa da Cultura da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul por Elizabeth Morais quando fazia parte do quadro acadêmico do curso de Direito da instituição.

A arte que abrange diversos campos do conhecimento sempre esteve presente no meio social, nas suas lutas pelo direito, na educação, na cultura. E hoje não é diferente, a Arte é uma das ferramentas transformadoras que busca a promoção do bem-estar social, que através do palco traz reflexões sobre as relações humanas, o meio ambiente, o trabalho e a educação.

O teatro, por ser uma linguagem muito rica, não se limita a encenação, uma vez que trabalha o espaço, interação de corpos, a voz, a dança, bem como aguça a criatividade e melhora comunicação (VIEIRA GRANERO, 2011; SOUZA, 2011; PACHECO, 2010; MELLO, 1988; SOUCHARD, 1989). Por isso a Arte é indispensável na construção de uma educação de qualidade, e o teatro reuni técnicas que costuram diversas áreas do conhecimento.

A Arte possibilita experimentações que ativam a criatividade do aluno e as dinâmicas ajudam a explorar e exercitar seus limitadores emocionais e também descobrir novas habilidades. O palco passa a ser o seu próprio corpo, pois um dos objetivos da oficina é mostrar para o aluno que ele é o único que detém a rédeas de comando de seu corpo. E que também são vivenciados no processo de construção dos atores.

Neste sentido, Cavassina (2008, p. 47) afirma que em:

processos de aprendizagem essa conscientização passa pela compreensão da compreensão (metateorias e metasistemas cognitivos) através de diálogo, intertextualidade, intersubjetividade, da construção fenomênica da pesquisa e experiência, enfim, da construção do conhecimento. Nas práticas do Ensino de teatro seja qual for a abordagem metodológica escolhida, por esse viés o conhecimento se torna efetivo, pois é um instrumental significativo para que o sujeito atue criticamente na vida e sociedade, isso é, questione e interfira nas singularidades apresentadas.

A oficina de “Percepção corporal e Voz” explorou temas que fazem parte do teatro contemporâneo, ou seja, explorou temas sobre relações humanas. Como bem retrata Pereira (2013p. 21): “o teatro contemporâneo reporta-se a processo de criação que se relacionam, em geral, com as transformações societárias da pós-modernidade, sendo este, portanto, um teatro que discute o ser humano e a sociedade.” As temáticas abordadas durante a oficina buscou contribuir com a base de formação de atuação profissional dos alunos, pois no campo da construção da atuação profissional, o domínio de um conjunto complexo de saberes para além da sala de aula é essencial (Tardif, 2010).

Sobre a prática do teatro nas escolas discorre Coelho (2014):

Na prática do teatro na escola, é comum, já no primeiro momento das “aulas” os integrantes trabalharem a inteligência cinestésica, utilizando o corpo para se expressar e resolver problemas. Também, não raro, desde o primeiro encontro, os alunos recorrem à inteligência interpessoal, por exemplo, nas improvisações, em que um contracenava com outro sem texto prévio e necessita desenvolver a capacidade de entender e responder adequadamente a estímulos e intenções reveladas no jogo de cena.

A Técnica vocal também é uma ferramenta importante dentro da oficina de “Percepção Corporal e Voz”, pois o corpo e a voz estão intimamente conectados.

O indivíduo para alcançar a qualidade vocal não depende tão somente de uma boa respiração, é preciso trabalhar também percepção corporal e o controle emocional.

Neste sentido Beuttenmuller, Laport (p. 29) resumem:

Esquema corporal e corporal-vocal compreendem a imagem perceptual, isto é, a apreensão feita pelos sentidos de todos os componentes de um espaço dado e o controle interno e externo do próprio corpo e da voz em suas relações com o meio ambiente.

Para ter consciência do próprio corpo e voz, é necessário, antecipadamente, ter conhecimento das partes que o integram no ato da fonação e nos movimentos corporais. Sentir, isto é o mais importante de tudo.

A oficina de “Percepção Corporal e Voz” trabalhou muito com o controle das emoções dos alunos através da música, uma vez que o controle emocional traz segurança no falar e também na interação coletiva. As dinâmicas com música foram para trabalhar a expressividade dos alunos, a postura corporal e principalmente trabalhar a atenção nos movimentos involuntários do corpo.

A oficina teve no total doze horas de duração, e foi dividida em duas turmas, duas vezes na semana, com uma hora aula.

No primeiro momento os alunos tiveram uma breve introdução sobre Técnica vocal e Teatro, e depois seguimos com alongamento e exercícios básicos de respiração, aquecimento vocal, interpretação de pequenos textos, canto e encenação. Os elementos foram trabalhados separadamente e também reunidos em dinâmicas de corpo e voz.

A organização e a execução das oficinas contaram com a participação e colaboração do Instituto de Educação do Amazonas e dos professores.

Sobre experiência do teatro no ensino educacional Coelho (2014) afirma:

o teatro na educação investe mais no processo do que no resultado. Diferentemente do teatro profissional, ele não vive do ou para o público, mas da e para a educação e desenvolvimento das diversas habilidades dos alunos que, por sua vez, não se encontram sob a tutela de um diretor de teatro, mas sim de um coordenador de processos.

Desta forma, é desejável que no teatro pedagógico o aluno cuide do cenário, figurino, trilha, sonoplastia e de tantas outras funções quantas forem necessárias para que o resultado seja a afirmação da autoria dos integrantes.

As experimentações com diversas dinâmicas com o corpo e voz da oficina não se limitaram a produção de um trabalho teatral em si, a ideia da oficina e de incentivar a troca, a vivência, a reflexão e a valorizar da individualidade de cada aluno. Pois acreditamos que o ensino público precisa enxergar as diversas habilidades que possuem os seus alunos, que por pertencerem a núcleos familiares diferentes podem contribuir com questões sociais no âmbito escolar.

As escolas precisam ouvir os seus alunos e criar ambientes de interação dentro das escolas, pois a escola não é apenas um lugar de ensino, ela também é um ambiente de troca. E a Arte é um ótimo instrumento para se trabalhar nesses espaços de interação com os alunos do ensino básico.

A experiência com essa oficina aponta que a arte e a educação podem se configurar como meios complementares e essenciais no ensino básico e também para a inclusão social. Cavassin (2008, p. 40) afirmar neste sentido que: “os princípios pedagógicos do Teatro traçam relações claras

entre Teatro e educação, considerando essa arte como uma forma humana de expressão, a semiótica e a cultura.”

4 Dos resultados

A oficina foi ministrada com base nas exposições percorridas anteriormente, aspirando à interação, comunicação, postura corporal, a criatividade, a reflexão, buscando incentivar a potencialidade dos alunos.

A oficina foi elaborada com os elementos básicos da Técnica vocal, como alongamentos, exercícios respiratórios, postura corporal, canto e exercícios de projeção vocal. E esses instrumentos foram trabalhados juntamente com as dinâmicas teatrais utilizadas no processo de construção dos atores, como dinâmicas corporais, jogos teatrais, dinâmicas de ação e reação, criatividade, reconhecimento de espaço.

Todas as dinâmicas acompanharam o tempo de resposta de cada aluno, assim todos puderam compreender a intenção de cada dinâmica e interagir de maneira descontraída nas atividades coletivas propostas pela ministrante.

A oficina se iniciou com dinâmicas de percepção corporal, despertando o consciente do participante para postura, respiração e reação do corpo. A música foi à ferramenta chave dentro das dinâmicas corporais de ação e reação, através delas os participantes puderam exercitar o controle de suas emoções.

As dinâmicas com o corpo buscaram aguçar primeiramente os sentidos dos participantes, e conseqüentemente direcionar para um diálogo entre a mente e o corpo. Os movimentos corporais sempre com a finalidade de estimular a orientação do corpo no espaço, de interação e comunicação com grupo.

Cada oficina teve dinâmicas diferenciadas, todos com mesmo propósito, porém cada grupo respondeu aos exercícios no seu tempo. Isso

porque a oficina considera a individualidade de cada aluno, pois se tivéssemos trabalhado com as mesmas dinâmicas em todas as oficinas então não teríamos atingido o objetivo.

Outro elemento importante nas dinâmicas para o corpo foi à questão do domínio do palco, os alunos puderam exercitar através da interpretação a comunicação e segurança no falar, e a maioria dos textos trabalhados foram escritos pela ministrante, pois tinha objetivo incentivar o processo de criação dos alunos.

Depois de uma pequena introdução sobre o teatro e a técnica vocal, a oficina seguiu o seguinte roteiro:

Iniciamos com alongamentos, exercícios respiratórios, que no primeiro momento foram voltados para sentir a naturalidade da voz, sem esforço e projeção vocal.

As atividades como um todo buscaram envolver os participantes num diálogo com o corpo, com a voz em um determinado espaço, sempre com o objetivo de instigar a interação coletiva dentro de um contexto.

No segundo momento seguimos com as dinâmicas vocais, com pequenos exercícios respiratórios, aquecimento coletivo, sempre buscando a naturalidade da voz. Todos os exercícios de respiração e projeção foram alternados com dinâmicas de corpo na medida em que o grupo respondia as atividades propostas, sempre de maneira descontraída para evitar bloqueios emocionais.

Durante a execução das atividades os participantes puderam explorar o seu corpo e sua voz, seguindo sempre orientação da ministrante, em maior ou menor intensidade, tanto em atividades cantadas com projeção de voz como nas atividades individuais.

Sempre depois das atividades os participantes faziam uma pequena roda de conversa para falar sobre suas experimentações durante a aula.

Não há dúvida que de o método de trabalhar a Técnica vocal juntamente com as ferramentas do Teatro trouxe uma inovação e também facilitou na prática dos exercícios da técnica vocal. Uma vez que o participante pode explorar as atividades de forma mais natural e dinâmica.

No final das oficinas podemos perceber uma maior segurança no falar, na postura, na interação, qualidade na dicção e na expressividade.

Diferentemente do que aconteceu nas oficinas para os universitários, os alunos do ensino médio demandam uma diversidade de atividades artísticas, pois passam por um momento de descobertas, e essas atividades de Artes precisam ser ministradas por profissionais que atuam na área.

No final da oficina os participantes preencheram uma ficha avaliativa, para saber sobre a metodologia de ensino da ministrante, sobre a relação da ministrante com os alunos, sobre o domínio dos participantes do conteúdo antes da oficina, e também abriu espaço para sugestões.

De acordo com o resultado do material coletado, a oficina conseguiu atingir o seu objetivo, todos responderam de maneira satisfatória, e muitos relataram que apesar de ter tido contato com teatro na escola, faltou um profissional da área que passasse segurança em relação ao conteúdo e a metodologia, pois as atividades com teatro eram sempre ministradas pelos próprios professores.

Portanto o projeto apesar de ter durado pouco tempo trouxe muitas informações importantes, são elas: Arte ajuda o aluno a desenvolver suas potencialidades, a educação deve considera a individualidade dos alunos e aulas de diversos seguimentos das Artes ajudam a promover uma educação de qualidade.

Registro fotográfico da oficina no Instituto de Educação do Amazonas:



Considerações finais

O objetivo do artigo foi trazer relatos de resultados obtidos de um projeto desenvolvido na área de educação e teatro no Instituto de Educação do Amazonas. A concepção, o desenvolvimento e resultado desse projeto demonstraram o quanto é importantes ações que busquem identificar possíveis soluções para promover a qualidade da educação básica.

A oficina de “Percepção Corporal e Voz” trouxe muitas reflexões sobre a metodologia de ensino nas escolas, o bem estar dos alunos e sobre inserção a Arte como metodologia de ensino nas escolas.

O projeto buscou, por meio da arte, enriquecer, complementar os conhecimentos dos alunos, e também proporcionou reflexões sobre vários temas que assolam a sociedade.

Por fim, os objetivos do projeto foram alcançados, uma vez que os alunos não apenas participaram efetivamente das atividades como demonstraram interesse de que novos projetos como este sejam desenvolvidos ao longo dos estudos, inclusive, outras temáticas, como por exemplo: dança; aulas de canto/música. A arte não é apenas um meio de entretenimento, quando trabalhada no cenário educacional é complemento essencial para a formação profissional e também para a inclusão social.

Referências

- BARCELOS, Luciano Benetti. et al. **Direitos Fundamentais**: orçamento e “reserva do possível”. 2.ed.rev.e ampl. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2010.
- BEUTTENMULLER, Maria da Glória; LAPORT, Nelly. **Expressão vocal e expressão corporal**. 2 ed. Rio de Janeiro: Enelivros,
- BONAVIDES, Paulo. **Curso de Direito Constitucional**. 31. ed. atual. São Paulo: Malheiros, 2016.

BOONE, D. R.; McFARLANE, S. C. **A voz e a terapia vocal**. 5. ed. Porto Alegre: Artes, s/d.

BRASIL. **Constituição** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Presidência da República/Casa Civil, 1988.

BRASIL. **Decreto n. 7.611, de 17 de novembro de 2011**. Dispõe sobre a educação especial, o atendimento educacional especializado e dá outras providências. Brasília, DF, 2011. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_At02011-2014/2011/Decreto/D7611.htm Acesso em 07 de setembro de 2019.

CAVASSIN, Juliana. **Perspectivas para o teatro na educação como conhecimento e prática pedagógica**. Disponível em <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1624/963>. Acesso 06 de setembro de 2019.

COELHO, Márcia Azevedo. **Teatro na Escola: uma possibilidade de educação efetiva**. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/10617/8513>. Acesso em 03 de setembro de 2019.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COMPARATO, Fábio Konder. **A afirmação histórica dos direitos humanos**. 6. ed. ver. atual. São Paulo: Saraiva, 2008.

DELGADO, Mauricio Godinho. **Princípios de direito individual e coletivo do trabalho**. 4. ed. São Paulo: LTr, 2013.

DINVILLE, Clarie. **A técnica da voz cantada**. 2 ed. Tradução de Marjorie B. Couvoisier Hasson. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

FERRARO, Alceu Ravello. Escolarização no Brasil na ótica da Exclusão. In Marchesi, Álvaro; Gil, Carlos Hernandez. (Org.). **Fracasso escolar: uma perspectiva multicultural**. v. 1. Porto alegre: ARTMED, 2004.

GOMES, Márcia Bueno. O direito público subjetivo à educação na ação normativa de Mato Grosso do Sul. In: **9º Encontro de Pesquisa em Educação da ANPED - Centro Oeste**, 2008, Taguatinga, DF. Educação: tendências e desafios de um campo em movimento. Taguatinga, DF: UCB, 2008.

GOTTI, Alessandra. **Direitos Sociais**: fundamentos, regime jurídico, implementação e aferição de resultados. São Paulo: Saraiva, 2012.

MAROLA, Caroline Andréa Garrido. **O teatro na educação formal**: Parâmetros Curriculares Nacionais x teóricos do ensino de teatro. Disponível em: <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/monografias/Caroline%20A.%20G.%20Marola.pdf>. Acesso em 05 de setembro de 2019.

MARSOLA, Monica; BAÊ, Tutti. **Canto uma expressão**– princípios básicos de técnica. Irmãos Vitale, 2001.

MELLO, Edméa Brandi de Souza. **Educação da voz falada**. Rio de Janeiro: Livraria Atheneu, 1988.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?**: dança e educação somática para adulto e crianças. São Paulo: Sumus, 2012.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva**. Brasília: MEC, 2008.

NEVES, Libéria Rodrigues. **O uso dos jogos teatrais na educação**: uma prática pedagógica & uma prática subjetiva. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/FAEC-85TQGF/1/1000000613.pdf>. Acesso em 03 de setembro de 2019.

OLIVEIRA, Romualdo Portela de; ARAÚJO, Gilda Cardoso de. Qualidade do ensino: uma nova dimensão da luta pelo direito à educação. **Revista Brasileira de Educação**, n.28, p.5-23, abr. 2005. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782005000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 08 de setembro de 2019.

PACHECO, Claudia ; Baê ,Tutti. **Canto**– Equilíbrio entre corpo e som. Irmãos Vitale, 2010.

PACHÚ, Césia Oliveira (Org.). **Direitos Sociais**: o artigo 6^a da constituição federal e sua efetividade. Campina Grande: Eduepb, 2015.

PALUMBO, Dennis. A abordagem de política pública para o desenvolvimento político na América. In: SOUZA, Eda C. B. Machado de (Org). **A avaliação e a formulação de políticas públicas em educação**: leituras complementares. Brasília: MEC/UnB, 1998.

PIOVESAN, Flávia. **Direitos Humanos e o Direito Constitucional Internacional**. 13 ed. rev. atual. São Paulo: Saraiva, 2012.

RAMOS, Jorge Amílcar Spencer. **A contribuição e a importância do teatro na educação integral da criança**. 2013. Disponível em: http://repositorio.ipvc.pt/bitstream/20.500.11960/1537/1/Jorge_Ramos.pdf. Acesso em 03 de setembro de 2019.

RIBEIRO, Fredson da Costa. **Arte e Educação**: o estudo das inteligências múltiplas nas atividades didático-pedagógicas. Boa Vista: 2014. Disponível em: <http://ufr.br/artesvisuais/index.php/tccs?download=329:tcc-fredson&start=20>. Acesso em: 03 de setembro de 2019.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stal M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARLET, Ingo Wolfganf. **A Eficácia dos Direitos Fundamentais**. 6 ed. rev. atual. ampl. Porto Alegre: Livraria dos Advogados, 2006.

SILVA, José Afonso. **Curso de Direito Constitucional Positivo**. 25 ed. rev. atual. São Paulo: Malheiro editores, 2005.

SILVA, T. C. **Fonética e Fonologia do Português**: roteiro de estudos e guia de exercícios. São Paulo: Contexto, 1999.

SOUCHARD, Philippe - Emmanuel. **Respiração**. Tradução de Ângela Santos. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

TARDIF, Maurice. Os professores diante do saber: esboço de uma problemática do saber docente. In: _____. **Saberes docentes e formação profissional**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

VIEIRA GRANERO, Vic. **Como usar o teatro na sala de aula**. Contexto, 2011.

Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais

*Francisco Rider Pereira da Silva*¹

Contextualizando

Esse texto tem como objeto/sujeito Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais, em que se discutirá o desenvolvimento e o uso das mesmas, que são abertas ao acaso e ao imprevisível, com isso, colocando a obra cênica num contínuo jogo de construção e inacabamento. E, assim como a vida, inscrevendo-as num estado processual e em movimento, pois, a arte, assim como a vida, é aberta ao aleatório e traz consigo o imprevisível (SANTAELLA, 2003). Contudo, é importante dizer que a intromissão do acaso no processo criativo vai além de pensar que houve um elemento causal externo ao fenômeno criador. Ao contrário, pois o artista tem interesse em tudo que ocorre ao redor do ato de criação, mesmo que aleatoriamente (SALLES, 2011).

Nas artes são famosos os procedimentos e os métodos do acaso utilizados pelo músico John Cage (1912-1992-EUA)², alguns baseados no I

¹ Manaus: Universidade do Estado do Amazonas. Universidade do Estado do Amazonas/PPGLA. Mestrado; Mário Trilha. FAPEAM; pesquisador. Artista das Artes Cênicas e Visuais.

² John Cage foi um dos artistas mais influentes do século passado. Entre as suas inovações mais marcantes contam-se a utilização de objectos do quotidiano como instrumentos, o piano preparado, vários desenvolvimentos nos domínios da electrónica e da notação gráfica, o chamado “happening” multimédia e a peça silenciosa, possivelmente a sua mais radical e marcante criação. Mas Cage também introduziu na música o aspecto aleatório como forma de remover o significado expressivo e concentrar a atenção do ouvinte nas qualidades inatas dos próprios sons, afastando-se, assim, do conceito de dramaturgia musical. Foi a escrever música para dança, a partir de finais da década de 1930, que John Cage encontrou a resposta para a ‘sentença’ que o seu influente e genial professor Arnold Schönberg lhe havia vaticinado: “Nunca serás capaz de escrever música!”. Disponível em: <https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/c/cage-john/#tab=0>.

*Ching*³, como na obra *Música de Mutações* (1951) ou no lançar de dados, entre outros exemplos de utilização desses procedimentos. No processo de relação com a partitura, Cage ignora qualquer menção à grafia musical tradicional, deixando ao músico a tarefa de escolher por si mesmo como irá desenvolver o que foi proposto (SANTAELLA, 2003). Além desses dados, vale mencionar que Cage colaborou com o coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009-EUA)⁴, introduzindo métodos do acaso nas suas partituras coreográficas.

A partitura cênica contemporânea é construída no decorrer do processo de criação, em forma de escritas, gráficos e/ou desenhos, elaborados por coreógrafos, diretores teatrais, artistas visuais⁵ –atuantes na linguagem da *Performance Art* –e performers⁶. E, a partir da prática e da análise da mesma, o performer se aventura em ir para o jogo performativo, tendo como referencial a partitura, porém, sem ser refém

³ O *I Ching* ou *Livro das Mutações*, é um texto clássico chinês composto de várias camadas, sobrepostas ao longo do tempo. É um dos mais antigos e um dos únicos textos chineses que chegaram até nossos dias. *Ching*, significando clássico, foi o nome dado por Confúcio à sua edição dos antigos livros. Antes era chamado apenas *I*: o ideograma *i* é traduzido de muitas formas, e no século XX ficou conhecido no ocidente como "mudança" ou "mutação". O livro pode ser compreendido e estudado tanto como um oráculo quanto como um livro de sabedoria. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/I-Ching-Livro-das-Mutações>.

⁴ Coreógrafo, apelidado de "Einstein da dança", dinamizou a partir dos anos 50 os passos do balé: o dançarino não se deslocava mais em função do centro da cena, ele próprio era o centro. "Ao contrário do dançarino clássico, considero todos os movimentos possíveis e não componho me baseando no centro da cena", explicava. Cunningham libertou a dança da música, do cenário, da narração, criando peças onde "a dança se apóia apenas nela mesmo, sem a dominação de uma arte sobre a outra. A relação entre estes elementos é totalmente livre". A inesgotável coragem imaginativa do coreógrafo, que enfrentou durante muito tempo vaias e incompreensão do público, se expressou através do conceito dos "Eventos". Ele apresentava todo ou parte do espetáculo com a ordem, a duração das sequências, o número e o papel dos dançarinos distribuídos ao acaso. "Eu adoro o estresse do acaso. As propostas que ele traz te obriga a descobrir o que você não conseguia", dizia. Disponível em: <http://www.arteseed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=395&evento=2>.

⁵ Pintores como Jackson Pollock e Cy Twombly, nos anos 50, usavam o corpo para suas *action-paintings*, em que era valorizado o corpo como agente ou paciente de uma ação e reação corporal, perante os materiais usados (FILHO, 2009).

⁶ Performer pode ser um artista visual, ator, cantor, músico, bailarino e pessoa que apresenta o corpo performativamente e não representa personagem, mas "(...) fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa), e como tal se dirige ao público, ao passo de que o ator representa sua personagem [...] O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro (PAVIS 1999, p. 284).", (SCHULZ; HATMANN, 2009, p. 262). Disponível em: <file:///e:/mestrado%202016.2/corpo%20não%20oficial%20-%20performer.pdf>.

das regras contidas na mesma, mas num estado de descobertas no aqui e agora da performance.

Há um guia/roteiro que serve de base, porém, os performers (cocriadores no processo de criação) se permitem entrar, sair, retornar ao início e/ou sair e subverter as partituras, vivenciadas em “tempo real”, assim como grandes improvisadores jazzistas, como por exemplo, os músicos Louis Armstrong, Miles Davis, Chet Baker, Stan Getz e Gerry Mulligan; e as cantoras Billie Holiday, Ella Fitzgerald e Sarah Vaughn, entre outros (TAYLOR, 2000).

Nesse estudo, o autor selecionou para análises algumas partituras de sua autoria, como também de duas artistas cênicas (pelo fato de ter vivenciado workshops com as mesmas, entre 1996-1998, com uma bolsa de aperfeiçoamento artístico da Fundação CAPES, na Organização *Movement Research*⁷ (Nova Iorque-EUA)): Ruth Zaporah (1936-EUA) e Yvonne Meier (1955-Suíça), que trabalham partituras com regras, mas não fixas –como eram os tratados e manuais de dança do século XVIII⁸, que auxiliavam as pessoas no aprendizado de dançar com graciosidade e perfeição (DACIO, 2014) –, contudo abertas e flexíveis às experimentações

⁷ *Movement Research* é uma organização de linguagens do corpo performativas de renome internacional, sem fins lucrativos, criada por um coletivo de artistas, em 1978. A organização abriga artistas de diferentes nacionalidades, onde oferece programas voltados para as artes cênicas contemporâneas, tais como: Aulas e workshops, com foco em: Dança Contemporânea e Pós-Moderna Norte-Americana, *Performance Art*, Criação, Improvisação, Práticas Somáticas: Yoga, *Klein Technique*, *Skinner Releasing Technique*, *Body-Mind Centering* (BMC) e *Authentic Movement*; Laboratórios de Processos Criativos; Seminários; Fóruns; Residências Artísticas; Intercâmbio Artístico; publicação de jornais impressos e virtuais; e Programa de Arte Educação em colaboração com escolas públicas de NYC.

⁸ O tratado de Cabreira (1760), o primeiro documento de que se tem conhecimento sobre dança publicado em Portugal durante o reinado de D. José I, ensina o modo de fazer todos os diferentes passos do minueto, com todas as suas regras. Em sua obra, Cabreira (1760) detalha minuciosamente como se portar e como executar a movimentação. O tratado de Bonem (1767), por sua vez, apresenta além da descrição, imagens que ilustram como devem ser realizados os movimentos, permitindo melhor compreensão do leitor. Os dois tratados se completam com informações escritas e fontes visuais, enriquecendo o conteúdo dos minuetos. De acordo com a capa do tratado de Bonem (1767), sua obra, que também trata dos minuetos, é muito útil não somente para a mocidade que quer aprender a dançar bem, mas para todas as pessoas honestas e polidas, uma vez que ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortesias (...) no tratado de Cabreira (1760) (...) desenhos coreográficos. Os movimentos são escritos de acordo com o que deve ser realizado no espaço (DACIO, 2014, p. 17-26).

e abordagens propostas pelos performers ao entrar em contato com elas, assim como nas músicas de Cage, “em que não há relação fixa entre as partes” (CAGE, 1990)⁹.

O que interessa é a experiência e a vivência momentânea do jogo performativo, em que existe, e são estimuladas, a democratização das relações entre os participantes, pois, não existe um líder ou um solista, como nas partituras cênicas tradicionais, em que hierarquicamente há o solista e o corpo de baile ou o ator principal e o coro. Nessa perspectiva inter-relacional das escritas cênicas contemporâneas, as relações não são verticalizadas, mas horizontais, pois o importante é que todas (os) cheguem ao objetivo, que é presentificar e concretizar corporalmente essas escritas.

Partituras

O termo partitura remete à linguagem da Música e suas nomenclaturas, como por exemplo, cifra, tablatura, notação numérica e outras, com suas normas particulares. Mas, também no Teatro, a notação geralmente é citada como ‘partitura’¹⁰. O termo tem origem italiana (“*partire*” ou dividir), que faz alusão ao ordenamento das partes vocais e/ou instrumentais, das linhas para escrita das notas musicais, conhecidas como pentagramas. No Ocidente, nas linguagens da Música e da Dança,

⁹ Essa declaração do músico está contida em *John Cage: an autobiographical statement*, em que fala sobre sua vida, seus processos criativos, música, dança, filosofia, Budismo e outros assuntos de seu interesse. *An Autobiographical Statement* foi escrita (*work in progress*, segundo cage) para a Inamori Foundation e entregue em Kyoto, na palestra comemorativa de premiação à Cage, ao receber o Prêmio Kyoto, em 1989. Tradução nossa. Disponível em: https://www.johncage.org/autobiographical_statement.html.

¹⁰ Segundo a pesquisadora Sara Mariano (2013, p. 11), “No campo dos estudos teatrais, Patrice Pavis, em “Dicionário de Teatro”, na parte intitulada “Impossível Partitura Cênica”, expõe as dificuldades de se estabelecer um sistema de códigos preciso, flexível e abrangente para o teatro utilizando o termo ‘partitura’: (...) A Impossível Partitura Cênica. Se a música dispõe de um sistema muito preciso para notar as partes instrumentais de um trecho, o teatro está longe de ter à sua disposição semelhante metalinguagem capaz de fazer o levantamento sincrônico de todas as artes cênicas, todos os códigos ou todos os sistemas significantes. No entanto, periodicamente surge a reivindicação de uma linguagem de notação cênica entre encenadores e teóricos. (PAVIS, 1999, p.279-280)”. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14282/1/2013_SaraMariaBrittoMariano.pdf.

foram desenvolvidos, de forma mais detalhada e aprofundada, uma sistematização, enquanto que no teatro há pouca. (MARIANO, 2013). No século XVIII, já há o registro de notações cênicas –linguagem Dança¹¹ – como por exemplo: *Choregraphie*¹², de Feuillet¹³, livro publicado pela primeira vez em 1700, que detalha um sistema de notação de danças inventado na década de 1680 na corte de Luís XIV. “Arte de Dançar à Franceza (1760)” (ARANHA, 2010, p. 2); e “The Royal Portuguese”, de Mr.Isaac¹⁴, coreografia que foi dedicada ao aniversário da Rainha – no caso a rainha Anne (1665-1714) da Inglaterra, Escócia e Irlanda – e com melodia de Jacques Paisible, músico francês (ARANHA, 2010). Quanto às notações

¹¹ “A notação da dança está para a dança, assim como a notação musical está para a música, e a palavra escrita está para o drama. Na dança, a notação é a tradução do movimento em quatro dimensões (sendo o tempo a quarta dimensão) em sinais escritos no papel bidimensional. Uma quinta “dimensão” seria a dinâmica (ou a qualidade, a textura e o frasear do movimento) – que deve também ser considerada uma parte integral da notação”. (TRINDADE; VALLE, p. 201). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3579/6092>.

¹² “O termo “coreografia” tem um contexto histórico variado, ele é derivado da palavra coreia (ἰῆῆῆῆῆ), uma dança grega dançada em círculos e acompanhada por canto. (...) Paracelsus usou o termo coreia para descrever os movimentos físicos rápidos dos viajantes medievais. Raoul Feuillet e Pierre Beauchamp usaram uma adaptação da palavra coreia para descrever a notação da dança. Chorégraphie, de Feuillet (1700), ajustou o termo para um método da notação da dança e estabeleceu-se o termo chorégraphie (coreografia) para a escrita ou notação das danças. Assim, uma pessoa que escrevesse para danças era um choreographer (coreógrafo), mas o criador das danças era conhecido como um “mestre da dança” (Le maître um danser) ou, em uns anos antes, um “mestre do ballet”. Rudolf Laban estendeu o uso da palavra choreographie com seu livro *Choreographie* (1926), em que detalhou não somente um formulário novo da notação da dança, mas também os princípios e a teoria de um sistema completo da dança que se transformou mais tarde na “análise do movimento de Laban””. (TRINDADE; VALLE, p. 205).

¹³ Raoul Feuillet (1659-1710) foi um coreógrafo e teórico da dança francesa. O sistema, que sobreviveu em formas modificadas em 1780, é agora conhecido como notação de Beauchamp (coreógrafo, bailarino e compositor da França, e um dos diretores da Academia Real de Dança. Um dos principais nomes, mesmo que inicialmente, na elaboração de uma codificação da dança clássica. Foi responsável pela definição das cinco posições básicas do balé. Em 1671 foi indicado diretor da Academia Real de Dança, e criou diversas coreografias para obras de Molière (ator e dramaturgo) e Feuillet. Indica a colocação dos pés e seis movimentos básicos das pernas: *plié, relevé, sauté, cabriole, tombé e glissé*. Mudanças de direção do corpo e numerosas ornamentações das pernas e braços também fazem parte do sistema, que é baseado em desenhos de trato que traçam o padrão da dança. Além disso, as linhas de barra na pontuação de dança correspondem às linhas de barra na partitura musical. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collections/choregraphie-1701/>.

¹⁴ “Mr.Isaac foi um aclamado mestre de dança que atuou em Londres no fim do século XVII e princípio do XVIII. Embora nunca tenha ocupado um cargo oficial na corte inglesa, suas coreografias foram difundidas entre os grandes mestres de dança da corte, como John Weaver, publicadas e usadas tanto nos salões da corte quanto nos teatros”. (ARANHA, 2010, p. 7). Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_f76524ce0723e6be45201a2273df296.

de dança mais conhecidas no século XX, há, por exemplo: *Labanotation*¹⁵, *Benesh*¹⁶ e *Sutton*¹⁷.

Quanto à notação de teatro, neste século, segundo Mariano (2013, p. 82-90),

(...) as principais fontes de registros que se aproximam da notação teatral, usadas até então são cadernos de encenação, textos cênicos, sistemas significantes que formam uma encenação, ou qualquer outra metalinguagem que faz o relato da encenação (...) aprofunda-se a discussão do tema, incluindo-se aí a presença de outras disciplinas, como a semiótica e a semiologia (...) Mas no que diz respeito ao desenvolvimento de uma notação para o teatro, nada se tem, a não ser registros escritos ou iconográficos (...) Pesquisando-se, entre dramaturgos, diretores, encenadores, atores e companhias, veem-se apenas uns poucos ‘teóricos’ que de alguma forma pensam a questão da notação no teatro (...) Nesse cenário, as discussões a respeito do assunto somente evoluem com o pensamento e contribuições (...) dos três mais influentes teóricos do século XX: Constantin Stanislavski (1863-1938), (...) , Bertolt Brecht (1898-1956) e Antonin Artaud (1896-1948) (CARLSON, 1997, p.365).

Já no século XXI, há experimentos de partituras sendo propostas virtualmente, como por exemplo, no *Motion Bank* da *Forsythe Company* que oferece um amplo contexto de pesquisa na prática coreográfica, com

¹⁵ O artista húngaro Rodolf Laban (1879-1958, considerado um dos maiores teóricos da dança do século XX e o iniciador da *tanztheater* (dança-teatro)), sistematizou a *Labanotation* (...) “uma notação para a dança desenvolvida por Rudolf Laban, no início do século XX. Através de uma análise comparativa entre a *Labanotation* e a função da partitura musical e suas estruturas de composição é possível arguir que, provavelmente, essa escrita para a dança, para além de sua função de registro, criou as condições de possibilidade para que Laban desenvolvesse seu sistema de análise de movimento, sua ontologia gestual e permitisse pensar caminhos inovadores de criação coreográfica”. (ALMEIDA, 2017, p.87). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/viewFile/72628/42493>.

¹⁶ *Benesh Movement Notation* (BMN), também conhecida como notação de Benesh ou coreologia , é um sistema de notação de dança usado para documentar a dança e outros tipos de movimento humano. Inventado Rudolf Benesh ((1916-1975) no final da década de 1940, o sistema usa símbolos abstratos baseados em representações figurativas do corpo humano. É usado em coreografia e fisioterapia , e pela *Royal Academy of Dance* para ensinar balé . Disponível em: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Benesh_Movement_Notation.

¹⁷ “Valerie Sutton (1951) elaborou o *Sutton Movement Shorthand* em 1974, desenvolveu o *Dancewrite* (um sistema para representação de coreografias, aplicado ao balé e à dança em geral)” (BATISTA; TOURINHO; FREIRE, 2010, p. 2). Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/semanaeduca/article/view/93/141>.

principal foco na criação de partituras on-line digital, em colaboração com coreógrafos convidados, como por exemplo a partitura da obra cênica “*No Time to Fly*”, de Deborah Hay¹⁸ e de outros artistas, que podem ser consultados no site do *Motion Bank*.

Assim, nesse texto propomos utilizar o termo “partitura” ou *score*¹⁹, contudo, não pautada no conceito provindo do universo musical e suas regras particulares, mas, com o objetivo de analisar e discutir registros de escritos, rascunhos, esboços, croquis, guias, roteiros, desenhos e/ou manual de instrução de artistas cênicos, como por exemplo, as partituras cênicas de Zaporah e Meier e: processuais, abertas para transformações, risco e experimentações, e inacabadas – mesmo quando de encontro com o público, se mostre num estado de incompletude. Ou seja, “O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agrade, mas que revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado (SALLES, 2011, p. 84). Enquanto que as partituras cênicas dos séculos XVIII eram escritas que serviam de guias e documentos para que coreógrafos e bailarinos tivessem registros de danças e coreografias de escrituras acabadas.

Mas o que propomos, nessa pesquisa, em se tratando de partituras cênicas performativas contemporâneas, são escritas processuais, abertas e em estado de inacabamento, que, ao serem abordadas pelo performer e

¹⁸ Deborah Hay é uma das mais importantes coreógrafas internacionais. Foi membro fundador do movimento artístico Judson Dance Theater (1962-64-NYC). Hay coreografa e ministra aulas e workshop em instituições, espaços culturais e grupos artísticos nos EUA, Europa, América Do Sul e no Oriente. Ministra workshop na Organização Movement Research regularmente. O autor desse texto participou de workshop com essa artista na Organização (1996).

¹⁹ “Muitos artistas trabalham com a noção de *score* para criarem happenings e performances. George Brecht é um exemplo (...) entre os anos 1956 -1957, ele frequenta as aulas de John Cage (...) como fizeram Allan Kaprow e Dick Higgins” (ROSSINI, 2011, p. 51). Nos anos 60 o termo *Score* já era empregado pelo grupo de artistas conhecido como Fluxus, em Nova York. Segundo Stiles (1993, p. 66), “os métodos que os artistas do *Fluxus* usavam para “*scoring*” (...) são reverberações dos experimentos de Cage com os códigos de composição musical”.

em contado com o público, sofrem transformações, como um organismo vivo e pulsante, pois

(...) são estruturas abertas que fornecem uma orientação para o movimento, mas, ao mesmo tempo, deixam muitas lacunas que deveriam ser preenchidas pelo performer. O *score* pode ser uma ideia registrada em palavras (...), no entanto, o *score* pode ser registrado de outras maneiras, ele também pode ser um desenho, um gráfico ou uma mistura de palavras e imagens, o que amplia ainda mais a possibilidade de obtermos, com o mesmo *score*, diferentes maneiras de executá-lo (ROSSINI, 2011, p. 51).

Dessa forma, *scores* (partituras) são como jogos coletivos, em que há regras, mas, com aberturas ao acaso e às propostas dos performers, que as destrincham, as reescrevem, as revisitam e as rearranjam.

Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais

Ruth Zaporah: *Action Theater: the improvisation of presence*

Eu examino o que eu faço quando eu performo... e eu destrincho a performance em exercícios e partituras.

Action Theater (...) “disturba o status quo”, por quebrar com padrões.

Ruth Zaporah

Ruth Zaporah é uma performer pedagoga norte-americana criadora do *Action Theater*: um treinamento singular para a prática da improvisação. Foi desenvolvido por ela nos anos 70²⁰ –década propícia para *Performance Art* e experimentação artística, na cidade de São

²⁰ Esses artistas dos anos 70 tinham conexões com a *Judson Dance Theater* (movimento artístico em Nova York, 1962-1964) e trocaram entre si a fascinação por improvisação, procedimentos do acaso e montagem. As improvisações performativas descentralizavam as visões do diretor/coreógrafo, com isso, permitindo a criação coletiva, invés da individualidade do performer ser mais importante. A barreira hierárquica entre performers e criadores se dissolveram e as divisões entre as linguagens da dança e do teatro foram borradas, então, bailarinos começaram a falar e atores se envolveram em teatro físico (MORROW, 2001). Tradução nossa.

Francisco (EUA). A partir daí, até hoje, Ruth continua processando e refinando esse método interdisciplinar, que habilita performers a se tornarem criadores, e em que a presença e o estado de consciência dos mesmos são fundamentais. E, enquanto improvisam, a experiência somática²¹ é preservada. Sua abordagem integra movimento e voz de maneira inusitada (MORROW, 2011). O método foi vivenciado pelo autor desse texto, em workshops com Zaporah, na Organização *Movement Research*.

Action Theater oferece várias abordagens de improvisação, em que os performers são estimulados à criação, através da escuta de si, do outro e do ambiente ao redor, durante mais de duas ou três horas de duração das aulas, pois, segundo Zaporah, “criatividade não é um estado de transe, mas um alto nível de escuta” (MORROW, 2011)²².

Os procedimentos propostos por Zaporah, no seu *Action Theater*,

Descontroem vários elementos da performance (espaço, movimento, expressão facial voz, emoção, fala e relacionamentos) isolando eles e desafiando praticantes a aumentar suas consciências na performance e expandir suas opções expressivas. Estudantes primeiro aprendem os princípios da forma através do movimento e uma vasta variedade de quadros. (...) estudantes mudam de uma partitura para outra com o objetivo de encontrar contrastes entre elas, na forma e no conteúdo, com o objetivo de

²¹ No começo dos anos 60, artistas educadores e professores de consciência corporal desenvolveram uma linha de pesquisa somática que persistiu além do fim do século XX. Essas práticas tinham como princípio o movimento natural do corpo. Essa linha de pesquisa tem como referências os estudos somáticos *Alexander Technique* e *Ideokinesis*. Após esse período, novos conceitos somáticos surgiram como por exemplo, *Klein Technique*, *Skinner Releasing Technique*, *Body-Mind Centering* (BMC) e *Authentic Movement*. Através do uso dessas abordagens somáticas, os artistas dos anos setenta se colocaram em oposição à dança moderna e clássica. Eles criaram obras em que o que interessava não era o individual, mas a apresentação e criação coletiva e anti-hierárquica. O vocabulário minimalista de movimentos era focado nas funções anatômicas básicas do corpo, pois não estavam interessados na virtuosidade da dança moderna e clássica, e na narrativa expressionista da dança moderna e na narrativa linear do balé clássico. Seus interesses eram numa corporalidade cênica que investigava as energias terrestres, como por exemplo a gravidade, e a estrutura esquelética e muscular. Além disso, nesse período houve a ruptura com as diferenças de gêneros, pois cada movimento poderia ser feito por um performer do gênero feminino ou masculino (GILBERT, 2014). Tradução nossa.

²² Tradução nossa.

tornarem-se fisicamente, emocionalmente e imaginativamente mais flexíveis. (MORROW, 2011)²³.

Após essas explorações corporais, que são feitos em duetos e em pequenos grupos, performers são estimulados a introduzir na improvisação sons vocais juntamente com movimento, até finalmente chegar ao que Zaporah chama de “narrativa física”: fala humana baseada na experiência sensorial do corpo (MORROW, 2011). Ou seja, a corporalidade do performer em sua plenitude, pois corporalidade/vocalização realizam narrativas.

Partitura é dada aos performers – “gramática performativa” –, com isso, a clareza das emoções e das sensações, vivenciadas e experimentadas pelos mesmos, são nitidamente comunicadas, assim como o uso de gramáticas por escritores contribuem para clarificar suas ideias (MORROW, 2011)²⁴.

Nas aulas com Zaporah, quando os participantes abordam partituras, ter consciência do momento e estar presente no aqui e agora do jogo, são dados estimulados e, como ela mesma diz: “Somente perceba, sem preconceitos, o que está acontecendo. Preste atenção. Descanse a mente e deixe que os sentidos sejam notados, parece fácil, mas é difícil deixar que isso aconteça” (ZAPORAH, 1995, p. 18). Ou seja, a presença, no ato de improvisar, é fundamental para que o jogo performativo seja contemplado integralmente, em que mente/corpo/intuição/percepção/consciência estejam presentificados durante a performance e, assim como na prática da meditação, a concentração e o foco são desenvolvidos.

A estrutura de suas aulas investiga: forma/conteúdo; a voz do corpo; corpo/imaginação/memória; composição; dentro/fora; a linguagem do

²³ Tradução nossa.

²⁴ Tradução nossa.

corpo; a cena; consciência; pessoas e objetos; e o desenvolvimento de *score* (palavra que pode ser traduzida como contagem, marca, motivo, anotação ou partitura) são explorados, através de procedimentos de improvisação, em que

O tempo de duração de um exercício ou *score*, que os estudantes exploram, varia. Normalmente, iniciantes tem pouca capacidade de permanecer com uma investigação. Seus interesses se perdem pela falta de habilidades (...) eu acredito ser essa falta de foco do iniciante por medo, preguiça, chateação, distração ou falta mesmo de habilidade. Experientes performers, ao contrário, permanecem em uma exploração por horas (ZAPORAH, 1995, p. 22)²⁵.

As partituras oferecidas por Zaporah são inicialmente muito simples. No primeiro contato, parecem fáceis de serem abordadas, porém, ao praticá-las, o performer compreende que é necessário bastante entrega, foco e concentração e, acima de tudo muita prática para absorvê-las com plenitude.

Alguns exemplos de partituras performativas de Zaporah²⁶

Autobiografias:

Quatro pessoas, sentadas de frente para o público. Falam autobiograficamente sobre suas vidas “reais”. Seja factual. Contêm-nos onde você cresceu, como era sua família, sua escola, etc. Somente uma pessoa conta, até ser interrompido, mas que essa interrupção seja errática, dessa forma, a duração do monólogo irá variar. Ou seja, vocês devem interromper muito rápido ou permitir que um ou outro tome mais tempo na narrativa. Na descrição de eventos da sua vida, jogue com a forma de seu monólogo, com mudanças de som e palavras (ZAPORAH, 1995, p. 10).

²⁵ Tradução nossa.

²⁶ Tradução nossa.

Portanto, nesse exemplo de partitura, Zaporah enfatiza e aborda movimento, som/movimento e narrativas através da corporalidade dos performers, possibilitando rupturas de padrões corporais e performativos, pois os inserem em um ambiente de risco e experimentação. Além disso, propõe relações não hierárquicas, pois os performers são cocriadores das partituras e não somente executantes, como ocorre com bailarinos e atores em coreografias e peças teatrais baseadas em princípios tradicionais. O jogo performativo é aberto ao acaso e às abordagens dos performers, com isso, as partituras estão imbuídas de um estado processual e vivo, e é importante enfatizar que o *Action Theater* é uma prática artística que pode ser útil para pessoas envolvidas ou não em processos cênicos de criação, como dança, teatro, performance, circo, ópera ou qualquer prática artística, pois, estimula a pessoa e o artista para novas maneiras de fazer, criar e ser/estar no mundo.

Yvonne Meir: Scores (Partituras)

A artista suíça Yvonne Meier dar aulas de dança para crianças em escolas públicas na cidade de Nova Iorque²⁷, como também ministra aulas e workshops na Organização *Movement Research*, onde investiga sua própria técnica de improvisação: “Scores”. O autor desse texto fez aulas regulares com Meier, de 1996–98, nessa Organização.

Segundo Meier sobre sua técnica *Scores*, no site da *Movement Research*²⁸, ela se utiliza da educação somática que dá ao performer espaço para expansão e poder de explorar *Scores* de improvisação²⁹. Segundo ela, em uma entrevista dada ao autor desse texto, via e-mail,

²⁷ Nos últimos 32 anos ela tem ensinado nos EUA, Europa e nas internacionalmente renomadas companhias Rosas, de Anna Teresa de Keersmaeker e Damaged Goods, de Meg Stuart, entre outros.

²⁸ Disponível em: <https://movementresearch.org/people/yvonne-meier>.

²⁹ Tradução nossa.

Eu tenho desenvolvido a técnica de *Score* em primeiro lugar para minha própria prática de ensaio. A técnica é um resultado da minha prática de estudos somáticos³⁰ e Movimento Autêntico³¹. Dos estudos somáticos eu peguei os elementos de ser hábil para trabalhar com um corpo “vazio” e preencher com imagens (...). Do Movimento Autêntico eu tomei as variedades de qualidades que emergem dessa prática (...) para desenvolver artisticamente regras ou como eu as denomino, “Scores”.

Vale acrescentar que quando Meier fala na utilização de estudos somáticos, está implícito que o corpo é abordado como uno: corpo/mente/espírito integrados e não dicotômico, como foi visto na tradição cartesiana eurocêntrica, em que o corpo é uma entidade e a mente uma outra. Com isso, seu público alvo, em geral, são artistas cênicos que não estão satisfeitos com técnicas tradicionais e cartesianas de abordagem do corpo.

Por mais de 30 anos Meier vem desenvolvendo *Scores*, que habilita os performers a lidar com tarefas³² e situações cênicas improvisadas. Nessa investigação, Yvonne mistura: improvisação estruturada/

³⁰ “A arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agindo em sinergia” (Fortin, 1999, p. 40).

³¹ Método que pode ser usado em muitas práticas, ensinamentos e contextos de educação como, por exemplo: Dança, Teatro, Movimento Meditação, Dança Contemplativa, Psicologia Somática. Foi iniciado por Mary Starks Whitehouse na década de 1950, sob influências junguianas: abordagem da imaginação ativa. Janet Adler, Dança Terapeuta, Psicanalista, Ph.D em Estudos Místicos, estudou com Mary Whitehouse e fundou o Instituto *Mary Starks Whitehouse*, a primeira escola devota em estudar e praticar o Movimento Autêntico – nome que foi dado por ela. No seu entendimento, foi John Martin, um renomado crítico de dança, o primeiro a usar o termo “movimento autêntico” falando de danças de Mary Wigman em 1933. Em seu livro “*Offering from the Conscious Body – The Discipline of Authentic Movement*”, no capítulo “*Individual Body*”, Janet Adler diz: “Quando você adentrar mais uma vez no espaço vazio, continue a trazer consciência para o que seu corpo está fazendo, e agora inclua a consciência de suas sensações enquanto você está se movimentando... o que você ouve, vê com seus olhos fechados, cheira, sente em sua pele, ou experiência cinestésicamente enquanto se move.” Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Movimento_Aut%C3%A9ntico.

³² “Em 1957, Anna Halprin introduz a noção de *task* (tarefa) e define, desta maneira, um dos eixos principais da dança pós-moderna (termo usado pela primeira vez pela coreógrafa norte-americana Yvonne Rainer, pertencente ao grupo Judson Dance Theater – NYC-1962-64). Os gestos do cotidiano entram no campo da dança. (...) A improvisação (...) um campo aberto e vasto; e a tarefa é uma restrição específica desse campo, sem obstruí-lo por completo. As Tarefas são uma modalidade de improvisação, ou podemos dizer, também, que são estratégias para improvisação. (...) são conceitos na medida em que propõem uma reflexão sobre questões do corpo, da performance e da arte” (ROSSINI, 2011, p. 37-45).

coreografia e movimentos marcados/tarefas, em que o importante é o processo e não um objetivo específico. Pois, segundo a artista, em entrevista para o site *New York Arts Live*: “Movimento é mais interessante quando não é marcado” (MEIER, 2019).

Em suas aulas ela começa abordando procedimentos que provêm dos métodos somáticos e do Autêntico Movimento e *Skinner Releasing Technique*³³, que envolvem os sentidos/corpo/imagem/sensação/visualização, com isso, preparando o corpo para se mover no espaço de forma mais sensorial, plena e clara.

Aos participantes é solicitado que deem no chão, numa posição confortável (a favor da força da gravidade, com isso, músculos e esqueletos relaxados) e fechem seus olhos para a imersão nos sentidos, no corpo, em imagens, sensações e visualizações propostas pela mediação da artista. Após essa etapa, os praticantes improvisam, alimentados pela energia e sensação do que foi vivenciado no princípio da prática. Assim como Zaporah, Meier também faz uso de objetos do cotidiano. Outro elemento que utiliza é a música, de forma inusitada, dessa forma, causando uma ruptura com o que está acontecendo no jogo performativo e quebrando com as expectativas do performer, como também do espectador. Após esse processo, aos performers são dados *scores* de palavras escritas, como, por exemplo (Figuras 8 e 9):

³³ Criada por Joan Skinner, bailarina e inovadora pedagógica nos estudos somáticos. Dançou na Companhia Martha Graham (1946-1951) e na Merce Cunningham (1951-1953). As práticas de Skinner incluem o uso de imagens, como uma ferramenta poderosa para transformação, como também envolvem o toque no outro, dessa forma, rompendo com padrões corporais. Imagens são guiadas e estimuladas pelo professor, com isso, aquietando a mente/corpo e levando o praticante a um estado de plenitude corporal. Disponível em: <http://www.skinnerreleasing.com/aboutsr.html>. tradução nossa.

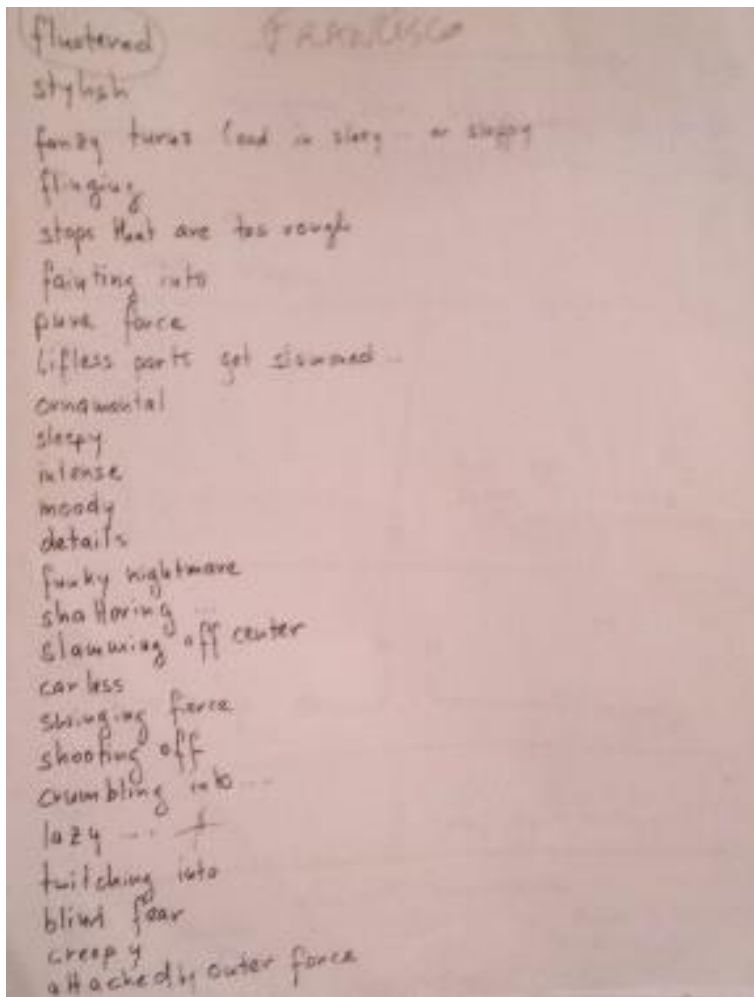


Figura 8. Score de estados energéticos, corporais, comportamentais, sensoriais e emocionais, de Yvonne Meier, dados aos participantes no workshop realizado na Organização Movement Research (1996-98. Nova York. EUA).

Fonte: Arquivo do autor.

A proposta, segundo Meier, desse tipo de *score*, é que se vivencie estados energéticos, corporais, comportamentais, sensoriais e emocionais, mas não de forma literal dada pelos sentidos das palavras e das frases contidas no *score* (por exemplo: *details*, *moody*, *intense*, *ornamental*,

carless, blind fear, pure force)³⁴, mas, em busca de uma abordagem pessoal, assim como são vivenciadas imagens e sensações nos métodos *Skinner* e Autêntico Movimento: o performer se apropria das palavras e das frases, que possuem sangue e vida, então, que devem ser abordadas como tal. Contudo, de forma em que todos os sentidos estejam presentes e sem utilizar de padrões de movimentos provindos do léxico de passos da dança moderna ou clássica. Com isso, a improvisação performativa é única.

Para Meier (2017)³⁵,

A técnica de “Scores”, que tenho desenvolvido, fornece ao performer uma estrutura para experiência e expressão, que vem do corpo em relação a uma dada tarefa ou situação. No início passam o tempo lidando com imagem interna e explorando as nuances de sua presença no corpo, (...) e as partituras e sequências finalizam o trabalho. Trabalhar com materiais e objetos em relação ao corpo é central para minha prática: retira suas originais qualidades, objetos tornam-se extensões corporais e ativos colaboradores. Minhas danças incorporam uma gama de improvisação estruturada, coreografadas e tarefas, com estranhos e bizarros fins. Há um alto elemento de risco, envolto em processo e num trabalho fresco, não polido. O objetivo é destinar à audiência uma precariedade e invocar uma experiência visceral (...).

³⁴ Detalhes, mal-humorado, intenso, ornamental, descuidado, medo cego, força pura. Tradução nossa.

³⁵ Tradução nossa.

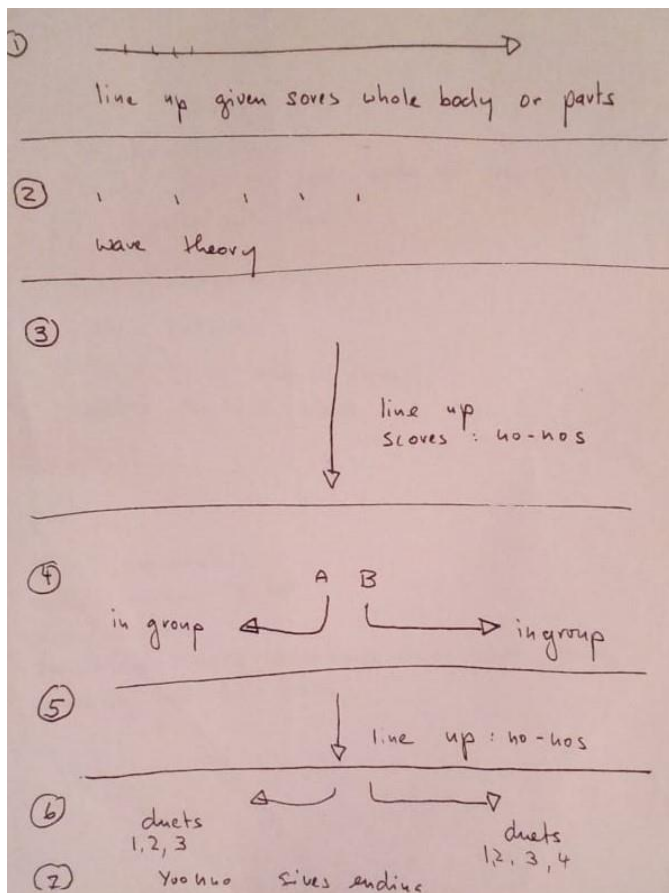


Figura 9. Score, de Yvonne Meier, oferecido aos participantes no workshop realizado na Organização Movement Research (1996-98. Nova York. EUA). Arquivo do autor.

Na figura 9, segundo exemplo de *score* escrito e desenhado, participantes improvisavam em grupos (A e B) e duetos, tendo como referências as palavras dadas no *score* anterior. Segundo a artista, em entrevista dada ao autor (2019),

As possibilidades são quase infinitas. Existem verbos como “falhar” etc., nós podemos adicionar. Adjetivos como engraçado ou triste, etc. E em colocar palavras juntas eu gosto de colocar os performers em ações e situações

estranhas, como: quando você se encontra preso em uma armadilha de rato, a desolação toma conta.

Além das palavras que servem de estímulo para procedimentos de improvisação, há instruções de mudanças de direção do corpo no espaço cênico (Figura 9), que os performers podem seguir ou não. E, como foi mencionado, na técnica *Score*, Meier tem interesse não só pelo movimento improvisado, mas também pelo coreografado.

Portanto, essa combinação de elementos composicionais fixos e aleatórios e do acaso –alimentado pelo frescor do aqui e agora do jogo performativo faz com que as partituras performativas da artista, quando levadas ao jogo cênico, ofereçam ao público performances cheias de surpresa, inventividade, nonsense, ludicidade, estranheza e desafio, pois o espectador não presenciara uma narrativa linear e convencional, mas um campo performático incomum e muitas vezes extravagante.

Considerações

Esse estudo é uma reflexão sobre escritas cênicas performativas em que suas criadoras, as artistas Ruth Zaporah e Yvonne Meier, valorizam mais o processo do que o produto acabado. Assim, podemos observar que as mesmas, utilizando-se desses modos de criação, se contrapõem à lógica do mercado das artes, em que há a necessidade de que o artista apresente ao público um produto acabado.

O importante é a experiência do aqui e agora do jogo performativo e da investigação cênica corporal, com isso, oferecendo ao performer, tanto quanto ao público, inusitadas situações cênicas repletas de frescor. E os métodos de notação cênica aqui apresentados são referências que contribuem para verificar as várias possibilidades de uso prático de partituras cênicas processuais, além das concebidas no universo da

música: “partitura”, termo que remete à linguagem musical e suas nomenclaturas e normas específicas, mas que pode ser apropriado pelo contexto das artes cênicas, com suas peculiaridades e conceitos.

Mas, Assim como as partituras cênicas contemporâneas, esse texto está num estado processual, como uma espécie de escrita inacabada, portanto, a partir dele, procurou-se dar uma primeira resposta às questões colocadas ao longo da discussão, entendendo esse como um percurso que deverá ser aprofundado em investigações futuras.

Referências

FORTIN, Sylvie. **Educação Somática**: novo ingrediente da formação prática em dança. Cadernos do GIPE-CIT. Grupo Interdisciplinar de Pesquisas e Extensão em Contemporaneidade, Imaginação e Teatralidade, n. 2, p. 40-55, 1999.

MORROW, Susanna. **Psyche Meets Soma**: Accessing Creativity Through Ruth Zaporah's Action Theater. Disponível em: <<http://www.actiontheater.com/articl11.htm>> Acesso em: 02/04/2019.

SALLES, Cecília. **Redes de Criação**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-Humano**: da cultura das mídias às cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

The Legacy of Robert Ellis Dunn (1928-1996). **Movement Research Performance Journal** # 14, New York, 1997, p. 1.

ZAPORAH, Ruth. **Action Theater**: the improvisation of presence. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

Fontes eletrônicas: Sites

BATISTA, Lauro Leudo dos Santos; FREIRE, Ivete de Aquino. TOURINHO, Euryl Kang.

Notação Coreográfica: aplicação do sistema dancewrite – shorthand de valerie sutton na notação da dança do ventre. Disponível em: <<http://www.periodicos.unir.br/index.php/semanaeduca/article/view/93/141>> Acesso em: 31/03/2019.

TAYLOR, Bob. **The Art of Improvisation:** creating real-time music through jazz improvisation. Disponível em: <http://pws.npru.ac.th/silapachai/data/files/The%20Art%20of%20ImprovisationBob%20Taylor.pdf>. Acesso em: 29/03/2019.

<https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/c/cage-john/#tab=0>. Acesso em: 29/03/2019.

<https://www.amazon.com.br/I-Ching-Livro-das-Mutações>. Acesso em 29/03/2019.

<https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3579/6092>. Acesso em: 31/03/2019.
<http://www.actiontheater.com/ruth.htm>. Aceso em: 02/04/2019.

<https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipient/yvonne-meier>. Acesso em: 25/04/2019.

<http://scores.motionbank.org/>. Acesso em: 24/06/2019.

<https://movementresearch.org/people/yvonne-meier>. Acesso: 25/06/2019.

<https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/yvonne-meier-in-conversation-with-rebecca-serrell>. 25/04/2019.

<https://newyorklivearts.org/artist/yvonne-meier/> Acesso em: 26/ 06/2019.

Dissertações e teses

ARANHA, Raquel da Silva. **A Dança na Corte e os Balés nas Óperas de Portugal no Século xviii:** aspectos da presença de elementos franceses no ambiente cultural português. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) do Departamento de Música da

Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_f76524ce0723e6be452011a2273df296> Acesso em 20/03/2019.

DACIO, Gabriela Mavignier. **Método ou Explicação para Aprender com Perfeição a Dançar as Contradanças, de Julio Severin Pantezze**: edição atualizada, anotada e comentada. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) da Universidade do Estado do Amazonas. Disponível em: <<http://www.pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/18-8.pdf>> Acesso em: 27/03/2019.

GILBERT, Duncan G. **A Conceit of the Natural Body**: The Universal-Individual in Somatic Dance Training. 2014. These (Philosophy of Culture and Performance) of University of California. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/2285d6h4>. Acesso em: 02/04/2019.

MARIANO, Sara Marai Brito. **A estruturação de notações na iconografia, música, dança e escrita como base para a reflexão acerca dos códigos escriturais no teatro**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) da Universidade de Brasília-UnB. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14282/1/2013_SaraMariaBrittoMariano.pdf> Acesso em: 30/03/2019.

ROSSINI, Eucio Gimenez. **Tarefas**: Uma estratégia para criação de performances. 2011. Tese (Poéticas Visuais/PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

TOMO II: Resignar em Séries

*Bruna Mazzotti*¹

Iniciação

Trata-se aqui do segundo estudo² de uma série de vinte e dois deles. Tomos, portanto, são *escrituras performativas sobre o corpo à luz da cartomancia*, motivadas pela vontade de reflexão crítica acerca de meu próprio trabalho nas artes do corpo através da vontade de ver e ser vista pelas cartas do Tarô.

Quando trato do corpo neste estudo quero dizer em uma perspectiva ampliada da qual não absorve somente as linguagens da performance e do *happening*, mas o encontro, a experiência e a vivência como um todo. São práticas pautadas no descentramento, ligadas à alteridade e agregado de interesses múltiplos em constante negociação (BASBAUM, 2018). Neste estudo, trago dois trabalhos que desenvolvi dentro do Espaço Mediações, realizado na Galeria do Largo, na cidade de Manaus, Amazonas, em 2019. Proposto pelo curador e diretor da galeria, Cristóvão Coutinho, trata-se de uma exposição laboratorial coletiva em que o espaço é continuamente modificado pelos artistas: eu, Rafael César, Francisco Ricardo e Felipe

¹ Manaus: Galeria do Largo. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes (EBA), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV), Linha Poéticas Interdisciplinares, orientadora: Irene de Mendonça Peixoto. Universidade Federal de Goiás (UFG), Faculdade de Artes Visuais (FAV), Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/CNPq), Linha Processos Artísticos do Corpo e da Intimidade, orientador: Odinaldo da Costa Silva. Artista visual e arte educadora.

² O presente estudo foi comunicado em setembro de 2019 no VI Encontro Arcanos. Cabe dizer que este escrito é uma reformulação do estudo feita em janeiro de 2021, com devidas atualizações de questões posteriormente colocadas. Percebo: quanto mais afastada temporalmente da experiência, com olhos mais atentos, posso me deslumbrar e criticar ativamente acerca dela. Atualmente, o Tomo mais recente lançado foi o de número 5 com já marcado por uma metodologia mais aprofundada/alçada; voltar ao 2º Tomo é possível apenas por conta da comissão científica do Encontro Arcanos a qual sou grata por me delegar essa oportunidade de revisitação.

Fernandes, onde cada um ficou responsável por uma sala da galeria; contando com uma equipe de mediadores que acompanha e assessora o processo: Evany Nascimento, Sávio Stoco e Priscila Pinto.

Já quando trato das cartas, ao invés de usá-las enquanto oráculo para vislumbrar futuros, utilizo-as enquanto dispositivo de projeção visual para o melhor entendimento das minhas propostas. O baralho de Tarô é um instrumento metafísico, uma das primeiras linguagens visuais da humanidade composto por 78 cartas, sendo 56 lâminas chamadas de arcanos menores e 22 maiores (JODOROWSKY, 2009b). É um espelho que traz à tona o inconsciente do consulente, seu utilizador, e assim proporciona o desenvolvimento para o enfoque das questões colocadas no presente (ibid.).

Sendo assim, este estudo é essencialmente performativo porque inicia com *pontos de partida*, do qual emergem qualidades próprias a partir da tomada de ação das *práticas particulares* (HASEMAN, 2015). Os pontos de partida são os trabalhos artísticos centrados no corpo, organizados cronologicamente e assim distribuídos em pares para cada Tomo; já as práticas particulares consistem em retirar uma carta de Tarô para cada proposição visual, seguida por uma carta de síntese que fecha tal capítulo. No entanto, neste artigo em específico, decido fazer diferente. Dado que o VI Encontros Arcanos já possui a sugestiva dos arcanos maiores do Carro e da Justiça, neste escrever, leio dois trabalhos a partir das cartas já colocadas e retiro apenas a 3ª lâmina para síntese ao final.

Das vozes que fundamentam comigo

Depois de um tempo na graduação comecei a sentir um certo incômodo através do eco que o termo "obra de arte" implica visto que direcionam para uma ideia de genialidade e/ou criação única. Para me desfazer disso, toda vez a partir da escuta do termo, busco reverter a

associação costumeira e elaborar uma nova imagética: menos o que é unívoco e elaborado por um gênio; e mais o que é feito e refeito, demolido e erguido, constructo sucessivo – não apenas pela figura do artista, mas também do espectador.

Aliás, espectador é uma palavra igualmente inconveniente se associada ao ato passivo de olhar. *Ver* esconde o que está para além do ato ocular, ou seja, as variadas associações que ocorrem em um vislumbre de instante, das quais emergem para a consciência em um lastro de sentido e podem ou não continuar em decorrer de outros sentidos: ocorre uma cópula real entre o objeto, a coisas em si, e o pensamentos referido a ele, o signo - tudo existe no poder associativo "que liga a imagem ao signo-cérebro que a rotula" (PEIRCE, 2017, p. 271). A noção de Signo em Peirce (2017, p. 46) "é aquilo que, sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém [...] um signo dá origem a outro signo e, especialmente, um pensamento acarreta outro". Em outras palavras: "a ação do signo é funcionar como um mediador entre o objeto e o efeito que o signo produz em uma mente atual ou potencial" (SANTAELLA, 2005, p. 191). Consequentemente, o espectador, ao entrar em contato com a proposição, faz inferências sobre elas e gera um sentido advindo de sua experiência. Isso se dá pela confluência monológica entre participante artista-obra-espectador. Assim, a obra de arte atravessa os meios mais opacos, materiais, onde perde algumas de suas características originais para absorver outras, mutando sua essência para maleabilidades cada vez mais rebeldes para além da matéria física (DELEUZE, 1987).

A experiência colateral (PEIRCE, 2017), ou seja, a bagagem mnemônica até o momento da associação entre coisas e outras, é a base para a insurgência de associações. Ainda que imaterial, esquiva e fugitiva, a associação de sentido deve ser considerada como componente essencial da obra de arte porque é matéria bruta para continuações da mesma.

Porém, a memória não é o meio de busca mais profundo: não se trata somente das decisões da memória involuntária, mas o que se faz a partir disso, ou seja, o que se aprende em tomada de consciência decisiva (DELEUZE, 1987).

Essas são as vozes que me fizeram atribuir o nome do meu ambiente de *Resignação*: aqui, resignar não é, dentre tantos outros, um conceito fechado em sinônimo de paciência, desistência ou abandono, mas abarca rede de possibilidades e significações inúmeras das quais apenas depende de quem vê. A nomeação Re-sign-ação é iniciada por prefixo *re* como revivescia, adicionado à palavra *signo* na concepção da Semiótica, e sua ação autogeradora.

Os impulsos para a construção dessa ambiência foram as seguintes perguntas ao longo da graduação: "o que você quis dizer com essa obra?" ou "posso dizer o que achei?", questionamentos de pessoas que me pediam passagem para uma esfera da qual já estavam inseridas desde o primeiro toque de seus olhares. É assim que o espaço propõe para além de mim um fluir acima do fruir, onde a reconstrução se dá pela conjunção de vontades pessoais de cada um de modificar aquele ambiente, ocasionando distintas visualizações e gerações de sentido dos mesmos - bem como as tomadas de decisão geradas por entre elas.

Portanto, dentro desse lugar instaurei as chamadas *Séries de Acontecimentos*: mediadas principalmente pelo encontro entre mim e a pessoa que chegava no espaço, a ambiência de *Resignação* foi alterada processualmente a partir dos diálogos, de modo em que modificávamos o local a todo o momento conforme nossas vontades. As *Séries de Acontecimentos* eram pautadas em profundas negociações reverberadas da pergunta "o que você acha que eu deveria alterar nesse espaço?", onde o conselho de outrem, a pessoa que chegava para visitar, muitas vezes não

envoltas pelo campo profissional das Artes, era escutada com possibilidades de absorção.

Um espaço em branco

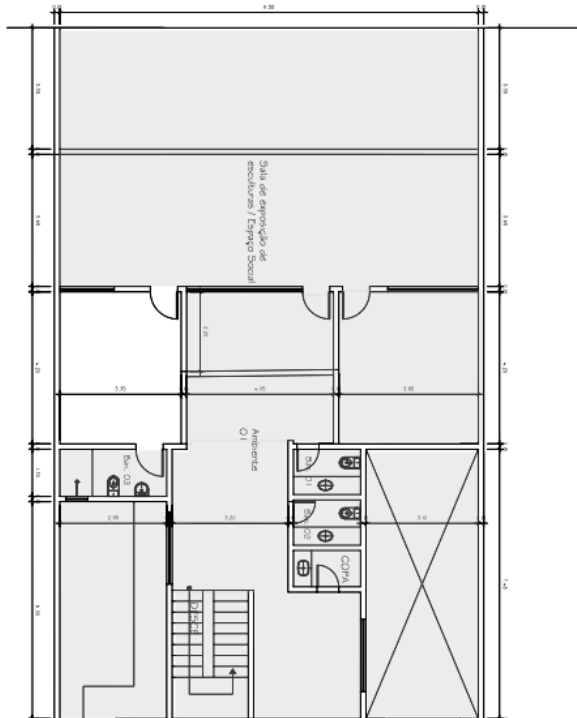


Figura 1 - Planta baixa da Galeria do Largo - Pavimento 2.

Quando me é solicitada a presença e ativação de uma proposição para com aquela sala, começo a fabular vários possíveis – tudo dentro do contexto em que o ambiente me recebe há pouco tempo, mas em outra condição: mediadora cultural da exposição anterior, de nome Pequenas Escalas³, com curadoria de Ivair Reinaldim. É exatamente lá que o espaço recebe uma obra de Gê Orthof nomeada *Cowladyboy*: composição de

³ Antecedente do Laboratório Espaço Mediações, Pequenas Escalas foi uma exposição coletiva com obras de Ana Miguel, Anna Bella Geiger, Brígida Baltar, Cadu, Cildo Meirelles, Gê Orthof, Luiz Zerbini, Nazareno, Márcia X e Regina de Paula, todas em pequenos formatos. Sua vigência foi entre 24 de janeiro à 28 de abril de 2019.

placas de acrílico e madeira que distribuem e ao mesmo tempo evidenciam o livro *The manlyartofknitting* – a capa é dada pela curiosa figura de um cowboy a fazer tricô, mas sabia da impossibilidade de desvendá-lo.

O olhar para essa composição me leva a relacionar o encontro vertical entre duas laterais de paredes enquanto livro. Começo a fazer esboços frenéticos na abertura de meu caderno, utilizando-o como uma escala reduzida de uma parte arquitetônica daquela sala. Minha vontade, portanto, é desaguar gestos de água com tinta acrílica preta, mediados por espátulas, trinchas, pincéis e por vezes as próprias mãos. Diariamente, ou até que bastasse, pinto as paredes brancas com gestualidades pretas seguindo a ordenação: do teto ao chão/da tinta pura à tinta diluída.

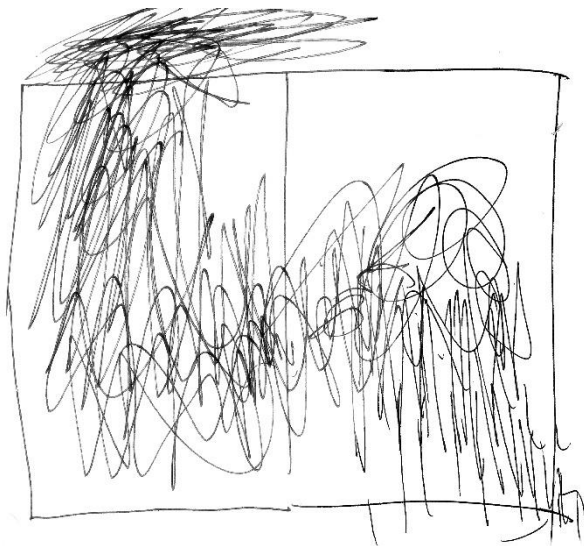


Figura 2 - Meu esboço para as paredes da Galeria. Manaus, 2019. Acervo pessoal

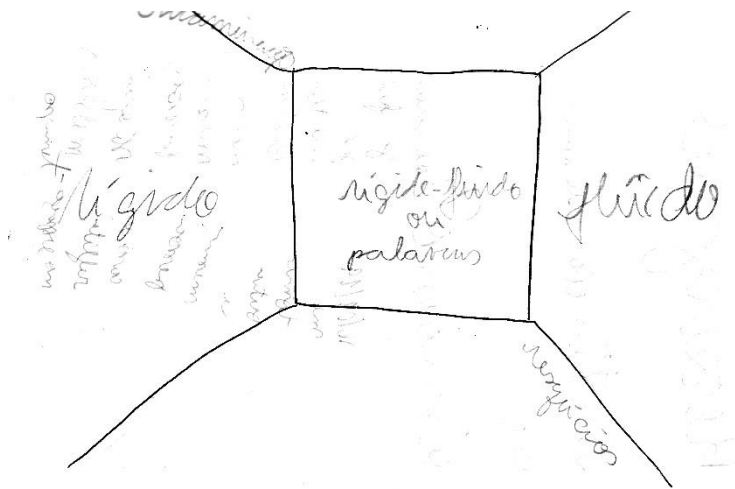


Figura 3 - Meu esboço para as paredes da Galeria. Manaus, 2019. Acervo pessoal

Penso em dispor em um dos cantos da sala um caderno de tamanho A3, posicionado em uma mesa com uma cadeira de frente para ela, que contém: perguntas de ordens diversas, que versam desde: "Você pode trazer um objeto de sua casa para essa sala amanhã?" à "qual foi sua última refeição?", das quais podem ser respondidas à caneta; assim como desenhos propositivos, abertos à intervenção de outrem. Assim, com base no que é escrito no caderno, minha vontade é elaborar um novo croqui para dar seguimento ao preenchimento das paredes da sala com a tinta preta, indo para além do que já programo enquanto vou da rigidez fluidez, ao levar em conta as propostas de outrem e como elas me atravessam para a composição de sobreinscrições no que já é pensado para a parede. A ideia parece ótima: vou com vontade tal qual o movimento do Carro, alçando deslumbrar caminhos que parecem certos.



Figura 4 - Preparação do caderno. Galeria do Largo, Manaus, 2019. Foto de Evany Nascimento/Arcano Maior VII: O Carro. Ilustração de Pamela Colman Smith para o Tarô de A. E. White (1999)

A carta (figura 4, à direita) consiste na junção de três figuras principais: O Carro, o Príncipe e duas esfinges sem rédeas – visto que são polos, masculino e feminino, de uma mesma unidade instintiva do condutor (JODOROWSKY, 2009a). Assim, é pela intuição que o viril e nobre príncipe parece saber para aonde vai e já se encontra a caminho: eleva-se acima do chão através do veículo de poder e conquista (NICHOLS, 2007). Ele acredita ser o próprio Carro, imbatível, descomunal, mas eis que encontra A Justiça (figura 5, à esquerda) no caminho. Sem atacar ou defender, ela apenas o fita dizendo: "O tribunal só pode adjudicar-lhe uma compensação" (NICHOLS, 2007, p. 161).



Figura 5 - Arcano Maior XI: A Justiça. Ilustração de Pamela Colman Smith para o Tarô de A. E. White (1999)/Intervenção dos visitantes na sala. Galeria do Largo, Manaus, 2019. Acervo pessoal

É curioso o fato de que muitas pessoas que vem de encontro ao espaço me elogiam por ele... Até eu dizer sobre minha não autoria das inscrições na parede e o discurso rapidamente mudar para tom de "que horror!", "como puderam fazer isso?" e "sinto muito!" – entendendo as múltiplas expressões como vandalismo. As intervenções que originalmente devem ser feitas pelos visitantes apenas nas folhas do caderno ganham proporção para as paredes. São das mais diversas: desde frases aconselhadoras até números de telefone, formas geométricas, frases esdrúxulas às poesias, tudo é geralmente escrito até onde se alcança o braço. Às vezes elas também se sobrepõem, por exemplo: inscrições acerca do "inominável – 2022" são cobertas por uma figura de peito aberto e craquelado e também por um torso que continha uma cabeça de quadrado. Em questão de três dias, as latas de tinta são retiradas do espaço pela instituição e longe de

cobrir toda a sala de branco e reiniciar o trabalho, como sugerido, deixei que assim fosse. Opto por soltar as pontas e perder o controle, voltando ao local apenas quando as quatro paredes estão suficientemente preenchidas.

Diariamente começo a intervir de volta: o que é para ser do fluido ao rígido (figuras 2 e 3), é, mas de outra maneira, não pensada a princípio, mas gentilmente absorvida. Decido unificar os desenhos com passagens de tinta acrílica, guache ou nanquim preta, tendo em vista uma gestualidade que faz jus ao que se está sobrepondo: delicadeza para uma parte, violência para outra, sobreposição total em certos, mas frestas em distintos.



Figura 6 - Meu intervir na intervenção dos visitantes na sala. Galeria do Largo, Manaus, 2019. Foto: Gabi Muelas/Arcano Maior IX: O Eremita. Ilustração de Pamela Colman Smith para o Tarô de A. E. White (1999)

Intervendo nas intervenções de outrem com a tinta preta, relaciono-me em solidão com a sala. Até impeço a entrada de visitantes com um cavalete porque preciso de um tempo ali, vendo palavras se

transformarem em imagem e vice-versa, vendo uma linha me levar à outra, e à outra e outra... Nessa introversão, que dura tempo do qual não consigo determinar, tento elaborar comigo o que é aquilo preto e denso para além da tinta. Enquanto isso, me perguntam quando a exposição está pronta e eu respondo que sempre esteve.

O Eremita (figura 6) olha para o chão, eu olho para a limitação, tentada a pensar que o trabalho ali é dado por finalizado. Mas as linhas de sombras que sobem de seus pés ao seu manto também querem conversar comigo: são das mesmas linhas que se retiram do meu corpo para se fazer no espaço inteiro, linhas que têm sua estrutura dada por muitas outras mãos. Aos poucos, minha melancolia, que gostaria de alcançar um entendimento, é substituída por um pensamento de que a continuidade do trabalho, em verdade, precisa de mais indeterminação: cores começam a regressar por vontades outras.



Figura 7 - *Séries de Acontecimentos*. Galeria do Largo, Manaus, 2019. Foto: Bruno Belchior



Figura 8 - *Séries de Acontecimentos*. Galeria do Largo, Manaus, 2019. Foto: Bruno Belchior



Figura 9 - *Séries de Acontecimentos*. Galeria do Largo, Manaus, 2019. Foto: Rafael César



Figura 10 - *Séries de Acontecimentos*. Galeria do Largo, Manaus, 2019. Foto: Rafael César

Do encontro das linhas, que segmentadas viram superfície, para depois o volume se fazer corpo, o fotógrafo Bruno Belchior chega para registrar as mudanças que ocorrem a todo momento naquela sala. É assim que mais uma consequência das *Séries de Acontecimentos* se presta diante e através de nós: ele iria participar enquanto fotógrafo, mas sua câmera fotográfica foi passada para as mãos de Rafael César, um dos artistas do Espaço Mediações, que ocasionalmente passa pela sala, tendo o corpo de Bruno pedido por outra vinculação: fizemos figuras escultóricas mediante o espaço, lembrando um tanto a relação pintor e modelo ao mover nossos corpos entre, além e através de cavaletes, tintas, metros de plástico bolha, pincéis, espátulas, godês, papéis e telas cruas. Canonicamente, o pintor assume a posição de tirano, em que seu poder é medido pelo fracasso ou sucesso da representação figurativa de sua modelo (JEUDY, 2002). No entanto, fazemos forças além do binário, que ultrapassam o eu-outro, que retiram invólucros separatistas, para somente confluir.

Assim como Gê Ortoff implica na minha tomada de caminho para um caderno-ateliê, os respingos das intervenções fazem para a artista Mendes Auá, a próxima pessoa a ocupar esta sala na segunda edição do Espaço Mediações, um construir de proposta a partir da seguinte frase: "o chão tem que estar sujo de tinta, não de sangue LGBTQIA+."

Dessa maneira, a ideação do laboratório processual Espaço Mediações implica um fazer e refazer contínuo. Trabalhar a partir do que o outro deixa àquele local é uma premissa que contribui para que as Artes Visuais sejam vistas enquanto uma continuidade impermeada de contaminações que geram tomadas de decisão. É o escrito anônimo no livro A3: "ao entrar na sala ver você produzindo eu penso que toda obra tem um sentido... E agora penso no meu. Fomos, somos ou seremos a obra?"

Referências

BASBAUM, Ricardo. Participação pós-participativa. **Revista Vazantes**, vol. 2, n. 1, 2018.

Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/32937>.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: SILVA, Charles Roberto *et al.*

(Org.). **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, vol. 3, n. 1, p. 41- 53, 2015.

JEUDY, Jean-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JODOROWSKY, Alejandro. In: JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. **The way of tarot: The spiritual teacher in the cards**. Merricac: Simon and Schuster, 2009a.

JODOROWSKY, Alejandro. **Psicomagia**. São Paulo: Devir, 2009b.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 21ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2005.

WAITE, Arthur Edward.; SMITH, Pamela Colman. **The Original Rider Waite Tarot Deck**.
US Games Systems, Incorporated, 1999.

Parte 3

Sendas, Embarços, Eros e Arrecifes

A mulher inventora: entre armadilhas e canções

*Luane Pedrosa*¹

Era novembro de 2017 quando o *IV Encontros Arcanos* foi realizado na cidade de Florianópolis/SC. Eu havia qualificado minha dissertação de mestrado em agosto do mesmo ano e com o desejo de comunicar o que havia feito até então, me inscrevi. A pesquisa voltava o foco para a prática artística, sobretudo às práticas cênicas de cunho feminista onde histórias e memórias de mulheres podem ser desveladas. Sobre o redescobrir, criar e produzir histórias, a autora Lucia Sander (1989) cita:

Em vez de massacrar os significados, a literatura de mulheres é altamente reveladora ao trazer à tona uma experiência culturalmente mantida na mais profunda escuridão, ao desvendar as semelhanças e a natureza comum da visão de mundo e da trajetória da mulher, que, a cada geração, ao descobrir-se sem história, é forçada a **redescobrir seu passado**, a tentar reunir os fragmentos de sua tradição literária em busca de identidade e legitimação numa sociedade na qual se sente ausente, **invisível**. (SANDER, p.43, 1989, grifo nosso)

O trecho acima me permite reflexão sobre o vínculo entre a literatura feita por mulheres e a vazão dos silenciamentos sofridos por nós. Amplio aqui para além da literatura, a arte feita por mulheres com esse mesmo sentido de “captar a experiência da mulher na sociedade patriarcal”

¹ Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. Doutorado em Teatro. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra. Bolsa Capes. Artista da cena.

(SANDER, 1989, p.43) sendo essa experiência alargada aproximando-se muito mais do coletivo em contraposição ao individual(ismo).

Possuindo o desejo de ressignificar meu passado, ampliar a história pessoal e comunicar com outras mulheres minha dissertação seguiu. Como primeira apresentação pública de seu conteúdo, preparei a leitura do texto abaixo para apresentação no *IV Encontros Arcanos*:

Chá das Cinco

Menor não fala
Cala boca e senta aí
“De menor” não opina

Menina não fala
Menina menor
Se for pra falar que sejam coisas de menina!

Eu não queria falar coisas de menina,
não queria ficar mais bonita,
não queria me comportar,

não queria saber qual corte de cabelo estava na moda.

Negar tudo isso era uma forma de resistir
E mesmo assim,
mesmo negando todos esses atributos femininos eu fui chamada.

Primeiro fui chamada pro banheiro

- eu não quero.
- pega vai, não tem problema...
- eu não QUERO!

...

NÃO QUERO!

A minha vontade não adiantou muito naquele momento

O cheiro da canela invadiu

Eu tomei o chá das cinco.

- Mulher não fala.

-Se for pra falar que sejam coisas de mulher!

Eu não queria falar coisas de mulher,

nem queria ser mulher.

Eu era adolescente

Com 14 ou 15 anos me considerada menina

Negar tudo isso era uma forma de resistir

E mesmo assim,

mesmo negando todos esses atributos femininos eu fui chamada.

Da primeira vez que eu percebi, ele me segurou muito forte na cama e não queria me deixar sair...

Mas de repente, para minha sorte, alguém abriu o portão de casa.

Daquela vez eu escapei!

O cheiro da canela invadiu

Eu tomei o chá das cinco.

Continuei a ser vigiada

Ele me olhava durante o banho através do espelho.

Eu não queria.

Mas como eu iria me livrar daquilo?

Não tinha força física pra competir,
nem argumento concreto para acusá-lo

E tudo se resumia em me culpar por eu, estar causando algum tipo de frisson NELE mesmo que incompreensível e sem intenção.

Depois de eu ter me calado sobre seus olhares no banheiro, ele passou a fazer
visitas noturnas no meu quarto.
Quando eu acordava, lá estava ele em cima de mim.
Mas ele se assustava com o meu despertar...
Era covarde e não queria me enfrentar acordada!
Então, resolvi fazer armadilhas tipo Macaulay Culkin em Esqueceram de Mim.

No meu caso o ladrão morava em casa e
não estava interessado nas joias.

A cada noite transformava o meu quarto em uma verdadeira trincheira.
Foram algumas noites de tropeços do inimigo...

literalmente tropeços!
No ventilador, na bolinha do cachorro, na antena da T.V e nas várias coisas que
eu espalhava pelo chão.
A cada noite vencida eu comemorava!

Não me lembro ao certo quando ele desistiu, eu nunca parei de colocar
armadilhas no meu quarto

Essa história toda deixaria um rastro
Deixava a insônia e o bruxismo... eu rangia os dentes.

Eles não descansam nunca!
- Shiiiiii...Fiquem quietos! Façam silêncio que eu quero dormir.

As mordidas na boca diminuem, aumentam, e, num fluxo oscilante e ininterrupto elas me
cercam ainda hoje.

Minha voz que por vezes fica muda,
grita na inquietação do meu corpo.
A canela digere as palavras, a raiva,
aborta todas as possibilidades de fúria
E com os dentes cerrados

O cheiro da canela me invade
E eu tomo o chá das cinco.

(Luane Pedroso, 2016)

Esse texto foi escrito no início de minha pesquisa. O processo de sua feitura foi, para mim, a forma que eu encontrei de começar a entender as violências que haviam ocorrido de maneira mais concreta. A partir dele consegui elaborar outros caminhos que me auxiliaram na fuga do silêncio que eu me encontrava há tempos.

Redescobrimo o passado e inventando memórias

Os dentes de leite

Eu tinha uns 5 ou 6 anos de idade, fisicamente saudável, felizmente ativa, curiosa, reservada. Foi nesse período que sofri o primeiro abuso sexual, não houve estupro, que de acordo com o código penal brasileiro:

Estupro²

Art. 213. Constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a ter conjunção carnal ou a praticar ou permitir que com ele se pratique outro ato libidinoso: Pena – reclusão, de 6 (seis) a 10 (dez) anos.

§1º Se da conduta resulta lesão corporal de natureza grave ou se a vítima é menor de 18 (dezoito) ou maior de 14 (catorze) anos:

Pena – reclusão, de 8 (oito) a 12 (doze) anos.

No meu caso não houve conjunção carnal mas e o ato libidinoso o que seria? O que ocorreu, ou melhor, o que minha memória permite acessar é que naquele dia fui forçada a segurar com as mãos um órgão genital

² Artigo que se encontra no site: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l12015.htm>

masculino. Lembro-me que fui surpreendida por ele quando eu saía do banheiro. Ele trancou a porta, eu me senti acuada, com raiva da minha impotência. Eu era criança, não sabia o que fazer durante e depois daquilo. Minhas frustrações, angústias e medos ganharam outros territórios. O morder foi uma estratégia que encontrei para liberar a violência guardada sobre esse dia.

Passei a morder os amigos da escola, os tios mais velhos, a mim mesma. Fui levada à terapia para entender que morder as pessoas não era educado e que isso não era higiênico. Dentro da instituição escolar a mordida entre crianças, por ser muito comum, preocupa as educadoras de forma geral pois, o morder, pode ocasionar vários acidentes. A criança que morde outra – realizando uma ação que vai contra a instituição e o convívio harmonioso – deve ser disciplinada para que caiba dentro dos modelos aceitáveis e condizentes ao comportamento social do indivíduo.

O impulso de morder estava aparentemente controlado em mim, a ideia de higienização e assepsia introjetadas pelas terapeutas e educadoras que me ampararam cresceram e eu me adaptei a decisão de que morder as pessoas realmente não era legal e que eu podia machucar outras crianças. Eu não queria deixar outras crianças tristes, então concentrei-me em morder objetos escolares e quando eles não mais me saciavam, desenvolvi formas de automordida. Os braços e os ombros eram o principal alvo pela proximidade com a boca. Os dedos, os lábios, as mãos, o joelho, a coxa... tudo o que era alcançável, era mordível. Eu habitava meu corpo, experimentava-o, testava os limites da dor, me sentia realmente forte e acreditava que era capaz de suportar tudo.

Dentição permanente

Na adolescência, aos 14 anos de idade, passei a sofrer pela segunda vez e por uma pessoa diferente, abuso sexual. A princípio o abuso era tão

camuflado e sutil que eu não percebia ou, não queria acreditar que eu estava novamente exposta a tal violência.

Na tentativa de frear meus pensamentos quase autodestrutivos, recorri ao que me era conhecido como arma, a mordida. Passei a morder-me mais e mais e o arrancar pequenos pedaços da boca era uma forma de autopunição pelo acontecimento. Nessa época eu ainda acreditava que, se eu estava vivenciando novamente um abuso, por uma pessoa diferente era porque havia algo de errado em meu comportamento.

A mordida no canto da boca, ao mesmo tempo em que era autopunição, me proporcionava prazer pois descarregava toda a energia furiosa que precisava sair de alguma forma. Durante a noite meus dentes dançavam como se triturassem a ansiedade. Eu gritava através da automordida, eu me silenciava através da automordida.

Os abusos ficaram na memória que edito e redecoro a cada vez que converso sobre eles, o que restou em mim, constituindo meu modo de expressão, foi o morder. A mordida, como parte de uma comunicação não verbal, continua sendo o grito e o silêncio do meu corpo docilizado. Proponho pensar esse conceito partindo da escrita de Michel Foucault (1999). Segundo o autor corpo docilizado é “um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 1999, p.163).

Foi assim que a energia da raiva que me habitava foi transformando-se em energia geradora de possibilidades. Condicionada a docilizar-me por meio de técnicas corporais como a dança somadas ao acompanhamento com terapeutas, aos poucos, fui apropriando-me de tais processos e com isso pude utilizá-los como materiais criativos transforma(dor)es.

O nascimento dos sisos

O nascimento do chamado dente do siso é simbolicamente relacionado à maturidade que chegou rompendo-se em minha boca sem prévia autorização causando febre e dor. Com os sisos vieram as angústias do mundo adulto que me pareciam demasiadamente cruel. Percebi que os incômodos do siso eram a preparação para a entrada nesse território.

Conscientizando-me sobre as fases anteriores – Dentes de Leite e Dentição Permanente – deixei manifestar tudo aquilo que eu suportava calada. Soltei as rédeas da minha autocensura e me permiti sentir. Com isso vieram crises de pânico, transtorno de ansiedade generalizada, depressão e várias patologias associadas a psiquê que se somatizam através do corpo/*soma*. Eu estava materializando as angústias, deixando elas gritarem. Confesso que eram muito desconfortáveis todas essas crises, mas não dependiam do meu querer, assim como os dentes, que nasceram sem a minha autorização, os surtos vinham sem pedirem licença me desestabilizando, bloqueando minhas vontades e derrubando todas as barreiras de força que eu havia construído durante tanto tempo.

Contando histórias

Volto para o *IV Encontros Arcanos*. Meu desafio era contar essas histórias de forma oral, comunicar da maneira mais objetiva possível as memórias. Minha voz teria que soar em um tempo de 10 minutos o que fosse possível para que as pessoas que estivessem na sala compreendessem minimamente o que era minha naquele momento.

Como mencionado, preparei a leitura do texto *Chá das Cinco* (2017). Deixei tocando ao fundo a música *Primavera nos Dentes* cantada pelo grupo *Secos & Molhados* (1973). Ao som de sua introdução instrumental com levada de *blues*, dei início a leitura. Depois de 3 minutos lendo o *Chá*

das Cinco (2017), sou interrompida pelo canto ecoando na sala, garantindo minha...

*Quem tem consciência para ter coragem
 Quem tem a força de saber que existe
 E no centro da própria engrenagem
 Inventa contra a mola que resiste*

*Quem não vacila mesmo derrotado
 Quem já perdido nunca desespera
 E envolto em tempestade, decepado
 Entre os dentes segura a primavera*

(Primavera nos Dentes - João Apolinário e João Ricardo)

Enquanto esses versos eram cantados, eu desenrolava o barbante formando uma teia. Era um ritual de preparação. Entre as cadeiras da sala, dispostas em círculo, conduzi o fio de barbante pé a pé fazendo um emaranhado no centro, aludindo às armadilhas narradas no texto *Chá das Cinco* (2017). Nos minutos finais, quando a música voltou a ser instrumental, retornei a leitura do texto, no meio da teia, presa na própria armadilha construída.

A música, autoria de João Apolinário e João Ricardo se configurou em canção de resistência e foi bastante utilizada contra ditadura militar ocorrida no Brasil de 1964-1985. Assim, por ser uma música que eu ouvia desde criança, mas sobretudo por inspirar coragem e luta, a escolhi como imagem para compor a comunicação.

Ao terminar a leitura do texto *Chá das Cinco* (2017) apresentei o vídeodança *Não durma agora* (2017)³ também concepção minha, que fez

³ Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gXliqMaj5E>> Acesso em 31/10/2018

parte da pesquisa de mestrado e originou-se a partir do texto. O vídeo traz como imagem o texto corporificado em mim, dançando memórias. Memórias que aos poucos foi se configurando em escrita, contação de histórias, pesquisa, relatos desenrolados em ordem cronológica de tempo, mas que atravessa e chega ao instante.

Focalizei a apresentação sobretudo no texto *Chá das Cinco* (2017) e nas imagens que que ele faz reverberar em mim como as armadilhas e o videodança. Ainda que bastante atrelado ao caráter confessional, as propostas apresentadas possibilitam a meu ver o diálogo com outras que se silenciaram assim como eu suas histórias. Relembrando novamente Sander:

Apesar de todas as transformações sociais ocorridas nos últimos séculos, forças culturais e históricas ainda nos fazem as herdeiras de uma estrutura patriarcal cuja ideologia não nos permite liberar-nos da herança de repressão de nossos antepassados. (SANDER, 1989, p.40)

Acrescento que, apesar da citação de Sander ter sido escrita há 30 anos, ainda estamos presas a muitas repressões que nos sufocam. No entanto, também conquistamos espaços, nossas vozes estão cada vez mais alcançando outras, se reconhecendo. Ouvir e contar histórias sobre mulheres foi uma forma que encontrei de criar identidade em minhas práticas, estreitar laços e me entender enquanto ser histórica e cultural.

Referências

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. 348 p. Tradução de Raquel Ramalhete.

APOLINÁRIO, João. RICARDO, João. **Secos & Molhados**. São Paulo. Continental. LP. 1973.

SANDER, Lucia. O caráter confessional da literatura das mulheres: um estudo de caso ou um caso em estudo. **Organon**. Porto Alegre/RS, UFRGS, v. 16, n.16, 38-51, 1989. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39482/25196>> Acessado em: 08/10/2018

PEDROSO, Luane. **Não Durma Agora**. Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/glXliqMaj5E>> Acessado em: 10/10/2018.

As intimações do imaginário na experimentação poética em contexto de teatro de grupo

*Adriano Moraes de Oliveira*¹

O presente texto tem por finalidade refletir sobre alguns aspectos de um percurso de investigação iniciado por mim há quase 10 anos. O ano de início do percurso delimitado para essa reflexão é 2009. Início com essa informação porque esse foi o ano em que passei a integrar o GEPIEM, Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imaginário, Educação e Memória², liderado pela professora doutora Lúcia Maria Vaz Peres, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). É o ano em que teve início o percurso prático de minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGÉ, da UFPel, orientado pela referida professora líder do GEPIEM. A presença dessa professora como orientadora marca o início dos meus estudos sistematizados sobre a noção de Imaginário. É por isso que início essa narrativa mencionando esse contexto. Foi também em 2009 que estudei a obra “As estruturas antropológicas do imaginário”, de Gilbert Durand (2002), na qual está explicitada a noção de trajeto antropológico, noção-chave para minha investigação desde então.

O trajeto antropológico como ponto de partida

Revedo o que escrevi no texto final da minha tese de doutorado intitulada “As intimações do imaginário e a forma-ção de atoresprofessores: cartas sobre a reeducação do sensível” (2011), percebo

¹ Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor do Departamento de Artes da UFRN.

² <https://wp.ufpel.edu.br/gepiem/>

que sigo compreendendo a noção de trajeto antropológico como um espaço-tempo no qual nos encontramos com antepassados, com o nosso próprio tempo e também projetamos futuros.

[O trajeto antropológico é uma] Noção-chave da tese de Gilbert Durand (2002). Trata-se de um conjunto de saberes que se sedimentou ao longo da trajetória do humano e que cada época herda e dá a sua contribuição específica a esse trajeto. Pode-se também dizer, amparado por essa noção, que o nosso trajeto tem reverberações no trajeto da humanidade. (OLIVEIRA, 2011, p. 49).

Quando afirmo que essa é uma noção-chave em meu trajeto de pesquisa é porque quase toda a abordagem que faço em termos de pesquisa cênica tem como premissa o que cada um/a percebe sobre si mesmo/a. Meu papel como pesquisador em contexto de teatro de grupo – esse é o lugar que escolhi para me expressar como artista-docente – é fundamentalmente o de provocar a revelação daquilo que se sabe em grupo. Busco, amparado na noção de trajeto antropológico, que o que se entende, o que se sabe, o que se quer saber, o que se quer entender, o que se sente e o que se quer sentir, seja motivo para experimentações poéticas. O trajeto antropológico – o da humanidade, mas também aqueles mais localizados e pessoais – é o que movimenta os desejos e possibilitam ações sobre as formas.

Dito de outro modo, o trajeto antropológico pessoal e que guarda o trajeto antropológico da humanidade é o que ampara e produz os sentidos para aquilo que se faz nos contextos de grupo. Embora algumas pessoas entendam que essa é uma operação complexa e até mesmo racional demais – desequilibradamente diurna – trata-se de algo extremamente simples. Nas pesquisas que coordeno a explicitação dos querereres individuais conforma o querer coletivo. Por uma via individual, busca-se o coletivo.

O que o trajeto antropológico, entendido aqui como um conjunto de imagens que guardam tempos-espacos que nos movimentam na, durante e para a vida, proporciona é que indivíduos tornem evidentes o que querem e/ou precisam dizer por meio do teatro. Ao explicitar em narrativas as imagens que os comovem para o viver – seus desejos, suas memórias, seus querereres – a metodologia que utilizo na investigação passa ao seu eixo central, a saber, a experimentação poética.

Sobre a experimentação poética como metodologia

O trabalho inicial e amparado no trajeto antropológico é desenvolvido com um alto grau de pessoalidade. Os indivíduos se desnudam lenta e calmamente diante do grupo. Esse desnudamento de si – de desejos, de interesses, de querereres, de limites – é feito com tamanha entrega que essa etapa deve ser realizada com muita calma e em um ambiente protegido. Afinal, para que a experimentação poética nasça com verdade cênica é preciso que os indivíduos se explicitem. E nesse movimento de se abrir para o mundo, há riscos de exposição desnecessária. Por conta disso, a experimentação poética, enquanto metodologia de criação teatral e da cena busca o apoio de elementos formais para servir de anteparo ao que o indivíduo ou o coletivo quer dizer.

Experimentar poeticamente significa agir sobre determinada forma. Uma vez que o trabalho estimulado pela noção de trajeto antropológico é feito, se escolhe algumas formas que sirvam para comunicar ou, pelo menos, aproximar o que se quer comunicar sobre os achados na etapa dos querereres. Essas formas são muito diversas e todas têm um mesmo princípio: servir de pretexto ao que se quer dizer.

Essa forma pode ser um texto, uma pintura, uma canção etc. O importante é que o elemento formal possibilite a ação dos indivíduos e que

essa ação use o elemento formal para fazer emergir a poesia – “o invisível tornado visível” (Brook, 1999).

Passo a um exemplo sobre a experimentação poética. Entre 2011 e 2018 coordenei experimentações poéticas com um indivíduo autista. Esse trajeto de pesquisa foi alimentado pelos quereres que os tempos-espacos que habitamos impuseram. O trabalho inicial foi a identificação de elementos do trajeto antropológico desse um indivíduo autista presente na estruturação que propulsionou a pesquisa. Dentre os mais diversos elementos constituintes do trajeto antropológico específico, dois foram explicitados na primeira experimentação poética. São eles: a presença silenciosa do sujeito no dia a dia e o interesse por idiomas.

Para amparar a experimentação poética inaugural do percurso de pesquisa, selecionamos textos diversos (trechos de peças de teatro, poemas, contos etc) em diversas línguas. Essa seleção de excertos de textos orientou a criação de um experimento poético que foi instalado em uma casa, na qual cada cômodo serviu para a um elemento formal. Por conta de ser uma casa, o número de espectadores foi bastante limitado e isso garantiu um ambiente intimista em que o ator – um homem com dificuldade de comunicação oral – experimentou a comunicação direta e contundente com cerca de 10 pessoas por sessão por aproximadamente 50 minutos ininterruptos. Esse trabalho de experimentação poética teve uma duração de aproximadamente um ano e meio.

Após esse período, outro querer se apresentou e outra experimentação foi realizada. Dessa vez, por conta de estar apaixonado, o mesmo ator selecionou um conjunto de poemas e canções de amor e, acompanhado de um músico, fez um experimento poético que se intitulou “Declaração de Amor”. Novamente aqui o querer se impôs à experimentação. A verdade cênica surgiu antes da cena propriamente dita. O porquê se constituiu na fase “trajeto antropológico”, enquanto o como

foi resultado da própria ação desse indivíduo com as formas por ele selecionadas.

O trajeto da investigação seguiu nessa dinâmica até 2018. A cada período, um novo querer se impôs. A partir dessa imposição, o que chamo em minha tese de doutorado de intimação do imaginário, uma nova seleção de formas poéticas foram selecionadas para que a intimação fosse atendida a bom termo. O trajeto dessa pesquisa com esse indivíduo autista pode ser verificada em sua monografia de conclusão de curso e orientada por mim, intitulada “Um Autista no Teatro: rReflexões autobiográficas e celebração da (neuro)diversidade”³.

Cabe salientar que essa metodologia tem sido utilizada como referência em diversos âmbitos acadêmicos: na pesquisa, na extensão e, principalmente, no ensino.

A busca de formas poéticas e a ação sobre essas formas

O principal eixo da metodologia é a interação entre as formas poéticas e as ações dos indivíduos em relação a essas formas em função das intimações de seus imaginários. Como premissa para que as ações em relação aos elementos formais oriundos de determinada configuração poética, busca-se compreender que todo o trabalho deve culminar em uma partilha do sensível.

A prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante. A duplicação mimética à obra no espaço teatral consagra e visualiza essa dualidade. E, do ponto de vista de Platão, a exclusão do fazedor de *mimesis* vai de par com a constituição de uma comunidade onde o trabalho está no “seu” lugar (Rancière, 2009, p. 65).

³ Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/teatro/files/2018/07/TCC-Carlos1.pdf>

O lugar de partilhar é pensado desde o princípio do trabalho. Essa perspectiva de troca define o ritmo da ação sobre a forma, pois sendo a forma poética fruto de um determinado contexto, sua simbologia é, muitas vezes, difícil de ressignificar. Não que toda obra, resultado de um determinado contexto poético, tenha que ser ressignificada, mas como se trata de uma obra selecionada para servir de anteparo de uma determinada configuração de imagens (o resultado da fase de trabalho com o trajeto antropológico pessoal), a partilha é o lugar do desnudamento por excelência. O que se vê como fruto de uma experimentação poética não é a obra encenada, mas um momento em que a obra se abre para ações de um ou mais indivíduo.

Essas duas camadas – a da forma poética e a das ações sobre as formas poéticas – funcionam como sinalizadores e revelam o que está sendo partilhado: um trajeto antropológico materializado em uma intimação do imaginário. Daí o domínio da técnica não serve apenas ao aspecto formal da criação, mas também e primordialmente, aos quereres dos indivíduos que propõem a partilha.

Nesse sentido, a busca de uma forma é uma operação pragmática. Não se pergunta o que a obra diz, mas o que se pode dizer utilizando determinada forma poética. É uma espécie mesmo de economia poética. Como bem nos ilumina Leroi-Gourhan,

A função particularizante da estética insere-se numa base de práticas maquinais, profunda e simultaneamente ligadas ao aparelho fisiológico e ao aparelho social. Uma importante parte da estética relaciona-se com a humanização de comportamentos comuns ao homem e aos animais, como o sentimento de conforto e de desconforto, o condicionamento visual, auditivo, olfativo, e, com a intelectualização, feita através dos símbolos, dos factos

biológicos de coesão com o meio natural e social (LEROI-GOURHAN, 1983, p. 74)

A seleção das formas poéticas passa pela necessidade vital que as intimações do imaginário impõem ou se fazem impor na forma de ações sobre as formas. O ficcional da forma poética, por sua vez, funciona como um lugar em que o desnudamento é autorizado e serve como um acordo entre o indivíduo que se revela e os que presenciam a intimidade revelada para que as leituras sejam feitas em termos poéticos e com técnicas próprias.

O teatro de grupo como lugar de experimentação de poéticas

Por fim, cabe ressaltar que o trajeto antropológico utilizado como ponto de partida para a experimentação poética, embora de início individualizado, abre-se em perspectiva para o coletivo. Por se tratar de um lugar em que tempos e espaços se sobrepõem simbolicamente, a ação que se faz, mesmo que momentaneamente individualizada, leva à partilha que é obrigatoriamente coletiva.

Uma das buscas que tem me interessado nesses últimos anos é justamente como essa experimentação poética, que é necessária e obrigatoriamente pessoalizada, pode contribuir para o que se conhece como teatro de grupo. Isto é, uma prática de teatro em que o coletivo é a base decisória.

O que os últimos anos de pesquisa têm apontado é que ao se apoiar em trajetos antropológicos individuais na construção de cena há um fortalecimento dos indivíduos que compõem o coletivo por meio da compreensão do grau de dissenso que estrutura um grupo de teatro. Algumas práticas de teatro que minimizam as diferenças e apostam no

consenso correm também o risco de gerar certa homogeneização de sua arte.

O ponto em que a pesquisa se encontra, após quase 10 anos de trajetória, permite afirmar que as intimações do imaginário, uma vez explicitadas por meio de uma operação sensível de desnudamentos dos indivíduos do grupo – a explicitação dos quereres – possibilitam uma experimentação poética em que a forma não se impõe como estrutura, mas serve de caminho, trilha para o teatro de grupo.

Referências

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Adriano Moraes de. **As intimações do imaginário e a forma-ação do atorprofessor**: cartas sobre a reeducação do sensível. Pelotas: PPGE-UFPel, 2011 (tese de doutorado).

PÉROLA, Carlos Eduardo. **Um autista do teatro**: reflexões autobiográficas e celebração da (neuro)diversidade. Pelotas: UFPel/Curso de Teatro, 2018 (TCC).
<https://wp.ufpel.edu.br/teatro/files/2018/07/TCC-Carlos1.pdf>

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Exo Experimental/Editora 34, 2005.

Cena Mitopoética – diálogos entre mito e psique na criação cênica

*Saulo Almeida*¹

Esta comunicação se propõe a relatar o percurso de construção dos espetáculos *Sebastian* e *Cura* a partir das bases teóricas utilizadas na pesquisa de Iniciação Científica que desenvolvi entre os anos 2016 e 2018 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. O ponto de partida da mesma foi a observação da *Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário* na cidade de Oliveira – MG. Nos meses de Dezembro de 2016 e Janeiro de 2017 realizei entrevistas com os membros da Guarda e busquei colocar-me dentro do cenário pesquisado para poder inteirar-me das complexidades psicossociais e familiarizar-me com os participantes de modo a estabelecer um processo de comunicação com menos defasagem.

Ao fim do período de observação e embasado em leituras de teóricos como Mircea Eliade (1992, 2000, 2016), Victor Turner (2013) e Leda Martins (2003), iniciei o segundo movimento da pesquisa que visou à construção de experimentos cênicos em diálogo com o material levantado até o momento. Contudo, algumas questões de caráter ético se tornaram centrais neste ponto.

A comunidade negra se encontra em um momento de luta e reivindicação por espaços sociais, pela valoração de seu processo de construção de saber e de sua identidade étnico-cultural. Neste contexto,

¹ Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Bacharelado; Orientadora: Luciana Morteo Éboli. Bolsa IC BIC UFRGS.

como transpor o que foi observado nos corpos ritualizados para a cena com alunos-atores, os quais não se identificam étnico-culturalmente com o conjunto de crenças e com a mitologia do Congado? Martins (2003, p.67) pensa o corpo em performance e cenas rituais como portais de inscrição de saberes.

No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também no de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção e performance nos permite apreender a complexa pletera de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando toda uma gnosis e uma episteme diversas.

O corpo dançante no Congado grafa no tempo-espaço os saberes e a história dos africanos em diversos tempos, dentre eles, no período colonial brasileiro durante o processo aculturativo pelo qual foram obrigados a passar (GOMES E PEREIRA, 1998). Ademais, este corpo atualiza um mito que possui para aquela comunidade não o caráter ficcional, mas sim as características de uma história verdadeira, servindo, como nos elucida Eliade (2000), como modelo exemplar e significativo de caráter sagrado.

Na transposição cênica, deparo-me com o lugar do tradutor que observa uma obra e realiza sua adaptação semiótica. Sem laços étnico-culturais ou crenças, o exercício cênico se daria apenas em função da curiosidade ou mesmo da afirmação de um discurso de poder presente na prática. Buscando um sentido neste exercício que extrapolasse a pesquisa de tradução intersemiótica e tendo encontrado no trabalho com o mito uma possibilidade de tornar a carne uma janela para o transcendente, questiono-me: como instaurar na cena performática a mesma relação do corpo com o mito e a grafia da história coletiva que o mesmo carrega quando os performers não se vinculam a nenhuma religião e nem

possuem conscientemente uma mitologia ou conjunto de crenças que os guie?

Tal pergunta encontra eco em questões e propostas levantadas por outros encenadores, tais como Jerzy Grotowski, seja na fase dos espetáculos, seja na *Action*; ou no trabalho prático e na *mitodologia* de Luciana Lyra (2005, 2011), nas pesquisas do grupo *Arkhetypos* sob a direção de Robson Haderschpeck (2017) ou nos experimentos dionisíacos friccionados a cultura afro-brasileira de Alexandre Nunes (2016) no *Laboratori*.

Em um estudo que dialoga com outras áreas de saberes, encontro em Eliade (2016, p.73) uma pista para uma possível resolução da problemática encontrada:

Eis a razão por que o inconsciente apresenta a estrutura de uma mitologia privada. Pode-se ir mais longe ainda e afirmar não somente que o inconsciente é “mitológico”, mas também que alguns de seus conteúdos estão carregados de valores cósmicos; em outros termos, que eles refletem as modalidades, os processos e os destinos da vida e da matéria vivente. Pode-se mesmo dizer que o único contato real do homem moderno com a sacralidade cósmica é efetuado pelo inconsciente, quer se trate de seus sonhos e de sua vida imaginária, quer das criações que surgem do inconsciente (poesia, jogos, espetáculos, etc.).

Dentro da perspectiva de que o inconsciente possui uma estrutura mitológica, o acesso a esse material e sua organização gestual e atualização no tempo-espaço poderiam então ser o meio para resolver uma das questões levantadas. Neste momento, realizo o primeiro e fundamental diálogo com a psicologia que perpassou todo o restante da pesquisa em questão. Para Carl Gustav Jung (2000b, p.18), os mitos são antes de qualquer outra coisa, manifestações da essência da psique. A psique ou a

alma inconsciente do homem primitivo é impelida a assimilar toda a experiência sensorial a acontecimentos anímicos.

Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder - para ele - a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem. Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas, etc, não são de modo algum alegorias destas, experiências objetivas, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção - isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza.

Para o pesquisador, “o inconsciente contém não só todo o material esquecido do passado individual, mas todos os traços funcionais herdados que constituem a estrutura do espírito humano” (JUNG, 2000a, p. 13-14). Cada indivíduo organiza a suas experiências e se constitui a partir de uma mitologia pessoal. Para os autores David Feinstein e Stanley Krippner (1997), a mitologia pessoal atua como uma lente que modifica a percepção que o indivíduo possui de si e do mundo, partindo para tanto de uma constelação de crenças, sentimentos e imagens organizadas em torno de um tema central.

No âmago de um mito pessoal encontra-se um tema central. Você organiza novas experiências em torno desses temas. O tema serve como modelo, como motivo sem adornos, um mapa, um esqueleto sem a cobertura de carne. Contudo, a imaginação fértil, as crenças complexas, os sentimentos apaixonados e as motivações poderosas vinculam-se a essa estrutura e completam seu caráter. (p. 35)

Partindo desta perspectiva, iniciei a pesquisa teórico-prática de construção cênica que resultou no espetáculo *Sebastian*. Esse processo de

criação teve como eixo central da prática atoral o mito de São Sebastião, o qual o ator compreendeu a partir de diversos indícios e experiências acausais, que constitui sua identidade e atravessa a forma como o mesmo percebe o mundo e como é socialmente percebido.

A encenação se valeu da estrutura básica de um ritual de sacrifício (MAUSS; HUBERT, 2005) e para cada momento deste ritual foi proposto ao ator que construísse uma resposta corpórea a partir da relação que se estabelecia entre suas experiências de vida e alguma célula significativa do seu mito guia. Em um primeiro momento, os resultados cênicos se davam com características do que Jung (2013b) entendeu como gênero introvertido. Para o autor existem dois movimentos psicológicos nos quais se constituem os processos de criação artística, o introvertido e o extrovertido. “O gênero introvertido caracteriza-se pela afirmativa do sujeito e de suas intenções e finalidades conscientes em oposição às solicitações do objeto; em contrapartida, o gênero extrovertido é caracterizado pela subordinação do sujeito às solicitações do objeto” (JUNG, 2013b, p. 74).



Figura 1 - Espetáculo Sebastian. Em cena, Sebastian Habib.

Jung (2013b) entende a obra de arte como um processo que de certo modo é autônomo ao sujeito. Para ilustrar essa questão, ele propõe a imagem de uma planta e o solo na qual ela se encontra. A arte, assim como a planta, possui vida e seus próprios processos que são alimentados e possibilitados pelo solo, ou seja, pelo artista. Quando este trabalha de modo introspectivo, esperasse uma obra que não ultrapasse os limites do intencionado, do signo calculado. Grotowski (2011), sobre seu processo de criação, faz apontamentos que compreendo como uma característica de criação introvertida, a saber: “Percebi que a montagem levou à consciência ao invés de ser o produto da consciência” (GROTOWSKI, 2011, p. 15) ou quando discutindo sobre o encontro gerado pelo desvelamento do mistério humano diz que “Talvez não seja o único caminho rumo ao teatro, mas considero que nesse caminho somos muito mais devorados por aquilo que fazemos” (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 181).

A partir desta prática e aceitando a premissa de que a esfera mitológica da psique se encontra além da zona consciente, no que Jung (2000b) denomina como inconsciente coletivo, nós buscamos mecanismos para ultrapassar a criação introvertida e tornar o corpo mais permeável para o fluxo de imagens de caráter arquetípico. Segundo Mircea Eliade, “o inconsciente apresenta a estrutura de uma mitologia privada. Pode-se ir mais longe ainda e afirmar que não somente o inconsciente é “mitológico”, mas também que alguns de seus conteúdos estão carregados de valores cósmicos” (2016, p. 73).

Trabalhamos com o intuito de realizar um rebaixamento do consciente, em consonância com a psicóloga e cientista da religião Lilian Wurzba (2011) que em seu estudo sobre as relações entre a dança e o sagrado, aponta que a partir do rebaixamento da consciência, ocorre uma

diminuição no sentido de orientação e isso permite que conteúdos do inconsciente ascendam a zonas conscientes do indivíduo.

Esse processo ocorreu em sala de ensaio a partir de exercícios energéticos ligados a poética dos elementos materiais de Bachelard (1989), de práticas de exaustão e pela dança pessoal, a qual ocorria durante várias horas seguidas e neste processo flertou com os princípios e a estética do Butoh. Para o diretor Ushio Amagatsu, “o butoh é mais uma tentativa de articular a linguagem corporal do que de transmitir alguma ideia e visa proporcionar a cada espectador uma viagem particular ao seu mundo interior” (apud BAIOCCHI, 1995, p.17). Os estímulos dados no princípio de cada ensaio eram sempre questionamentos ou imagens que aludissem de alguma forma a uma parte do mito guia.

Esta fase do trabalho passou por dois momentos distintos, um que se relaciona com lembranças e outro que se afastou das questões de cunho extremamente pessoais e se materializou a partir de imagens simbólicas. Essas duas fases por muitas vezes ocorriam seguidamente, como elos seguidos de uma corrente. O exercício que se iniciava nas sensações física desembocava na experiência do afeto, para então abrir fendas para a constelação de lembranças e para as experiências que compreendo como de caráter arquetípico.

Jung (2000a) acerca das lembranças aponta que aquelas que estão perdidas do espectro consciente se encontram, junto com os conteúdos reprimidos de forma mais ou menos intencional no que ele domina de inconsciente pessoal. Durante os laboratórios percebemos diversas camadas de lembranças que retornavam à pele. Memórias próximas que surgiam como um reviver-se de características causais, ou seja, uma lembrança gerava o elo para o surgimento de outra. Em outra camada que entendemos como mais profunda, surgiam, rompendo com essa sequência de lembranças iniciais, vivências e sentimentos esquecidos que quando

atualizados no corpo geraram outra qualidade de presença e transformação do tônus e das dinâmicas de movimento.

Sendo a biologia, a cultura e a história pessoal partes do que se entende como mitologia pessoal é compreensível esse tipo de experiência durante o processo. Ocorre que tais experiências não são suficientes para justificar a utilização do mito pessoal como realmente um processo numinoso de construção cênica ou mesmo como sendo um processo distinto do que se compreende como criação auto narrativa ou biodrama. Contudo, a insistência nesses exercícios e a fricção destes com os estímulos baseados no mito guia geraram ao longo do tempo momentos de caráter arquetípico, ou seja, momentos nos quais imagens humanas universais e originárias com caráter numinoso eram acessadas.

As lembranças, quando surgiam se atualizando nesse corpo em estado de trabalho modificavam imediatamente a qualidade da presença do ator, assim como as dinâmicas do seu corpo do espaço. Nas situações que compreendi como de caráter arquetípico, inicialmente, podiam-se observar os mesmos efeitos de quando surgiam as lembranças, contudo, o corpo se comportava de maneira distinta, assumindo no seu conjunto de movimentos a construção de figuras ou movimentos de caráter simbólico. “Afora as recordações pessoais, existem, em cada indivíduo, as grandes imagens ‘primordiais’ [...], ou seja, a aptidão hereditária da imaginação humana de ser como era nos primórdios” (JUNG, 2015, p. 39). Acompanhando essa modificação de dinâmica concreta do ator, houve também modificações na percepção tempo-espacial, seja por parte do ator, seja por parte das pessoas que testemunharam o acontecimento.

Durante o ano de 2018, construí na função de ator o espetáculo Cura, com o intuito inicial de experimentar no corpo as percepções que obtive enquanto diretor. Acredito que seja interessante frisar que mesmo na distância que o ato de dirigir propicia com relação à experiência cênica,

meu corpo foi sempre atravessado, tomado, transformado com o acontecimento possibilitado e presentificado no instante pelo corpo do ator. Afinal, como o próprio Jung aponta, “ninguém mexe com fogo ou veneno sem ser atingido em algum ponto vulnerável” (2015, p. 116).



Figura 2 - Espetáculo Cura. Em cena, Saulo Almeida

No espetáculo *Cura*, proponho não utilizar o mito guia como gatilho para a experiência numinosa, mas sim utilizar de um mitologema e a partir da estrutura propiciada pelo mesmo, experienciar o trabalho da mitologia pessoal. O mitologema, segundo James Hollis (2005), é um elemento ou tema isolado em qualquer mito. A Viagem Noturna Submarina é a estrutura básica que alicerça inúmeros mitos. Nela há a morte do herói, o seu mergulho na escuridão e seu retorno transformado. Campbell (2011) nos dá o exemplo do mito de Jonas e a baleia. Neste, Jonas é engolido e na barriga da baleia é levado ao abismo, para então ressuscitar. Realizando uma leitura simbólica deste tema mítico, o autor explica que a água, assim como em praticamente todos os estudos de simbologia nos quais podemos encontrar a mesma compreensão, a água

representa o inconsciente e a baleia, psicologicamente, é o poder de vida contido neste inconsciente que por ter dominado a consciência necessita ser controlada e superada.

O primeiro estágio desse tema mítico, segundo Joseph Campbell (2011), é aquele em que o herói abandona a família e se encontra a beira das águas nas quais o peixe, a baleia ou o monstro vem a seu encontro. Num segundo estágio, já dentro da barriga, o herói se depara com uma energia de caráter inconsciente que não é capaz de controlar e disso se derivam como consequências as provações que como em uma jornada o mesmo terá que ultrapassar para em um terceiro estágio renascer a uma nova vida.

Jung (2012) faz uma leitura deste mitologema que corrobora com a apontada por Campbell. Para o autor, “a obscuridade e a profundidade do mar significam apenas o estado inconsciente de um conteúdo que é projetado de modo invisível” (p. 350) e a saída do herói do monstro submarino equivale ao reestabelecimento da vida e a ressurreição da morte. Para o autor, o que leva o herói em um mito a essa descida às profundezas é a possibilidade de se encontrar um tesouro, seja este uma virgem ou a vitória da vida sobre a morte. Esse mergulho é o mergulho profundo em si mesmo, ao Hades.

Durante o processo de criação deste espetáculo, que se valeu de exercícios próximos aos empregados na construção do espetáculo *Sebastian*, a imagem de uma ave surgiu no processo de criação da penúltima estrutura cênica e tornou-se um elemento de grande importância cênica. Este símbolo não estava de acordo com os percursos que havíamos traçado até então e muito menos com o mitologema em questão. Contudo, deparei-me com outra versão desta estrutura mítica, apresentada por Jung (2013a) em seu estudo sobre a energia psíquica.

Neste estudo, o pesquisador aponta que o sair do corpo da baleia se dá com a ajuda de um pássaro – que é simultaneamente o nascer do sol.

Segundo os estudos da psicologia profunda desenvolvidos pelo médico brasileiro e autoridade em estudos junguianos Walter Boechat (2008), existe na psique uma função que ele denomina como função mitopoética, a qual possui a capacidade espontânea de produzir mitos e imagens arquetípicas. Durante o processo de construção dos dois espetáculos, pude observar que em todos os momentos nos quais e alguma maneira surgiu no corpo ou no espaço algum símbolo não elaborado anteriormente, não premeditado, se instaurou outra qualidade de energia, a qual gerava uma percepção modificada ou expandida de tempo-espaço. O corpo concreto deixava de ser o foco e o acontecimento se tornava então o corpo daquele instante.

A cena em sua dimensão irracional, em seu exercício de caráter arquetípico cria uma prática que transborda ao exercício artístico e permite ao ator perceber em seu próprio exercício a dimensão espiritual que está contida na linguagem. As metáforas criadas, os símbolos que surgem pela gestualidade tornam-se indícios de complexos de nossa psique. A cena se torna um lugar de conhecimento de si que extrapola a relação social e aprofundasse na ancestralidade. A cena e o imaginário possibilitam a expansão da percepção do ato de existir a partir do sentimento de criatura perante o sagrado.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BOECHAT, Walter. **A mitopoese da psique: mito e individuação**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, B. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athenas, 2011.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **O Sagrado e o Profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **O mito do eterno retorno**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

FEINSTEINS, David. KRIPPNER; Stanley. **Mitologia Pessoal**: a psicologia evolutiva do self. Tradução: Teresinha Batista Santos. São Paulo: Cultrix, 1997.

GOMES, Núbia P. M.; PEREIRA, Edimilson A. **Negras Raízes Mineiras**: Os Arturos. Juiz de Fora: Editora da UFJF/MINC, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Tradução: Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

HADERCHPEK, Robson (Org.). **Arkhetipos**: Encontros e Atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.

HOLLIS, James. **Mitologemas**: encarnações do mundo invisível. São Paulo: Paulus, 2005.

JUNG, Carl G. **A energia psíquica**. Tradução: Maria Luíza Appy. Petrópolis: Vozes, 2013a.

_____. **A natureza da psique**. Tradução: Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2000a.

_____. **Espiritualidade e transcendência**. Seleção e edição: Brigitte Dorst. Tradução da introdução: Nélio Schneider. Petrópolis: Vozes, 2015

_____. **O espírito na arte e na ciência**. Tradução: Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 2013b.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Tradução: Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000b

_____. **Psicologia e alquimia.** Tradução: Dona Maria Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2012.

LYRA, Luciana. **Guerreiras e heroínas em processo:** da artetnografia à mitodologia em Artes Cênicas. 2010. Tese (Doutorado em Artes em Artes Cênicas), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP): Campinas-SP, 2011.

_____. Mito Rasgado; Performance e Cavalinho na cena in processo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2005.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura:** corpo, lugar da memória. Letras. Santa Maria, n. 26. p. 63-81, Jun., 2003

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

NUNES, Alexandre Silva. **Dioniso como Método:** Teatro, Mito e Ritual no Espetáculo NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores. Urdimento. Florianópolis, v.2, n.27, p.21-35, Dez., 2016

TURNER, Victor. **O Processo Ritual:** estrutura e antiestrutura. Tradução de Nanci Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis: Vozes, 2013.

WURZBA, Lilian. A dança da alma: a dança e o sagrado, um gesto no caminho da individuação. In ZIMMERMANN, Elizabeth (Org.). **Corpo e Individuação.** Petrópolis: Vozes, 2011.

CORPUS – Sendas da Criação

*Eduardo Armientra¹
Nadja Sousa*

Este trabalho se propõe abordar aspectos vivenciados na oficina *CORPUS – VIBRAÇÃO*, Potencia em la Creación Escênica ministrada pelos autores para 23 crianças de 10 e 11 anos e seus responsáveis, na Escuela Maestro Adolfo Valles, na Cidade do México em junho de 2018. Sendo desenvolvido a partir da inspiração na pesquisa que dá origem a dissertação de mestrado: Projeto A.M.E – Arte, Metodologias e Espiritualidade – A busca de si para o encontro com o outro.

Nesse artigo faremos uso de uma linguagem simples, entre narrações de trechos retirados dos diários de bordo das professoras e do professor, dos alunos e alunas, ambos separadas por linhas, em itálico. Um limiar entre o viver e o observar a experiência.

Em muitas escola dos moldes tradicionais é tida no senso comum como o lugar do desenvolvendo do intelecto. Pode representar também um espaço de reprodução da informação e de comportamento, que reforçam o lugar do poder e das desigualdades, que “preparam” mão de obra para o mercado de trabalho. Sair desse lugar é extremamente difícil por muitas razões, entre elas estão os hábitos enraizados e o cultivo de valores equivocados que vão de encontro ao que chamamos de valores humanos². Para realizar esse diálogo, partimos do auxílio de Paulo Freire,

¹ Xochimilco, Cidade do México: Escuela Maestro Adolfo Valles; Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Mestrado. Robson Haderchpek; Capes; 4 Período.

² Significado da palavra Valores Humanos – De acordo Marilu Martinelli – “São os princípios que fundamentam a consciência humana. Eles estão presentes em todas as religiões e filosofias, independente de raça, sexo ou cultura. São inerentes a condição humana. Os valores humanos dignificam a conduta humana e ampliam a capacidade de

de Joana Lopes com o termo PESSOA-ARTISTA³, e a estreita relação de ambos com o Educare- Educação em Valores Humanos⁴ Sathya Sai Baba.

Dentro do espaço concedido pela escola para a realização da oficina, nós o dotamos como o lugar da experiência do sentir, da desconstrução dos condicionamentos, a reconstrução, o criar e o reconhecimento de si mesmo, em uma ação integrativa no desenvolvimento humano.

Relato - A escuta: Silêncio que também é o lugar de dar voz.

A sala da oficina estava situada no nível mais alto da escola, envolta de grandes árvores e um vento frio que adentrava a janela. Os alunos chegaram falando entre si, brincando, dispersos e quando entram se deparam comigo, sentada no meio da sala em silêncio, massageando meus pés, enquanto meu parceiro Eduardo Valência estava ao observar-nos. Aos poucos eles começaram a fazer silêncio e a me olhar como se me perguntassem: o que é para ser feito? Então com gestos os orientei a fazer o mesmo. Em poucos instantes estavam todos, descalços, sentados em um círculo fazendo o mesmo que eu. Introduzi uma respiração mais forte e os buscava com o olhar, eles repetiam a minha ação. Eu sabia que da forma que eu os estudava, eles faziam o mesmo comigo, aquele momento era de nos perceber.

Ao observa-los sentia suas dúvidas, vergonha, medo, insegurança do primeiro momento, percebi que era a primeira vez que faziam isso. Comecei a propor pequenos movimentos de alongamento ainda preservando o silêncio. Existia o medo de olhar nos olhos entre si, pequenos sorrisos e movimentos corporais mostravam o desafio para eles nesse instante. Como se fosse o início do despir-se metaforicamente.

*Partindo da observação me eco uma dúvida: O como lidar com o próprio corpo?
(Nadja Rossana L. de Sousa, 34 anos)*

percepção do ser como consciência luminosa que tem no pensamento e nos sentimentos sua manifestação palpável e aferível”.

³ Joana Lopes usa o termo Homem-Artista e nós acreditamos que nos dias atuais é importante a desconstrução de palavras que pode dar ênfase a um gênero específico, então onde aparecer esse termo estaremos substituindo por Pessoa-Artista.

⁴ Educare – Educação em Valores Humanos- Método desenvolvido por Sathya Sai Baba tendo como premissa o despertar dos cinco principais valores: Paz, Amor, Retidão, Verdade e Não-Violência.

A oficina teve o objetivo de provocar o interesse do conhecer a si mesmo dentro do ambiente escolar. É nesse lugar onde o (a) artista, pesquisador(a), educador(a), intitulado (a) como professor(a) apresenta e compartilha o fazer teatral a esses alunos, daí a grande importância desse momento, pois, é nesse instante que se introduz a base primeira do teatro que é investigar o ser humano e suas relações. Segundo Denise Fraga:

“A arte serve para adubar a terra humana. Faz a gente compreender melhor as imperfeições humanas, do mundo. Eu acho que uma pessoa pode ser educada pela arte. ... E a arte faz o que? Investiga aquilo que é humano. Tudo que a gente tem feito por aqui, e a gente precisa mesmo fazer isso, quanto que a gente se reconhece naquele personagem, no outro, naquela pintura, naquele livro... Tanta gente que a gente ouve dizer que: Nossa aquele livro mudou a minha vida, esse filme mudou minha vida, essa peça mudou minha vida. E é verdade, por que a arte tem esse poder de transformar, então agora eu resolvi dizer: Vem, vem conhecer o teatro!” (FRAGA, 2018)

Relações essas, determinantes para a compreensão de si e o seu lugar no mundo. Um processo que ao ser compartilhado por professores (as), alunos (as), pais, mães e responsáveis, ganham amplitude em seus resultados, como também concretizam e dá sustentação a pirâmide que essas relações formam. Ter na sala de aula as três bases da pirâmide nessa experiência nos provocou a pensar do como fazer para fortalecer e tornar mais íntima as relações sem estar no lugar de “sermões” ou teorias que distancie da prática. Pelo contrário, como mostrar a necessidade, interligar, deixar fluida essas relações no campo prático teórico.

A escola e o professor em particular têm uma responsabilidade extraordinária na formação do adolescente, no aperfeiçoamento da pessoa como ser integral. Esse aperfeiçoamento deve embasar-se numa filosofia de vida indispensável à

formação do ser humano. É o ser humano⁵ em condições de zelar pela sua dignidade individual perante a coletividade; é o ser ajustado à família, à comunidade de vivência, ao trabalho, às instituições, ao respeito aos demais indivíduos; é a pessoa cultivada para servir ao próximo, sem preconceitos de quaisquer natureza, visando ao aprimoramento individual, coletivo, universal; etc.³ (FREIRE, 2000)

Descobrir o caminho da junção dessa pirâmide (professor (a), aluno (a) e responsável) é um desafio de cada grupo escolar, pois estamos falando de pessoas com experiências muito distantes, prioridades que podem destoar da proposta, contudo, é um caminho que precisa ser percorrido para que se tenha uma construção de conhecimento mais contundente entre todos (as) envolvidos (as), tendo em vista que o processo de ensino e a aprendizagem caminham juntos.

Na nossa experiência, participaram no primeiro e segundo dia a professora e o professor propositores do trabalho, a professora da turma e os (as) alunos (as) e no último dia os responsáveis pelos alunos (as) juntou-se ao grupo.

No primeiro momento era preciso escutar e essa ação está diretamente relacionado ao experimentar do silêncio. O silêncio da fala, mas dar atenção, estar envolvido no processo de ouvir. Partimos da atividade relatada acima e seguimos para jogos⁶ onde a fala verbal não seria usada. Esse exercício possibilitou uma profunda reflexão. Pensamos na difícil relação existente no olhar para si mesmo e principalmente como o olhar do outro desde cedo já impõe a pressão social que condiciona o comportamento a um padrão. Como lidar com a relação social sem

⁵ A palavra na citação escrita era -homem- e a substituímos por ser humano para não termos a reafirmação de um gênero em específico.

⁶ O significado de jogo segundo Patrice Pavis- “Em francês a palavra *jeu* tem inúmeras acepções. Em teatro, ela pode ser aplicada á arte do ator (o que se traduz em português por atuação, interpretação), á própria atividade teatral, a certas práticas educacionais coletivas (jogo dramático) ... (2011, p.219)

absorver esse condicionamento? Um dos caminhos poderia ser conhecendo as potencialidades e desconstruindo os pensamentos e ações limites impostos socialmente? Quando falamos em fazer teatro realmente a sociedade compreende esse lugar ou conserva uma impressão limitada dessa área de conhecimento? Exploramos possibilidades para descobrir caminhos.

A escuta é fundamental. Não estamos falando só da parte biológica e sim da união dos sentidos, em dar atenção. Existe um provérbio oriental que fala: Deus deu ao Ser Humano⁷ dois ouvidos, dois olhos e uma boca para vermos e ouvirmos duas vezes mais do que falamos. Nas atividades propostas sem ser dita nenhuma palavra inicialmente falamos e escutamos a nós mesmos e aos demais, vice-versa, mas principalmente escutamos de uma forma não convencional o outro.

Joana Lopes propõe que a PESSOA-ARTISTA está em cada um dos seres humanos, contudo, se encontra adormecida, presa, refém e limitada a padrões impostos socialmente e necessita muitas vezes de auxílio para sair desse lugar.

Acordar a PESSOA-ARTISTA é uma função de uma outra PESSOA-ARTISTA que procura através da educação e da arte a proposta nova – aquela geradora de novas condições humanas. É preciso acordar a Pessoa-Artista, aquela que é capaz de regatar a ludicidade, a intuição, a criatividade transformadora, desenvolver os sentidos principais para perceber e realizar a comunicação estética. (LOPES, p.75, 1981)

Se todos somos Pessoa-Artista, todos temos a condição de acordar e ser acordado. Sendo parte do processo do despertar do humano para os valores, tendo as relações como baliza estruturante.

⁷ O termo **Ser Humano** foi uma alteração que fizemos em substituição da palavra homem.

Propomos uma atividade de caminhar dentro da sala, com variâncias de velocidade (do lento ao muito rápido), níveis espaciais (baixo, médio, alto) com oscilações nesse estrutura. O não perceber se como parte, ou estar fora, ou não aceito, ou simplesmente medo de se colocar em um lugar não convencional, apontava dificuldades no realizar das ações. Para auxiliá-los (lós) estimulamos que a atenção da atividade estivesse direcionada a outros aspectos, desde a distribuição do espaço, os deslocamentos, o foco, a distância entre eles e elas, a observação da respiração, da estrutura física, a relação com o chão, com a parede e com os demais participante, as brincadeiras entre eles e elas, a preocupação estética, etc.

Gradativamente fomos introduzimos o encontro de duplas e se posicionaram frente a frente para experimentar a comunicação através do olhar. O olhar nos mostra o outro, mas principalmente, vemos a nós mesmos. Sabemos que tornar-se realmente consciente faz parte de um logo processo de vida, contudo, tinha-se apenas três dias para lhes ofertar a semente de um dos muitos caminhos que existem desse processo. Um caminho do criar integrativo, do viver e a arte na vida.

A nossa compreensão do acordar da Pessoa-Artista proposto por Joana Lopes é tornar consciente, é perceber-se dentro do contexto cotidiano e para além dele e sua conexão com tudo e o todo, e a relação experimentada com a ordem e desordem que existe no viver. O ser humano e as muitas dimensões que é constituído. E com isso fazemos uma ponte estreita com a pesquisa de dissertação de mestrado em pensar o corpo constituído de sua estrutura física, mental, emocional, espiritual, um corpo formado por dimensões, que passa a ser chamado de *Corpus*. Segundo Edgar Morim: “O Ser Humano⁸ é um ser evidentemente biológico. É ao mesmo tempo um ser evidentemente cultural,

⁸ O termo **Ser Humano** foi uma alteração que fizemos em substituição da palavra homem.

metabiológico e que vive num universo de linguagem, de ideias e de consciência.” (p. 59, 2005)

Assim sendo, acreditamos que é necessário aprendermos a trabalhar na perspectiva de integralidade dessas dimensões e partindo dessa perspectiva conhecer-nos na relação que temos com nós mesmos e com os demais, descobrindo nos aspectos que temos dificuldade e facilidade que ambos são potencialidades.

Voltando ao percurso da oficina, desenvolvemos uma outra atividade: tínhamos quatro tigelas de barro e dividimos a turma em quatro equipes para ir ao jardim do lado da sala para colocar separadamente os elementos da natureza água e terra. No regresso dos alunos com as tigelas os recebemos ao som do tambor enquanto eles as colocaram nos quatro cantos da sala, juntos a sua equipe pediam permissão aos elementos para os tocar e sentir suas características.

Nesse formato introduzíamos a música que trabalhamos durante toda a oficina. A ação desenvolveu em uma crescente desencadeando em um círculo em que dançamos girando e cantado, depois de um certo número de repetições da música, a ação decresceu até a música ficar bem baixa, enquanto isso deixávamos o círculo bem pequeno. Nos ouvíamos!

Relato - Presente: A escuta, o olhar, o movimento, o existir.

Ahora dejando a un lado la concepción lineal del tiempo o lo apremiante que es ayudar al ser (sin referenciar edad, ya que el ser no tiene edad) en este caso jóvenes a lograr el despertar de los grados positivos que tiene es te arcano, aun florecer que no deberíamos llamar prematuro, y si lo parece entonces es necesario ver al ser en su etapa inicial floreciendo siempre, con frutos, haciendo uso del potencial que es el amor en todas las cosas que podríamos hacer, a cualquier edad el amor lo es todo. (Eduardo A. Valencia, 35 Anos.)

Entramos em um espaço coletivo onde todos estavam inserido, dentro de uma mística. “...A palavra mística não deve ser entendida aqui com um sentido religioso, mas no seu sentido mais comum que significa “construção de uma harmonia”, na qual “se conjugam uma vontade de união e um certo gosto pela secreta intimidade”. (PITTA, p. 32, 2017)

Quando pensamos na expressão “construção de uma harmonia” podemos associar a elementos (notas músicas, ações, símbolos...) diferentes em consonância que se unem e se escutam, corroboram para uma experiência. Se pensarmos quanto vibração podemos imaginar que cada pessoa presente nessa experiência fosse um canal de rádio e nosso objetivo fosse encontrar o único canal que estaríamos juntos e juntas. Então encontramos a rádio e escutamos a canção que criamos em coletivo.

Na sequência, orientamos que fechassem os olhos e imaginassem que estariam indo para o espaço e lá veriam o planeta Terra, seus giros, suas cores, sugerimos que observassem o que teria mais nesse lugar e depois de um tempo voltariam para onde estávamos. A nova indicação foi imaginar cada um com uma bola energética nas mãos, com sua própria cor, atentos e em escuta uns com os outros respiramos juntos algumas vezes e imaginávamos que durante a respiração aumentávamos a bola. Abrimos os olhos e víamos a bola da cor que escolhemos, juntos e juntas fizemos aumentar mais, transformando em uma grande bola de multicores de energia e a lançamos ao mesmo tempo para todo o universo.



Imagem 1 – Arquivo Pessoal da Oficina

A imaginação é a capacidade de re-presentar uma imagem mental, Fonteles (2012), e energeticamente, se partimos do entendimento que tudo é energia, desde a mais densa que é a constituição biológica e as sutis que são metabiológicas. A imaginação se revela como uma importante função simbólica que segundo Araújo (2009, p. 11) “consiste em equilibrar biológica, psíquica e sociologicamente” o indivíduo e a sociedade. Além de fazer parte, segundo Durand (1994, p.57) apud Araújo (2017, 16) das manifestações mais típicas do imaginário e entre elas ainda tem sonho, devaneio, rito, mito, etc.

O imaginário, nesta perspectiva, pode ser considerada como essência do espírito, na medida em que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual e coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções ...) é a raiz de tudo aquilo que, para o ser humano existe. (PITTA, p. 20, 2017)

Assistíamos nesse momento o exercício de escuta, generosidade e doação, onde cada um se permitia a viver o momento presente, atentos a cada movimento, a cada olhar, assistíamos também ao processo de despertar dos valores humanos, mesmo que para eles não fosse consciente, mas eles viviam, ou melhor nós vivemos. Segundo Sathya Sai Baba apud Martinelli “A educação de determinar, por um lado, a natureza e as características da busca espiritual do Absoluto, do Ser Superior, e de outro, o aprofundamento nelas”.

Nessa e em outras atividades desenvolvidas nos três dias percebíamos o quanto muitas vezes lhes pareciam difíceis e ao mesmo tempo a maioria se colocava disponível em gradativamente se envolver e quebrar barreiras da rígida construção social independentemente da idade e gênero, e isso era sinalizado no decorrer de cada ação, como também na sensível mudança do olhar que eram direcionado entre todos.

Relato - Desperta: Percepção, Valores, Conexão.

Hoy aprendí a imaginar, ya que casi no lo hago porque trabajo, a conectarme conmigo y a valorar lo hermoso de la naturaleza al maneja los cuatro elementos, relacionarme con las personas y aprender de cada una de ellas, confiar en mí y en lo que me rodea, me gusto este forma de conéctense y conocer una cultura. El baile fue lo mejor y disfrutar con ustedes y mi hija, es hermoso sentir y ver lo magnifico de que nos rodea. Todo somos únicos, pero iguales al conocer y lo vi en la mirada de cada uno. (Guadalupe Rocio V. Tellez, 34 años.)

A escrever sobre em alguns momento parece algo fácil de fazer, mas pelo contrário, durante muitos momentos principalmente no início de cada atividade proposta, percebíamos o conflito, o medo, a dúvida, a negação que fazemos que associamos no aprisionamento da Pessoa-Artista que necessitava de ajuda para o acordar.

“A orientação que propomos para sistematizar a atuação no teatro – aqui visto como prática de educação – fundamenta-se na necessidade e no impulso de alcançar a livre expressão do corpo e do pensamento; falar e mover-se sem a repetição de conteúdos pré-moldados, numa tentativa crítica de expressar os conteúdos e interpretações pessoais de quem as realiza, com ampla consciência do ato de comunicar-se consigo mesmo e com o outro”. (LOPES, 1981, p.74)

Relato - Existe: Primeiro, segundo, terceiro.

La actividad del primer día me agradó mucho, ya que ellos fueron descubriendo que la mirada era una forma de lenguaje; el segundo día la actividad que se realizó en donde los alumnos tenían que tener confianza con sus compañeros para dejarse guiar y no chocar o caerse me pareció muy interesante ya que muchos no tenían confianza en sí mismos muchos menos en los demás, sin embargo, poco a poco fueron adquiriéndola.

Por último, en el tercer día intervino también el trabajo con los padres de familia, me fue muy grato observar como ellos se fueron incorporando de forma muy positiva al trabajo. (Profa. – Yadira Del Rosario C. Ugalde.)

Nos deparamos com a realidade cotidiana, que faz seu reflexo também do ambiente escolar. Pessoas Artistas em todas as partes, seres humanos desconectados de si, que vivem em um frenesi dentro do sistema social que já vem mostrando que não atende mais a sociedade. Existe espaço para outras formas de fazer que talvez não se diferencie tanto das muitas existentes, mas é preciso uma intensão e disponibilidade de se fazer perceber o que é proposto e mostrar relações e conexões com a vida, com a arte e como esse processo é fundamental para criar.

Relato - Olhos: Ver com todos o Ser.

El día de hoy yo entendí que hay que tenernos mucha confianza entre nosotros y sobre todo respecto entre uns y otros... Otra de las cosas que me gustaron fue vernos a los ojos y expresar nuestros sentimientos la verdad me encanto... (Yasmin Berenice, 10 años.)

Se escolhermos ensinar o teatro partindo de sua base, auxiliando do processo de acordar, no despertar de si mesmo e dos valores humanos estaremos contribuindo para o desenvolvimento de pessoas mais conscientes, éticas e responsáveis, como também para que as pessoas sejam mais sensível e reflexivas em suas relações, auxiliando ao fortalecimento das relações na pirâmide (professo (a), aluno (a) e responsável), e ainda auxiliamos na compreensão do papel da arte na sociedade

Assim, consecutivamente as pessoas talvez tenham interesse e compreendam a necessidade de vivenciar a arte no seu dia dia, independente da profissão que escolham no futuro e alguns também poderão escolher se dedicar a arte. Em outras palavras estaremos contribuindo para a transformação do mundo.



Imagem 2 – Foto Arquivo Pessoal

Referências

ARAÚJO, Eliane. ARAÚJO, Alberto. **Informação e Imaginário. Inserindo uma nova perspectiva interdisciplinar em pesquisas sobre o fenômeno informacional.** PRISMA.COM n.º 34 ISSN: 1646 – 3153. 2017, p. 5-23 DOI 10.21747/16463153/34a1. Visualizado em 23/09/2018 de <http://ojs.letras.up.pt/index.php/prismacom/article/viewFile/3173/2880>

ARAÚJO, A.F.; TEIXEIRA, M.C.S. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário.** Revista: Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009. Visualizado dias 23/09/2018 as 17:20 de <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/6539/4746>

FONTELES, Lia. **Resumo Informativo da Introdução do Livro “A Imaginação Simbólica” de Gilbert Durand.**2012. Visualizado dia 23/09/2018 as 18:18 de <http://arteculturaeimaginario.blogspot.com/2012/02/gilbert-durand-e-teoria-do-imaginario.html>

LOPES, Joana. **Pega Teatro.** São Paulo-SP. Editora CTEP. 1 Edição. 1981.

MARTINELLI, Marilu. **Conversando sobre Educação em Valores Humanos.** São Paulo. Peirópolis. 1999.

<https://www.facebook.com/DeniseFragaOficial/videos/928696550672597/postado26/09/2018> as 12:52 p.m., visualizado 27/09/2018 as 10:30 a.m.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 Edição. São Paulo. Perspectiva. 2011.

Desfiguradas pelo súbito ataque do tempo: a estreiteza entre o mito Sibila de Cumas e a figura de Bia Mulato

*João Vítor Ferreira Nunes*¹

Conta-nos o mito que na antiguidade havia por volta de dez belas mulheres chamadas de Sibila, e, a mais conhecida delas, segundo o pesquisador Mário da Gama Kury, era a de Cumas. Sibila de Cumas, filha de um mortal chamado Teodoro com uma ninfa, nasceu em uma pequena gruta do monte Córico e viveu entre os séculos V e VI, antes de Cristo. Logo após o seu nascimento atingiu a estatura adulta e passou a profetizar por aptidão natural, ou, talvez, por influência/orientação divina (Kury, 2008). Com o passar dos tempos foi lapidando o seu dom, fazendo uso dele de modo singular: ao profetizar, tece o que fora visto em versos.

Para além do fato de proferir o futuro alheio, ela sempre atraiu para junto de si um grande número de pessoas devido a sua invejável beleza, e estas pessoas, ao descobrir o seu dom ficavam ainda mais encantadas. Frente a sociedade, Sibila de Cumas passou a ser vista como única e, gradativamente, tornou-se muito conhecida.

Logo sua terra natal ficou pequena e respectivamente, sentiu a necessidade de buscar um novo espaço para residir. Foi nesta busca por novos horizontes que Sibila tornou-se uma peregrina, até chegou à Cumas, cidade do litoral da Compânia, localizada do Sul de Nápolis (Kury, 2008). A influência de seu nome “Cumas”, é pelo fato de ter se radicado nesta

¹ Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGArC – UFRN); Orientadora: Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra. Bolsista CAPES. Artista-docente em formação.

cidade; conseqüentemente, fora o lugar em que permaneceu até o fim de sua vida.

Em Cumas, seu modo peculiar de profetizar espalhou-se feito peste, e o resultado disso perante a sociedade foi a sua fama, ainda maior, em todo território. Todos que cruzavam com a moça ficavam interessados pela forma que ela se expressava. Não demorou muito que ser nomeada de *Déifoba*, isto é, alguém que poder-se-ia ter semelhança às deusas. Acreditam que “uma mulher assim iluminada não consegue encontrar o próprio caminho à luz de uma vela ou à luz das estrelas, sem também lançar luz para outras” (Estes, 2007, p. 62 – 63).

Nesta fase, tornou-se tão conhecida que chamou a atenção de Apolo, filho de Zeus e de Letó, irmão gêmeo de Ártemis, considerado o deus da juventude e da luz. Ao saber da existência de Sibila, Apolo ordena que a levem a seu templo. De frente a jovem, não consegue conter a enorme admiração por sua beleza, nem tão pouco pelo seu dom de profetizar, e, a partir daquele momento passa a desejá-la. Não demora muito, e em seu devir, Sibila torna-se a “sacerdotisa incumbida de proferir os oráculos” (Kury, 2008, p. 358) do deus Apolo.

Em um curto espaço de tempo Apolo à conquista e pede para que a donzela permaneça ao seu lado, todavia, Sibila notou que entre ambos havia uma oposição: ele era um deus, e ela não passava de uma humana, e muito em breve seria apenas mais um caso na vida do mesmo. Sibila, então, propõe a ele para que a torne a sua sumo-sacerdotisa, e não apenas sua amante. Apolo atende.

Pouco tempo depois pergunta se ele poderia lhe conceder apenas um desejo. Como Apolo não tinha a pretensão de vê-la partir, acata, no mais, também pede algo em troca. Naquele instante, ambos estavam a firmar um compromisso. Em troca do desejo que cederia à Sibila, ele afirma que ela não poderia, em hipótese alguma, voltar a sua terra natal. Sibila, então,

aceita a ordem vinda do deus. Sua longevidade na cidade de Cumas é justamente devido ao acordo entre ambos. Dessa forma, o templo do deus Apolo torna-se, também, o seu lar.

Como havia prometido em atender apenas um de seus desejos, Apolo direciona-se à Sibila e pergunta qual o seu. De frente para ele, a moça apanha do chão, com apenas uma de suas mãos, um punhado de areia – toda a areia que em sua mão caberia – e então afirma querer viver todos os anos quanto os grãos de areia ali houve. Apolo, deus sábio, pergunta se ela encontrava-se convicta daquele desejo, ela afirma que sim. Ele diz que uma vez convicta, ela não pode mais voltar atrás, então não mais discutem e completa dizendo que para ele seria bom tê-la por mais tempo por perto, cuidando dele, de seu templo, dando-lhes dicas de como agir frente aos serviços. O tratado entre ambos encontrava-se firmado. Em outras versões sobre a lenda, conta-nos que Apolo só lhe atenderia o tal desejo em troca de sua virgindade (Kury, 2008); querendo que a mesma se torne um enorme objeto sexual.

A vida de Sibila foi extremamente longa; Apolo lhe concede nove vidas de criaturas humanas, sendo cada uma de cento e dez anos, interpretado desta maneira por novecentos e noventa anos de vida – este número representa o símbolo de uma longevidade mítica, mas o que explicaria tanta longevidade cedida à Sibila por Apolo? Será que apenas o fato de tê-la por perto por afeto, ou seria o enorme alimento de sua vaidade, devido ao dom da mesma de proferir oráculos?

A vida de uma mulher, não precisava e não precisa ser assim, tolhida e retalhada para abrir caminho para outra coisa de valor duvidoso. Há outros modos de viver sua vida e deixar outras vidas em paz; de se harmonizar, de chegar ao pleno florescimento por toda parte (Estes, 2007, p. 35).

Sibila de Cumas, porém, comete um pequeno deslize que compromete toda a sua autoestima. Deslize este que nunca mais fora perdoado, tendo ela que viver nas condições que lhe cabiam. Como encontrava-se consumida pela ânsia de viver eternamente, se esquece de pedir junto ao fato de viver anos e anos, à eterna juventude. Eis o lapso cometido pela jovem, visto que fora notado por Apolo, no mais, nada ele fez para lhe ajudar; não lhe deu nenhuma dica... apenas perguntou se a mesma encontrava-se convicta do desejo.

Foi apenas no passar dos anos, décadas, durante o qual seus dias eram preenchidos com os mesmos rituais imutáveis de cuidar do templo, que então Sibila de Cumas nota que sua aparência física começou a se deteriorar, tendo suas velhas bases de sustentação substituídas por uma sensação de falta de raízes. Ou seja, a partir do tempo que passou é que ela percebeu que algo estava errado, notou uma fraqueza em seu corpo e dirigiu-se ao espelho e assim pôde perceber as mudanças físicas. Não havia outra pessoa que ela pudesse procurar, que não o próprio Apolo, deus da juventude. Porém, a resposta que o mesmo lhe dar é a certeza de que não pode lhe ajudar por ela ter afirmado estar convicta de tal pedido, sendo este apenas um.

Sibila assim, foi ficando velha, e velha, e cada vez mais velha; fase está que ela temia chegar. O que continuou potente em seu corpo foi apenas a sua visão, que tudo observava nitidamente, e sua voz, que podia ser ouvida estando a quilômetros de distância. Estes dois sentidos da percepção não foram comprometidos por Apolo, talvez isto de forma proposital. Mesmo sem o apoio do deus, Sibila de Cumas continua a viver seus dias no templo, como havia prometido, tendo noção de que a sua vida havia sido comprometida a partir do momento em que esqueceu de pedir à eterna juventude, bem como ter feito um acordo com aquele sujeito. De certo modo, Apolo fez com que ela acreditasse que toda a culpa era

somente dela, no qual ele disse para a mesma que se não tivesse cometido esse deslize poderia ver o passar dos tempos, a modificação de todas as coisas, sem que fosse afetada diretamente; permaneceria, sim, intacta, imutável, sem tal deslize. Já idosa, passa a remoer o fato de viver

Ao passo que os tempos passavam ela ia ficando cada vez mais velha e, conseqüentemente, menor. Para prevenir que os animais domésticos lhe devore, que a brisa mais leve lhe carregue, Apolo a coloca em uma gaiola em seu próprio templo, ainda em Cumas. Diz a lenda que a mesma ficou do tamanho ou talvez menor que uma cigarra. Como se não bastasse viver naquelas condições, Sibila passa a viver presa em uma gaiola, feito um passarinho indefeso. Desamparada em sua nova morava, via cotidianamente todas as pessoas morrer, até mesmo as criaturas mais vulneráveis... somente ela que não morria. Cem anos. Duzentos anos. Quinhentos anos se passaram, e nada de especial acontecia. Embora estivesse com sua aparência desfigurada, seu corpo comprometido, desgastado pelo tempo, ela sentia que seu espírito encontrava-se jovem.

Como sua visão e voz estavam do mesmo jeito que há décadas, segundo o pesquisador Tomas Stearns Eliot (1888 – 1965), em sua obra literária, *The Wasteland* (1922), traduzido para o português, *A Terra Devastada*, as crianças sabiam que ela podia lhe ver e ouvir, e então elas se dirigiam até a gaiola onde residia Sibila, em Cumas, e perguntavam-lhe: “Sibila, que queres? Ela respondia: quero morrer!” (Petronio, 2008, p. 68). Sibila sentia e afirmava que sua vida era algo estéril, já não lhe gerava nenhum fruto.

De tanto lamuriar pela morte, Sibila de Cumas pede que a levem até Apolo. Humildemente, faz um último pedido para ele; que lhe tire a vida, pois não suportava se ver em tais condições. Mesmo se abdicando de inúmeras situações em nome do amado, como não mais retornar a sua terra natal, nada foi o suficiente... é como se sua dedicação, os esforços ao

deus não tivessem valido a pena. Na verdade, ele fez com que a mesma criasse um grau de dependência. Concomitante a isto, a pesquisadora Colette Dowling, em seu livro *Complexo de Cinderela* (2012), aponta que,

A autossuficiência não é um bem agraciado aos homens pela natureza; ela é um produto de aprendizagem e treino. Os homens são educados para a independência desde o dia de seu nascimento. De modo igualmente sistemático, as mulheres são ensinadas a crer que, algum dia, de algum modo, serão salvas. Esse é o conto de fadas, a mensagem de vida que ingerimos junto com o leite materno (p. 13).

Síbila estava a depender de um homem até para morrer. Kury revela-nos que ela, de tanto lamuriar, têm o desejo atendido por Apolo. Ele dirige-se à gaiola e pergunta se ela, de fato, deseja morrer. Ela responde que sim. “Teria morrido atingida por uma flecha de Apolo” (2008, p. 358). Culturalmente falando, infelizmente, muitas meninas são ensinadas a serem dependentes, enquanto os meninos são ensinados a serem viris e destemidos. Aquelas que possuem ou buscam sua independência, assustam alguns homens, e essas mesmas mulheres são conhecidas como Bruxas, desvairadas e/ou loucas, e estas ideologias sobre a liberdade Feminina é algo que perdura-se em nossa sociedade por milênios. O pesquisador Umberto Eco, em sua obra literária *História da Feiura* (2007), diz que durante a Idade Média as mulheres não eram bem-vistas frente a sociedade, e quando idosas não passavam de um ser que mereciam a penitência, visto que ser velha naqueles tempos era ser qualificada, automaticamente, de Bruxa, mesmo que não fossem. Afirma que nesse mesmo período haviam “muitas representações da velha, símbolo da decadência física e moral, em oposição ao elogio canônico da juventude como símbolo de beleza e pureza” (*ibidem*, p. 159). Talvez, por este motivo, é que muitas mulheres temem chegar a fase senescente.

Enxergo no mito Sibila de Cumas a real situação de minha avó materna Bibiana Maria da Conceição, mulher nordestina mais conhecida como *Bia Mulato*, meu mito-guia, nos processos teórico-práticos acerca de minha pesquisa dissertativa, bem como desse estudo. O Mito-guia, segundo os estudos cunhados pela artista e pesquisadora feminista Luciana Lyra, é uma referência, uma espelho, uma base em que o artista se debruça para atingir uma/um persona. Em fase de mestrado no PPGArC da UFRN, meus escritos encontram-se sendo provenientes dos *Ritos de Passagem* (Gennep, 2011), de *Bia Mulato*. Os ritos são vistos como,

[...] o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento (2011, p. 26).

Para o desdobrar deste e outros estudos, realizei uma jornada, também cunhada por Lyra, no qual ela intitulou de *Artetnográfica*. Entende-se que a *Artetnografia* está atrelada a estratégias antropológicas contemporâneas de atuação em campo, e que configura-se como prática realizada por artistas cênicos ao se deslocarem aos locais onde vivem aqueles que tentam observar, para que nesta interação polifônica e subjetiva possam fomentar a criação da cena performática (Nunes^c, 2018, *apud*, Lyra, 2015). Fora nesta jornada que meus laços de parentesco tornaram-se tênues, principalmente com *Bia Mulato*, e, respectivamente, a *artetnografia* é,

[...] a fase do primeiro exercício hermenêutico propriamente dito, o cruzamento de experiências, de permuta com o contexto de alteridade nas suas diversas dimensões, estabelecendo vínculos e vivenciando seu cotidiano e suas ações estéticas em troca de vivências artísticas. Estimuladas pelos

artistas em campo. Durante esta fase processual, investe-se em toda sorte de mídias de registro da experiência, desde escritos em livros de artista a imagens gravadas ou filmografadas, sem compromisso com a linearidade espaço-temporal, a exemplo das experiências surrealistas (Lyra, 2015, p. 40).

Tenho a premissa intenção por meio desta jornada de realizar uma comunicação a partir dos procedimentos da *Mitodologia em Arte*, conceito cunhado, também, por Lyra. Da *mitodologia*, entende-se que é,

[...] *modus operandi* de criação, [...] por meio da qual o artista partícipe do processo cênico vincula-se intimamente à produção de sentido da criação. Este *modus operandi* não se constitui uma pré-fixação incondicional de práticas, mas procedimentos de cunhos ritualísticos e míticos, que possam fazer eclodir pulsões pessoais e, concomitantemente, universais dos artistas. O complexo que entevi, é um caminho que o artista aperfeiçoa o pluralismo das imagens colhidas em seu trajeto (*Ibidem*, 2015, p. 12).

Via estes conhecimentos desenvolvidos por Lyra em fase de seus estudos, é que descortino o lado Feminino de minha personalidade, *ânima*, que segundo Carl Gustav Jung (2000), são as imagens arquetípicas socialmente construídas por nós a partir da relação direta com a *alteridade* em retroalimentação. Dessa forma, na mira *mitodológica* encontra-se *Bia Mulato* e *Maria Saldanha*, e ambas figuras impulsionam tantas outras a surgirem no ato.



Na imagem, Bia Mulato. Autor desconhecido. Arquivo pessoal do artista-pesquisador.

A similaridade entre ambas figuras, Sibila de Cumas e *Bia Mulato*, é justamente a não aceitação de ser idosa. Para Bia, viver sua atual fase é como não se nutrir de mais nada, pois, para ela, a vida é justamente a beleza física. Afirma Bia que seu espírito é, e sempre será eternamente jovem, por ter sido, justamente, nessa fase em que ela viveu de forma plena. Afirma que neste momento encontra-se sendo castigada, talvez, por uma força maior, por estar presa em um corpo de uma pessoa velha. Conta-me ela que isso ocorreu de uma noite para outra, repentinamente.

Bia, quando jovem, foi uma mulher que ganhou muito dinheiro com seus olhos, sua voz, mãos, cabelos, dentes; de modo integral, com o seu corpo. Sim, ela foi Artista nas casas noturnas da cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, RN. Dividindo o palco, a vida, o lar com Maria Boa². Nesta fase fechou seus olhos físicos e assim não percebeu o passar dos tempos. Foi movida por seus maiores desejos e por sua ânsia. Mulher de vida boêmia, pouco se importava com sua integridade. O que ela queria era viver, e,

²Maria Boa, mulher nordestina, pernambucana. Tinha um lar em Natal, Cidade Alta, onde abria as portas para os soldados e sargentos, bem como gente de todas as classes que quisesse se divertir em meio à noite escura.

[...] quando uma criatura resolve se dedicar a viver de modo mais pleno possível, muitas outras que estiverem por perto se “deixarão contagiar”. Apesar das barreiras, do confinamento, até mesmo de lesões, se alguém se determinar a superar tudo para viver plenamente, a partir daí outros também o farão, esses outros incluem filhos, companheiros, amigos, colegas de trabalho, desconhecidos, animais e flores. “Quando uma pessoa vive de verdade, todos os outros também vivem.” Esse é o principal imperativo da mulher sábia. Viver para que outros também se inspirem. Viver do nosso próprio jeito vibrante para que outros aprendam conosco (Estes, 2007, p. 16).

Neste tempo, acreditava que sua beleza era a própria vida, e que isso era o significado e causa de tantas conquistas, pois tudo o que fazia frente a sociedade, fosse bom ou ruim, era em função de tal. Tudo, de alguma maneira, sempre se conectava a sua beleza. Ela não havia se dado conta de que era algo efêmero, e que pouco a pouco estava se modificando. Faço comparativo de sua beleza a um céu que estrelado que muito brilha, mas não guia, e que confunde onde não dá pistas para onde olhar. Neste mesmo período ela teve todo o seu corpo marcado por inúmeras digitais... e muitas foram as pessoas que contribuíram para o que hoje ela é. O resultado de todos os toques encontra-se dentro dela: há um vazio em seu peito que é sem fim.

Tudo o que foi feito por *Bia Mulato* sempre foi interpretado pelos outros como atitudes desgovernadas; eles diziam que o impulso caótico sempre tomou conta dela. Entretanto, não sabem que ela foi uma pessoa que não teve muitas escolhas na vida, e que sempre se viu como um bicho acuado, em um pequeno beco sem saída, devido toda violência sofrida por ser uma mulher que sempre disse NÃO ao machismo social e familiar.

Quando, enfim, Bia teve o seu despertar; visto que fora a menos de quinze anos, deparou-se de frente a um espelho. Aproximou-se do reflexo e não se reconheceu, passou a quebrar todos que encontrava-se em sua

casa. O motivo dela ter quebrado foi a mentira que estavam a mostrar enquanto reflexo daquela imagem que não pertence a ela. Repetindo erros já tão desgastados pelo uso, Bia se pergunta onde foi que a luz se apagou. Onde foi que esse caminho tão áspero e tão amargo, tornou-se o único no qual ela sabe caminhar. Idosa, sábia, dialoga com aquelas mulheres que permanecem vivas dentro dela; pede ajuda, mas nenhuma têm a permissão de lhe dar dicas sobre o fato de sair deste corpo que lhe aprisiona.

Como Sibila de Cumas, *Bia Mulato* passou a se enxergar pequena demais, frente as outras pessoas que lhe rodeava, e ficou trancafiada em sua interioridade. Apesar de toda experiência de vida, ela ainda não compreendeu que,

À medida que uma mulher cresce a céu aberto na realidade consensual, ela também ordena a expansão de seu sistema radicular para que sua visão profunda, a audição mais cuidadosa e a mente mais perspicaz também se expanda. Trata-se de um processo em série, atemporal, sagrado, acionado pela atenção consciente ao modo pelo qual a psique amadurece de uma jovem menina para uma sábia vibrante, dançante, aprimorada pelo tempo (Estes, 2007, p. 44).

Nesta comunicação tive a precisa intenção de falar sobre as similaridades entre Sibila e Bia; o viver sem nutrição por ser idosa, visto que ambas sofrem por ser. Pois é, justamente, através da *Jornada Artetnográfica* realizada que apresento em minha dissertação os ritos de passagem de *Bia Mulato*, e de como foram seus anos enquanto Artista da Noite em plena Segunda Guerra Mundial no cenário Potiguar. Via *Mitodologia em Arte*, encontro-me em um lugar de retroalimentação em seus procedimentos; Alquimia dos Elementos, Objetos Sagrados e Roda de Objetos, Totem Animal e Descansos, e assim, observando o como as

imagens arquetípicas Femininas presentes em meu interior reverberam-se em mim através das projeções de minha *ânlma*, correlacionadas e diretamente influenciada pela figura de meu mito-guia, *Bia Mulato*.

Referências

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong** / Virginie Despentes – 1ª ed. São Paulo: Rocco, 2016.

DOWLING, Colette. **Complexo de Cinderela** / Colette Dowling; 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

ECO, Umberto. **História da Feiura** / Umberto Eco – Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. **Obra Completa**, São Paulo: Arx, 2004.

ESTES, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem** / Clarissa Pinkola Estés – Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana** / Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Mitodologia em Arte no cultivo do trabalho do ator: Uma experiência de f(r)icção**. 2015. Relatório (Pós doutorado em Artes Cênicas), DEART, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal-RN, 2015. (não publicado).

PETRÔNIO. **Satíricon**. São Paulo: Ed. Cosac-Naify, 2008.

NUNES^a, João Vítor Ferreira. **“Ainda Sim, Se Parte”**: performance, gênero e ânlma. In: Anais eletrônico do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero (11.: 2017:

Florianópolis, SC): [recurso eletrônico]: 13th. Women's Worlds. Florianópolis, Santa Catarina (SC), p. 01 - 12, 2018.

. A jornada Artetnográfica na construção da performance

Bia-Boa. In: v. 18, n. 1 (2017): Anais eletrônico da IX REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS | Diversidade de Saberes - As Artes Cênicas em Diálogo com o Mundo, Natal, (RN), p. 01 - 10, 2018.

. O desvelar da deusa-bruxa através da alquimia dos

elementos: relatos de um corpo cavalgado pelo Feminino. In: Anais eletrônico do 3º Seminário Internacional Desfazendo Gênero: com a diferença tecer a resistência (2017). Campina Grande, Paraíba, p. 01 - 12, 2018.

. Lugar de escuta, lugar de fala feminina interior: uma

imersão performática na história de Bia Mulato. In: **Caderno de resumo do 8º edição do Seminário de Pesquisas em Andamento USP (2018).** São Paulo (SP). p. 01 - 04, 2018.

Era uma vez o silêncio

Mariclécia Bezerra de Araújo ¹
Glênia Maria da Silva Freitas

Introdução

A autora Simone de Beauvoir afirmou certa vez: “não se nasce mulher, torna-se uma”, esse trecho traz em si mesmo a onipotência em ser uma mulher. Em dias tão contemporâneos, evoluídos pela velocidade da tecnologia e da própria vida, exigindo-nos a rapidez das coisas; chega-se a viver um vasto campo minado de desrespeito ao corpo feminino. Problemas que pareciam terem sido solucionados décadas atrás com postulados ovacionados pela crítica e pela formalidade das áreas que protegem a mulher.

Muito ainda precisa ser dito e gritado se for preciso. *Era uma vez o silêncio* fala como ainda somos alvo do desrespeito humano, porque ainda somos fruto de uma violência doméstica, política e social. O que se perpetua é a forma com a sociedade acha que estamos sendo defendidas. E defendidas de que? De quem? Quem é o lobo atrás da porta? Por que é tão difícil ser mulher?

Acreditando que o universo é construído a partir das perguntas e não das respostas, vamos abordar como o incesto nasce e se constitui no âmbito social brasileiro, tentando entender quem são as vítimas e porque elas silenciam perante tais atos brutais, aonde é violado a própria identidade do corpo feminino que só deseja crescer.

¹ Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. UFRN; Atrizes; professoras e pesquisadoras.

Construindo por meio de laboratórios, “Você Lembra?”², é um espetáculo voltado para o um mergulho no mundo dos arquétipos, Jung (2000), descobrindo a essência do feminino, que firmava o impossível, deixando nascer mulheres que sofriam perante a violência doméstica.

A trama da obra teatral mostra como um pai passa a estuprar suas três filhas, sob um teto familiar, enraizado pelos postulados religiosos, tendo, passivamente, o apoio da mãe, de forma indireta, diante da monstruosidade do pai.

A partir da leitura de Judith Butler (2017), Yvonne Knibiehler (2016), Sandra Butler (1979), discutiremos mediante os pressupostos das autoras, como o incesto é vivido de forma tão simples e crua em nossos dias. Teremos também as concepções de Jung (2000), sobre os arquétipos e suas formas de nascimento enquanto inconsciente coletivo.

Este suposto amor, que nasce através dos sentimentos do pai, nos leva a tornar relevante a questão do fetiche, do proibido e do inocente como quebra de tabu e de resistência. Desta forma, vamos priorizar a partir de fatos reais, de leitura de obras literárias que abordam o tema, e, do próprio espetáculo, uma forma de denúncia, dando norte aos leitores/espectadores para pensar e repensar sobre suas próprias atitudes em relação ao um corpo feminino, frágil, pequeno e muitas vezes, sozinho perante a realidade social.

O Incesto

Joana: Quando eu era pequena, chorava à noite rezando para deus. Eu não compreendia como ele podia ter feito a maldade de me fazer nascer mulher,

² “Você lembra” é uma junção de obras literárias do autor Mía Couto, de textos da célebre Virgínia Woolf, do romance Araceli meu amor, e do filme brasileiro Elena. Essa mistura de universos retrata apenas uma única e elementar personagem – a mulher. O drama é vivenciado por três irmãs, sofridas pelos maus tratos do pai, do tempo e da própria vida. A cada ação surge a presença forte de elementos que nos levam a perceber como cada um deles está inserido na vida de todos nós. Mediante o drama, surge um ponto chave desta encenação, uma pergunta: você lembra?

tendo posto em mim tanta vontade de possuir o mundo. Na minha cabeça de criança, ser mulher e querer o mundo eram coisas inevitavelmente opostas. (Joana canta) (trechos da dramaturgia).



Fotografia 1: Taline Freitas

A fala da personagem Joana, feita pela atriz Maria Flor³ não é dita na cena, ela é sentida, chorada, dilacerada, escrita na dramaturgia apenas como forma de dar voz a atriz em seus laboratórios, pois em cena, Joana não fala, devido a um trauma adquirido na infância. A personagem é a mais nova das irmãs, as outras, Araceli, seria a do meio e Fátima, a mais velha, era a responsável pelas outras duas.

Todas foram estupradas pelo pai e Joana foi a mais atingida, perdendo a lucidez das coisas, a fala, e, sobretudo, seus sonhos de infância. Na trama, ela carrega uma boneca e reproduz nesta, o mesmo sofrido por ela quando o pai a abusava. Ela tinha apenas 4 anos e isso levou a mãe a cometer suicídio.

Joana é tão sombria quanto a lembrança de seu pai. Ela nasceu diferente em todos os aspectos, sendo também, a que mais herdou

³ Glênia Maria da Silva Freitas é graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), com experiências nas artes da cena, especificamente no Teatro, Performance e Música. Atua como professora de Artes na Coopen, no ensino fundamental II na cidade de Natal e como professora de Teatro para crianças na Fundação Lar Celeste de Aute de Souza, no município de Macaíba/RN.

sequelas da violência do patriarcal existente no meio familiar. As irmãs, ao olharem para ela, acessam instantaneamente toda a dor vivida, pois Joana é sobrevivente de uma tortura.

Além da obra teatral e baseadas nas concepções Judith Butler sobre o incesto, constatamos que a palavra “proibir” surge em nossa sociedade como uma ferramenta de defesa para algo. E o termo produz, de certa forma, e de um jeito inconsciente, um desejo; uma vontade que atrai o ser humano, dando-o livre arbítrio para fugir as normas sociais. Assim,

O fato de a proibição existir não significa absolutamente que funcione. Ao invés disso, sua existência parece sugerir que desejos, ações e, a rigor, práticas sociais difundidas de incesto são produzidas precisamente em virtude da erotização desse tabu. (BUTLER, 2017, p. 83)

O tabu quebra-se então, de uma forma muito simples e passa a ser visto como um não horror natural ao incesto. Se existisse mesmo um certo horror numa relação com alguém, com um grau de parentesco, o mesmo não seria proibido, deixando a mente humana pensar, e, conseqüentemente, desejar violar tais leis, quebrando este tabu. Quando um pai ou mesmo um irmão sente desejo pela filha ou irmã, e o mesmo começa a praticar o ato, percebendo em seguida, que nada o afetou, ele comprova que não existe ameaça, e passa a reproduzir, consideravelmente o incesto. A aceitação do ato pela criança é com o argumento de que, se o adulto é o responsável por ela, tratando-a de uma forma tão naturalizada; é porque tudo é uma demonstração afetiva. Em alguns relatos do livro *A Conspiração do Silêncio*, de Sandra Butler (1979), algumas vítimas do assalto incestuoso contam que, permitiam que os adultos fizessem isso porque era a única forma de ganhar carinho e atenção.

Neste trabalho, o caso do incesto é bem recorrente, devido a trama teatral abordar o fato do pai dormir com as três filhas, além da mãe.

Porém, existe um critério singular, por exemplo, segundo o dicionário online⁴, o *incesto* é um substantivo masculino, que significa: relação sexual entre parentes (consanguíneos ou afins) dentro dos graus em que a lei, a moral ou a religião proíbe ou condena o casamento entre irmãos". Algo que não é puro, não é casto; impudico, impuro, incestuoso, torpe. Já o *estupro*, também é um substantivo masculino, significando crime que consiste no constrangimento a relações sexuais por meio de violência; violação.

Nisto, as três filhas não consideram o incesto, assim com pensou o estudioso da antropologia estrutural Lévi-Strauss, ou seja, como uma fantasia cultural, como uma verdade cultural universal. Elas se consideram estupradas pelo pai, por aquele que deveria cuidar, amar, proteger, aquele ser pelo qual elas aprenderam a respeitar, a pedir a benção e a rezar para ele. São duas vertentes bem distintas: incesto e estupro. Até que ponto eu tenho consciência de que me machuca? De que dói? De que fere meu corpo? De que me silencia enquanto mulher? E indo bem além do que é considerado certo ou errado pela sociedade, das regras e das normas sociais, aonde muitas mulheres que passam por esta espécie de experiência estão, como tornar isso não um tabu, ou uma verdade cultural, mas uma forma de dizer não, e de se impor perante pai, sociedade, perante a própria condição de ser mulher?

A partir dos relatos inscritos do livro de Sandra Butler (1979) sobre a questão do incesto, percebemos algumas semelhanças com a dramaturgia do espetáculo *Você Lembra*. Em um dos relatos, as vítimas afirmam: “acho que toda pessoa que foi violada por um dos pais deve ter uma reação de horror, porque se não é possível ser protegido pelos próprios pais, então uma necessidade básica foi traída”. (BUTLER, 1979, p. 56).

⁴ <https://www.dicio.com.br>

Ser vítima do assalto incestuoso é ter perdido a própria imagem da infância, como se essa fase nunca tivesse existido. É negar o próprio corpo como morado, sentindo como impuro e indigno de amor e afeto. É viver cotidianamente assombrada pelo fantasma do passado que se torna presente em todos os momentos até o último suspiro de sua vida.

Era uma vez o silêncio

Araceli: É mais difícil matar um fantasma do que matar a realidade, mas eu mato aquele homem todos os dias! Eu nunca vou esquecer do que ele nos fez, Fátima. Eu nunca vou esquecer do dia em que eu deixei de ser um anjo... Eu ainda lembro, era noite e os grilos teciam cantos invisíveis no telhado, a luz acesa na varanda e a imagem daquele homem pesado e lento, saindo do meu quarto... (trechos da dramaturgia)



Fotografia 2: Taline Freitas

O silêncio foi vivido por muito tempo por muitas mulheres. Elas foram silenciadas pela dor, pela tristeza de ser mulher, de nascer mulher.

Esse nascimento vinha preenchido com uma carga tão pesada que elas mal podiam administrar o simples fato de possuir um corpo feminino. Tantas meninas perturbadas pela ignorância do saber masculino, trancadas e esquecidas, anuladas de formas cruéis e inadmissíveis.

Quando nós líamos *Um Teto Todo Seu* (2014) de Virginia Woolf entendíamos quando ela falava do silêncio de tantas mulheres durante tanto tempo ao longo de suas vidas. Elas foram confinadas e se calaram, tornando-se inferiores ao sexo masculino. O fato de ser mulher as impedia, segundo Woolf, de dedicar-se à escrita, não tendo em especial um lugar só seu para realizar sua produção. A autora denuncia isto, e lutou para que a mulher tivesse uma relevância maior perante a sociedade masculina, sobretudo, para que elas pudessem refletir sobre si mesmas.

Foram muitas meninas: Araceli, Joana, Fátima, que morreram presas em seu silêncio. Na contemporaneidade, em pleno século XXI o silêncio foi rasgado, dilacerado, gritado ao ponto de a sociedade escutar os apelos das jovens e de tantas mulheres esquecida pelo contexto histórico/cultural/social. Em um dos relatos de uma das vítimas citados no livro de (BUTLER, 1979, p.41), temos:

Você chega a acreditar que é louco e assume toda a responsabilidade pelo que está acontecendo. Parece claro que ninguém deseja ouvir o que você tem a dizer. Você tenta muitas maneiras diferentes de contar, e ninguém ouve. Por isso para de tentar e chega à única conclusão que lhe parece restar: a de que você é que é má, e que de que se você não tivesse sido tão má, seu pai não teria feito sexo com você.

Nesta concepção, a virgindade das meninas é destruída pelo estupro cometido pelo Pai. Segundo KNIBIEHLER (2016), no livro *A História da Virgindade*, há no início dos dogmas religiosos a negação do próprio sexo, pois ser virgem era ser pura, casta e santa. Para o cristianismo, manter-se

virgem seria, necessariamente, a melhor forma de conectar-se a Deus, pois o acesso divino deveria ser baseado na pureza perfeita. E ter relações sexuais quebrariam este acesso, deixando que o pecado nascesse dos prazeres da carne.

Como pulsão sexual continua a ser vista como irresistível, os homens, rejeitam a responsabilidade para com as filhas de Eva, eternas tentadoras, cujo apetite carnal é considerado insaciável. Quem é mais culpado? O juiz coloca a jovem à prova; ele lhe ordena que introduza uma espada na bainha, mas ele próprio segura a bainha e a movimenta sem parar: “você está vendo? Se você tivesse se debatido, ele não teria conseguido fazer nada. Essa convicção é geral: um homem sozinho não pode violentar uma mulher que se recusa. Ninguém leva em conta as diversas formas de intimidação que a vítima pode sofrer. (KNIBIEHLER, 2016 p. 114)

O arquétipo de Araceli interpretado pela atriz Fernanda Cunha⁵ no *Você Lembra*, desmitifica a ideia de menina calada, solitária, chegando ao ponto dela mesma rasgar o véu que esconde a dor de ser mulher, pobre, inocente e oprimida. Silenciada por muitos anos pela rigidez de sua irmã Fátima, Araceli explode sua fúria e revela em sua angústia dilacerada os crimes causados pelo pai, agora morto, e tido como santo, como àquele que só estava ensinando as três a serem mulheres fortes. Em um de seus gritos, ela eclode:

Araceli: *É tudo culpa do pai! Mesmo depois de morto ele ainda mata a gente! O pior de tudo, Fátima, é que ele nunca sentiu remorso.*

Fátima: *Remorso de quê? Ele só estava nos mostrando o mundo! Não podíamos pensar, cantar, brincar, amar! Tudo é uma terrível repetição, coube-nos a mesma sorte que a da mãe.*

⁵ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), desenvolvendo o projeto teórico-prático na linha de pesquisa Interfaces da cena: políticas, performances e espaços, tendo como investigação a representação trágica do feminino, sobretudo em Shakespeare. Graduada no curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

***Araceli:** Pois eu preferia que tudo fosse inundado, que tudo fosse alagado, que tudo fosse corroído! Eu só queria que a verdade fosse arrancada pra fora dessas águas escuras, que ela fosse estendida na areia e ainda que ela tivesse a forma mais grotesca, mais nojenta, ela poderia ser a mancha que ajudaria a curar todas nós, mas parece que as únicas pessoas que poderiam fazer algo pra mudar essa situação, estão mortas. (trechos da dramaturgia).*

O Pai, que deveria acalentar ao invés de machucar de uma forma tão brutal, passa a ser o lobo mal da história. Você não consegue mais o enxergar como o papai, e, sim, passa a ter calafrios toda vez que ouve o nome dele. Muitas das vítimas relatam a repugnância do som da voz que seus pais emitiam ao chegar em casa, tornando-se pessoas tão frias que mal podiam sentir o próprio gosto da comida. Elas aprenderam a se isolar de si mesmas perante os fatos cotidianos, e cresceram com a alma pesada, culpada pela carência do afeto paternal. Em uma das falas de Araceli, percebemos esta repugnância.

***Araceli:** Daí por diante ele mudou de rosto, passou a ter olhos maus, as mão feito garras, sempre à espreita de que a gente ficasse sozinha, e aí ele levava a gente pro escuro e dizia que ia ensinar a gente a ser mulher, ele gritava dizendo que ia mostrar o que uma mulher fazia, puxando a gente pelo cabelo, pelo braço e dizendo “Você vai ser mulher!”. Eu era só uma criança, Fátima, eu ainda sou só uma criança. Eu não queria ser aquela embaixo do corpo suado daquele homem, eu não queria, daí eu me isolava de mim. O pior, Fátima, é que ele nunca, nunca nos deixou ser pessoa livre ou feliz, você lembra?*

***Fátima:** Eu não me lembro. (trechos da dramaturgia).*

Percebe-se o quanto as falas, tanto das vítimas, quanto das atrizes do *Você Lembra*, convergem em direção uma denúncia peculiar, clara, muito transparente, que vai se afirmando devagar, chegando perto do que a sociedade condena. O fato é que, talvez, casos de incestos precisem de mais tempo e de mais vítimas para convencer esta mesma e hipócrita sociedade.

Tornou-se natural lidar com notícias desagradáveis. Estão matando nossas meninas, semente ainda em processo de crescimento. Um pequeno broto na terra é arrancado de forma voraz sem aviso, sem compaixão. Até quando isso irá acontecer? Quando deixarão que nossas meninas flores virem grandes e frondosas árvores? Até quando o silêncio irá ecoar em forma de sangue?

O feminino

***Fátima:** Eu só sei que todas as noites deveremos regressar pra nossa cela, porque pela manhã iremos despertar para uma antiga e infundável guerra: A de ser mulher. Não fomos feitas para sermos felizes, quando uma mulher é feliz, ela anuncia o prenuncia de uma grande inundação e se essa enchente chegasse até os homens, eles não saberiam o que fazer!*

***Araceli:** Você fala como a mãe, você lembra muito a mãe, nos olhos dela eu via a tristeza de todas a mulheres, hoje eu me vejo muito em você.*



Fotografia 3: Taline Freitas

“Esperar é a maior e mais antiga vocação das mulheres”, disse Mia Couto em *A Confissão da Leoa* (2016) e conclui em páginas posteriores: ser mulher é “ser uma sombra, e ter alma, contudo, é um peso que só morta seremos capazes de suportar”. Forte e desafiadora foram as

palavras da narrativa fantástica do autor, mas elas não saíram mais da nossa cabeça e nem dos nossos arquétipos. Mergulhadas nesta literatura fantástica, procuramos mais livros do mesmo autor, como: *Mulheres de cinza* (2015), *O outro pé da sereia* (2006), e começamos a ser afetadas por arquétipos que nasceram de forma tão singular, firmando-se enquanto mulheres fortes, de caráter invulnerável, cheias de dores e rancores, que desafiam mais que acalentam.

Mediante os jogos, tentando dar vida ao arquétipo de Fátima, Cléo Araújo⁶ utilizou o elemento *água* para entender a dor que se instaurava em cena. E compreendeu o mundo a partir da imagem interior que pulsava dentro de si, entendendo que, toda experiência humana é onírica, infinita e imaginante. “[...] a faculdade de formar imagens da realidade; é faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade” (BACHELARD, 1989, p. 18). Nesta realidade que nascia, deu vida a Fátima, uma mulher de meia idade, insuportável e literalmente rancorosa. Além de todas as categorias que pudéssemos nomear, ela era destemida; passiva perante as dores; católica fervorosa; e mestre na arte de esconder seu verdadeiro eu. Perguntamo-nos e estudamos a respeito deste feminino muitas vezes: Por que ela era tão negativa? Por que ela continuava sendo a mesma, mesmo na ausência do pai? E que medos ela tinha?

Meditando sobre a perspectiva de Éstes (2014), para tentar responder estas perguntas, entende-se que Fátima perdeu seu *self* instintivo⁷,

⁶ Maricécia Bezerra de Araújo possui graduação em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2016), graduação em Letras pelas Faculdades Integradas de Patos (2008) e mestrado em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (2012). Atualmente é professora efetiva da Rede Estadual de Ensino com a disciplina Arte, atuando na Escola Estadual Edmundo Neves e na Escola Estadual Delzuite Maria Soares da Costa, em Lagoa Salgada/RN. Tem experiência na área de Arte, Educação e Letras, com ênfase em Arte, literatura e ensino. Pesquisa, os seguintes temas: corpo em cena, arquétipos, literatura, e arte educação. Atriz do Arkhètypos Grupo de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

⁷ Segundo Éstes (2014) o *self* instinto é algo inerente à natureza instintiva da mulher. O termo Mulher Selvagem está por trás destes instintos e é devido a ela que a mulher regular seu coração ao longo do tempo. Quando a mulher nega

perdendo o que alimenta a alma da mulher selvagem, ela perde a lama feminina que alimenta a alma, e sendo assim, ela entende que só morta é capaz de suporta a si mesma. Para Éstes (2014, p. 307), a perda da pele feminina ocasiona problemas sérios demais para serem deixados de lado. Assim,

Mesmo que tenhamos tentado impedir uma reincidência do roubo praticamente nos costurando à nossa pele da alma, são pouquíssimas as mulheres que atingem a maioria com mais do que alguns tufos da pele original intactos. Deixamos de lado nossas peles quando dançamos. Aprendemos o mundo, mas perdemos nossa pele. Descobrimos que, sem nossas peles, começamos lentamente a definhhar. Como a maioria das mulheres foi educada de modo a suportar esse tipo de estado com estoicismo, como suas mães suportaram antes delas, ninguém percebe que algo esteja definhando, até que um dia...

A alma feminina, segundo a autora junguiana, tem um sistema de alerta antecipado, ouvir esse alerta, requer dela um poder que só pode ser alcançado mediante suas ações dentro de seu sistema de vida. Se perder o contato direto com a pele, perderá a chance de voltar para casa.

Em si tratando de percebemos como as pesquisas dão andamento as transformações que nos chegam, e de como a leitura de Judith Butler (2017), nos faz perceber/entender, como após três consecutivos anos, esses mesmos arquétipos ainda nos machucam com suas angústias femininas, compreende-se o tamanho do processo que passamos e de como ele é válido e precioso de estar em cena. Mostrar, a partir de agora, que o silêncio será quebrado, que talvez Fátima assuma suas dores e

o *self* ela aprisiona sua alma e perde as camadas de sustentação que são emanadas da psique instintiva feminina. Perder o *self* instintivo é perder o perfume da própria alma.

encontre o caminho de volta ao lar, ao seu coração, pode ser a chave que aprisionava todas nós.

Conclusão

Perceber a tamanha necessidade de falarmos sobre as questões e os tabus postos com relação ao corpo feminino é uma urgência em dias atuais. Os anos passam e cada vez tentam nos prender ao passado. Querem nos colocar nas cozinhas, nas lavanderias, silenciadas, apenas acenando com a cabeça um sim. Não podemos retroceder, mas acreditar que a Arte, mais especificamente nesse caso o Teatro, pode transformar a dor em ação poética.

É urgente falarmos sobre o extermínio do corpo feminino. Infelizmente estamos vivendo uma guerra, mas a mulher é como água fria, horas calma, em outras, água quente, como um rio que deve seguir seu fluxo natural.

Era uma vez o silêncio é um grito que ecoa e um pedido de socorro. É um pedido que olhem por nossas meninas, elas querem crescer e dar frutos. Elas querem o mundo, e o mundo passa a ser regido por um feminino que se apresenta com mais empoderamento. Chega de se calar perante os horrores que nos habita, chega de silenciar sozinhas, pois dando-nos as mãos, todas as mulheres poderão brotar em campos fartos de luz e prosperidade.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo, Martins Fontes, 2013.

BUTLER, Sandra. **Conspiração do silêncio: O trauma do incesto**. São Paulo: Zahar Editores, 1979.

BUTLER, Judith **P. Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad: Renato Aguiar. 15 Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

COUTO, Mia. **As areias do imperador 2**: sombras da água. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **As Mulheres que Correm com os Lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

KNIBIEHLER, Yvonne. **História da virgindade**. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2016.

LOUZEIRO, Jose. **Araceli meu amor**: um anjo espera a justiça. São Paulo: Círculo do livro S. A., 1976.

WOOLF, Virgínia. **Um Teto todo Seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Gargantas-mulheres em presença: a voz da alma, o canto da Musa, o encanto da sereia

Franciele Machado de Aguiar¹

Diante da imagem da sexta carta do tarô, da imaginação, das reflexões ativadas pelo arcano dos Enamorados, percorro as sendas abertas pela flecha de Eros. Flecha que aponta para baixo, rasgando o ar para encontrar um corpo, três corpos, em relação, enredados, embaraçados, anunciando uma experiência de alma². Que atravessada na trajetória descendente da flecha, não aspira aos mesmos voos do espírito: seu caminho é para o mundo, para o fundo, para o drama da relação, para a aspereza da experiência, para o encontro com o Outro.

Conforme Sallie Nichols, na carta dos enamorados, ao contrário dos arcanos precedentes, a figura central já não é um personagem mágico ou divino, mas um ser humano comum “que enfrenta o mundo e seus dilemas” (NICHOLS, 2007, p. 137). Estabelece-se aí a perspectiva anímica que orienta a psicologia arquetípica, onde a alma não realiza o plano transcendental do espírito, mas conecta-se com a experiência, num campo de relacionamento que se afasta da ideia de centro único para afirmar-se como pluricêntrico, estabelecendo relações não hierarquizadas. A Alma inicia-se, assim, na duplicidade, no campo da alteridade.

¹ Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro; Doutoranda em Teatro/ Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade; Orientadora: Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra.

² James Hillman entende a alma como uma perspectiva sobre as coisas, que media os eventos e os transforma em experiências. Ela é o “substrato imaginativo e autossustentado” sobre o qual se apoia a consciência. De acordo com o pensador junguiano: “por ‘alma’ refiro-me à possibilidade imaginativa em nossa natureza, o experimentar através da especulação reflexiva, do sonho, da imagem e da fantasia – aquele modo que reconhece todas as realidades como primariamente simbólicas ou metafóricas.” (HILLMAN, 2010, p.28). Para Hillman, dada a base poética de nossa mente, é através dos processos de imaginação que realizamos nosso propósito vital de “cultivo da alma” (soul-making).

Gustavo Barcellos, em palestra proferida na abertura do V Encontros Arcanos, intitulada *Alquimia e Psicologia dos Enamorados*, destaca uma dupla perspectiva de leitura da carta de número seis do Tarô. Tomada do ponto de vista do Ego, da consciência espiritualizante, a carta pode sugerir uma necessidade de escolha, numa retórica de transcendência, peregrinação, disciplina espiritual. No entanto, uma leitura anímica da mesma imagem permite a iniciação do Ego à ideia de dualidade da alma, ou seja, de que nossos processos psíquicos se constituem como campos de relacionamento entre os personagens interiores que chamamos arquétipos. Trata-se, portanto, de um campo político, de relações horizontais, não autoritárias. Relações não hierarquizadas que costumam ser pouco refletidas em nossa cultura.

A partir dessa perspectiva de dualidade, refletida nas figuras femininas presentes no arcano em questão, aproximo dos processos anímicos ali postos em movimento um imaginário e uma epistemologia: o regime noturno da imagem durandiano e as formas de produção de conhecimento nomeadas como epistemologias feministas.

De acordo com Margareth Rago (1998), as epistemologias feministas constituem-se como uma crítica ao modo dominante de pensamento científico. Na cultura ocidental, principalmente, as categorias dominantes de pensamento se apresentam, muitas vezes, como universais, em lógicas baseadas na identidade, que não pensam a diferença e se mostram excludentes. Em muitos aspectos, esse conhecimento, cuja base filosófica remonta à filosofia platônica, diz respeito a um imaginário de características heroicas, que a arquetipologia do imaginário teorizada por Gilbert Durand relaciona com imagens do masculino e aspectos ascensionais, totalizantes, transcendentais. A crítica feminista, diante dos saberes articulados por esse imaginário, irá propor um contradiscurso, um saber encarnado, gestado no detalhe e na diferença, incorporando “a

dimensão subjetiva, emotiva, intuitiva no processo do conhecimento, questionando a divisão corpo/mente, sentimento/razão” (RAGO, 1998, p. 11).

Duplicada na carta dos Enamorados, a figura feminina ativa imagens de cavidades, corpo, *mater*/matéria: cavernas, gargantas, grutas, vaginas, todas soam um saber perigoso, úmido de musgo, maresia e sangue, tragando egos e logos. Gilbert Durand (2002), em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, fala da atividade imaginativa que caracteriza o regime noturno da imagem e suas estruturas mítico-místicas. Se aquelas agrupadas no regime heroico, frente às faces do tempo e ao medo da queda, do movimento e da escuridão, engendram atitudes de combate, elevação, distinção, pureza; as estruturas mítico-místicas eufemizam a queda em descida suave ao ventre, ao estômago, ao útero da noite. O reflexo de engolimento é a base orgânica dessas imagens. A imaginação da fusão, da digestão, do vaso alquímico, protagoniza o devaneio. A visão, impedida pela escuridão da noite, faz-se lugar de gostos, tato, audição, vibração da voz. Imaginamos Psiquê, proibida de ver a face de Eros, a amar na escuridão, sem a chama que distingue as formas. Como seria a voz daquele que ela não vê? Fechando os olhos de fora para ver as imagens de dentro, percebo que o sonho também soa. A imaginação encarna-se e vibra.

A antropologia do imaginário de Gilbert Durand, a psicologia arquetípica de James Hillman e a filosofia da expressão vocal de Adriana Cavarero, trespassadas pela seta do daimon alado, valorizam a experiência do corpo e do mundo no cultivo da alma e assinalam a descida em direção à carne, à substância, ao princípio feminino, libidinal, material - princípios que se fazem ouvir no gozo corpóreo da voz, na unicidade que nela ressoa. Conectados, nessa perspectiva, os aspectos do corpo e da experiência à imaginação do encantamento que acompanha o disparo da flecha de Eros,

chegamos aos domínios da vocalidade, à voz cantada. Voz e Alma. Canto. Encanto. Reencanto.

Reencanto que resgata a visão animista, personificada da natureza, que conforme James Hillman (2010) é capaz de revificar as relações com o mundo à nossa volta e de nos levar ao encontro de nossa fragmentação individual, nossos muitos lugares e muitas vozes. Há uma conexão íntima entre o mundo personificado do animismo e a Alma, entre amar e personificar. Com a carta dos enamorados, sob o encanto provocado por Eros, devaneio na dimensão arquetípica da vocalidade. Nietzsche diz: “aprenda a cantar, ó alma”. Essa voz ecoa em outras duas imagens, também femininas, cujo canto presentifica potências míticas: a Musa e a Sereia.

Filha da memória, a Musa priva da visão o poeta, ao mesmo tempo em que lhe inspira o canto. Ela entusiasma o *aedo* (que se torna então *en theos*, no deus, endeusado), dota de *numes* os nomes por ele ditos, confere presença às palavras, poder à forma. A *arché* do canto reativa uma memória coletiva. Leva-nos ao mar do inconsciente que navegamos - ou melhor, que nos navega. A cujas ondas muitas vezes sucumbimos. Nos arrecifes, nas margens, na areia, o herói da razão vê esqueletos e cadáveres em putrefação. Amarra-se ao mastro, temendo submergir às potências que vibram no canto da sereia, ao perigo das imagens inconscientes. Os sumidouros nos rios da Yara amazônica.

Por que tememos a sereia e seu canto? Por que Platão diz ser ilusório o saber do poeta que canta inspirado pela Musa? Que imaginário é esse que desencanta o mundo? Que silencia essas vozes, gargantas-mulheres, gargantas-natureza, gargantas-animais (já que a sereia tem também sua metade peixe)?

Na cidade ideal de Platão, não há lugar para o canto da Musa. Para o filósofo, a verdade e a realidade não se referem ao mundo humano das

histórias, mas se encontram no céu imóvel das ideias. A Musa canta e conta o que há embaixo, o mundo e os acontecimentos contingentes e particulares que ali se dão. “Ao contrário de Platão e da filosofia em geral, a Musa não conhece a ideia de homem, mas sim cada um dos homens e mulheres que agem e falam em sua presença, distinguindo-se uns dos outros também na forma única do corpo e no som da voz” (CAVARERO, 2011, p. 122).

A voz é única, incorporada, contextual. Ela é a marca de um corpo singular, seus parâmetros sonoros anunciam a materialidade desse corpo, a composição pulsional e pré-semântica do acontecimento vocal. Ao mesmo tempo, possui um caráter relacional, à medida que pressupõe uma emissão e uma escuta. Em sua tese, Adriana Cavarero critica as formulações metafísicas que destituíram a corporeidade do pensamento, privilegiando o aspecto semântico da palavra em detrimento do acústico, da materialidade da voz. É em sua carnalidade que a voz afirma a unicidade de cada ser, a “singularidade encarnada de cada existência enquanto se manifesta vocalmente” (CAVARERO, 2011, p. 22).

Reinscrever a linguagem nas pulsões libidinais do corpo, na sua carnalidade, afirma-se como um ato de subversão que invoca o prazer e o temido “descontrole” da razão. Voz e Eros. Voz e Alma: relação. O prazer do canto, seus poderes encantatórios, são vistos como perigosos. Por isso as vozes são caladas.

Esse silenciamento, que recai constantemente sobre as vozes das mulheres, é abordado por Lucia Sander (2013), quando fala da ausência de registros da dramaturgia escrita por mulheres no teatro grego do século V a.C. Destaco a seguinte passagem da carta *Sobre pepinos frescos, peras e maçãs*:

O que faziam as mulheres de Atenas enquanto os homens guerreavam, dialogavam, banquetevam e ensaiavam suas peças de teatro? Se escreveram, e sabemos que escreveram, como teria sido a sua escrita, e sobre o quê? Mirtys teria sido a mestra do tão celebrado Pindauro, poeta tebano, e de Korinna, de quem quase nada se sabe. Os dois discípulos da mestra desconhecida teriam competido num concurso em Tebas em que Korinna saiu vencedora. Atribui-se essa vitória imerecida ao fato de Korinna ter escrito no dialeto da região sobre mitos locais e não, como Pindauro, na língua dórica sobre os mitos panhelênicos. Há a hipótese de que, devido à métrica utilizada, os escritos de algumas mulheres da Grécia Antiga teriam sido destinados ao coro, ou seja, de que foram compostos para serem cantados por um grupo de pessoas em festivais religiosos para um público local. (SANDER, 2013, p. 18)

Mais uma vez, marcas de uma epistemologia feminista: o detalhe, o privado, o local; ou seja, aquilo que é único, singular, que resiste ao apagamento provocado pela generalização, pela universalidade abstrata em sem corpo. Ao mesmo tempo, retorna a ligação do feminino ao canto, afirmação do prazer na voz.

As gargantas-mulheres em presença no ato de cantar dizem muito de si, instauram um comunicar-se de vozes singulares que é eminentemente político. Reencantam o mundo. Colocam-se em relação e escuta da alteridade. Atentas às potências que ali habitam, instauram uma ecologia de saberes.

Nessa direção caminha o pensamento da filósofa Vandana Shiva (2003). Segundo ela, “a principal ameaça à vida em meio à diversidade deriva do hábito de pensar em termos de monoculturas”, o que ela chama, então, de “monoculturas da mente”. “As monoculturas da mente fazem a diversidade desaparecer da percepção e, conseqüentemente, do mundo.” (p. 15). A negação e subjugação da diversidade é também uma subjugação da natureza e dos saberes locais.

De volta à imagem da sexta carta do tarô, retorno à alma, à duplicidade e à multiplicidade, à *anima mundi*, ao canto da Musa, ao encanto da sereia, sua voz feminina e animal. Num mundo desencantado pelas monoculturas da mente, onde violentamos o corpo da natureza, seus ciclos e diferenças, o ego colonizador silencia a voz da alma, do corpo, da terra. É tempo de ouvir essas vozes, de chamar o poeta de volta à cidade, de afrouxar os nós que prendem ao mastro. Há saberes nesses cantos, presenças nessas vozes: experiências de alteridade.

Referências

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Helder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HILLMAN, James. *Re-vendo a psicologia*. Tradução de Gustavo Barcellos. Petrópolis: Vozes, 2010.

IRLANDINI, Isabella. Por uma ontologia plural de vozes singulares: o embate de Adriana Cavarero com a metafísica. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, Centro de Filosofia e Ciências Humanas e Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, V. 23, n. 1, jan/abr 2015, p. 282-284.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.

RAGO, Margareth. *Epistemologia feminista, gênero e história*. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.) **Masculino, Feminino, Plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. Disponível em: http://projcnpq.mpbnet.com.br/textos/epistemologia_feminista.pdf

SANDER, Lúcia. *Carta: Sobre pepinos frescos, peras e maçãs*. **Revista Urdimento**. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Teatro – UDESC, V. 2, n. 21, 2013, p.

18-19. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4807/3149>

SHIVA, Vandana. *Monoculturas da mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia*. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Gaia, 2003.

Lá na Pedreira! Sendas de uma dramaturgia preta

*Kleber Rodrigo Lourenço Silva*¹

Sendas traçadas: por entre *Pedreiras*, o corpo *brincante*.

*“Desce da montanha de Aruanda, quem te chama é nossa banda, quero ver o senhor girar. Vem pai Xangô lá da Pedreira, traz água de cachoeira, vamos todos Saravá”.*²

A Pedreira é a morada de Xangô. Xangô é o orixá da justiça, do fogo e dos amores. Justiça e amor são energias que busco nesta existência. A Pedreira, pra mim, também é São Paulo, o lugar que habito há setes anos entre amores, justiças e injustiças. Lugar onde edifico... *Identifico pedras e construções: arrecifes e prédios. Uma resistência tamanha.*

Nesse tom memorial começo por lhes apresentar um pouco de quem sou para falar das sendas traçadas que guiam os meus processos artísticos. Eu, artista pernambucano cavaleiro viajante, antes da mudança para São Paulo em busca da continuidade de formação, habitei em outras *Pedreiras*. Lugares e cidades que carrego na memória-corpo e as ressignifico em experiências criativas.

Na *Pedreira* paulistana realizei uma pesquisa de mestrado que resultou na dissertação intitulada: *Da Dança Armorial ao Corpo Motriz: em busca do corpo brincante*³. Nela, procurei abordar a prática do *Grupo*

¹ São Paulo: UNESP; Mestre em Artes; Pesquisador do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas; Encenador, ator, dançarino e arte-educador.

² Cantiga popular para Xangô na Umbanda, religião afro-brasileira.

³ Dissertação de Mestrado defendida no ano de 2015 no Instituto de Artes da UNESP, com orientação da professora Dra. Marianna Francisca Monteiro.

*Grial de Dança*⁴ na releitura da cultura popular, como um procedimento contemporâneo de arte, apresentando discussões que surgem do embate entre cultura erudita e popular.

Procurei falar também dos estudos sobre corporeidade relacionados aos treinamentos do corpo do artista e sobre o papel dele como criador relacionado com as questões de identidade cultural. A sistematização de procedimentos cênicos, a organização de métodos de criação, bem como as discussões sobre o papel do intérprete-criador e seus meios de formação, a partir do século XX, foram os parâmetros que compuseram o pano de fundo da pesquisa realizada.

Tomei como ponto de partida a reflexão sobre o trabalho do Grial e alguns dos seus espetáculos, a fim de ampliar o olhar para como acontece esse diálogo, artes cênicas e cultura popular, transposto na dramaturgia do corpo e da cena. O que o grupo busca como filosofia e conceito artístico? Quais as ferramentas que possibilitam essa busca e de que maneira são executadas? Quais os procedimentos e métodos utilizados? Como o grupo experimenta os procedimentos contemporâneos de dança em suas criações? Qual o papel do intérprete-criador em suas obras? Foram perguntas refletidas ao longo do processo.

O objetivo foi articular uma reflexão entre construção de poética cênica, identidade e criação. Pensar também sobre as diferentes corporeidades que estão sendo defendidas nesse terreno da arte contemporânea brasileira. O grupo fala sobre encontrar um corpo brasileiro na dança contemporânea e uma dança que traduza o espírito das brincadeiras pra cena.

⁴ O Grupo Grial de Dança foi criado no ano de 1998 pelo escritor Ariano Suassuna e a coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo, na cidade do Recife-PE com o objetivo de criar uma linguagem de dança contemporânea, inspirada nas tradições populares do Nordeste Brasileiro. Esta iniciativa fez parte de uma das ações estéticas do Movimento Armorial, também criado pelo escritor.

Fotografia 1 – Grupo Grial de Dança no espetáculo A Barca (2012).⁵

O corpo cênico na prática do grupo está vinculado diretamente a elementos das matrizes das tradições populares que são pesquisadas. Nisto, pensei o conceito de *corpo brincante* para caracterizar o trabalho corporal pesquisado pelo grupo. O conceito visa aproximar os objetivos do grupo ao da figura do brincante popular e suas características de atuação. As palavras da pesquisadora Joana Abreu ajudam a exemplificar aspectos dessas características:

Nas brincadeiras populares, é muito comum que o brincante aprenda a desempenhar diversas funções. Assim, vai se formando não um brincante especializado, mas completo, no que tange a dominar todas as habilidades necessárias ao conjunto da brincadeira (cantar, dançar, tocar, atuar, etc.). (ABREU, 2010, p. 54).

Essa ideia de um corpo completo na atuação, com o domínio de habilidades múltiplas e a serviço do caráter de jogo da brincadeira ou do jogo que acontece no momento da atuação em cena, fez-me rascunhar a definição de um *corpo brincante*, procurada pelo grupo, mas também por outros artistas-pesquisadores brasileiros. Damatta ressalta que:

⁵ Disponível em <http://www.proparnaiba.com>. Acesso em 22/11/2018.

O verbo *brincar* está cheio de possibilidades metafóricas no Brasil. Assim, *brincar* significa também relacionar-se, procurando romper as fronteiras entre posições sociais, criar um clima não verdadeiro superimposto à realidade. (DAMATTA, 1997, p.144).

Brincar, na ideia de *corpo brincante*, estaria ligado ao relacionar-se. Jogar com os elementos estruturantes da cena no momento da atuação, relacionando-se com eles em ato, construindo *corporeidades* e tendo o domínio desse estado de criação. Mas como ler essas corporeidades do corpo brincante? Através das matrizes populares vivenciadas e transformadas em códigos de cena, símbolos? Imagino que podemos ir além dessa maneira de apresentação.

O que poderia estar em foco nesse ato criativo seria o estado produzido por tal relação corporal em jogo. Relação que acontece *entre* os elementos da cena que são articulados no interior de uma dinâmica *motriz*, não importando mais, revelar a matriz geradora desse estado que, muitas vezes quando apresentada, fica aprisionada na forma e simbologia dessas matrizes populares que foram pesquisadas.

Assim, o estado de atuação estaria vinculado a uma ideia relacional exercida no *jogar*, a uma capacidade adquirida em treinamento para articular todos os elementos constituintes na cena, no momento do jogo, no momento da atuação. “A partir do momento que o brincante conhece os códigos da brincadeira, pode de fato brincar” (ABREU, 2010, p.55).

Esta força *motriz* está ligada a um estado de organicidade que se dá no domínio de alguns princípios técnicos que aparecem na atuação performática: a repetição, a presença, a integração, a precisão, o risco, a superação dos limites do corpo, a relação com o outro, relação com as bases do corpo, com o espaço, com o ritmo, a musicalidade, etc. Estes

princípios foram catalogados por vários pesquisadores e são ferramentas para o treinamento desse corpo.

Com o domínio destes princípios treinados anteriormente, o intérprete atuaria em potência de singularidade e subjetividade, ativando um corpo *motriz* a serviço da criação.

Sendas do corpo *motriz* na cena preta.

Depois de apresentar o trabalho do Grupo Grial de Dança sob a perspectiva do exercício das releituras cênicas, relatei resumidamente alguns trabalhos autorais que me ajudaram a formular um pensamento sobre o corpo *brincante* como um corpo *motriz*. Ainda na trama entre minhas vivências pessoais e os questionamentos do tema surgidos escolhi falar da criação do espetáculo solo *Negro de Estimação* (2007).

As vivências no Grial em busca de um corpo *brincante* me despertaram questionamentos sobre quais tipos de brincantes e corporeidades podemos falar neste atual panorama de estudos sobre as tradições populares na cena contemporânea. Fizeram-me refletir na pele os embates entre os universos erudito e popular, sempre presentes neste assunto das releituras e na utilização das *matrizes* populares no processo de criação em arte. Foi a partir desse processo de conflitos que me aventurei a realizar experiências artísticas autorais.

Fotografia 2 – Kleber Lourenço em cena do espetáculo Negro de Estimação.



Fonte: fotografia de Murilo de Paula, 2016.

Em *Negro de Estimação*, exercito uma prática de criação que emerge do sujeito e suas memórias como as matrizes para a criação da cena e construção de uma dramaturgia preta. Há o objetivo de articular tais matrizes em jogo, de maneira espontânea e viva, tal qual a um *brincante*. Essa articulação se dá no corpo do intérprete numa dinâmica *motriz*, o corpo é o seu texto (LIGIERO, 2011).

O pensamento sobre o corpo *brincante* como um corpo *motriz* busca dialogar com o conceito de motrizes culturais, elaborado pelo pesquisador Zeca Ligiero. O conceito de motrizes culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. Este conjunto chamado práticas performativas, se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro.

Ligiéro irá estudar as motrizes culturais em alguns rituais afro-brasileiros procurando perceber a semelhança das dinâmicas da cena e a inter-relação entre os diversos elementos presentes no processo criador. O Adjetivo motriz, do latim *motrice* de *motore*, que faz mover, é também substantivo classificando como força ou coisa que produz movimento. Quando Zeca procura definir motrizes africanas, refere-se não somente a uma força que provoca a ação, mas também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move; neste caso, adjetivando-a.

Portanto, em alguns casos, ela é o próprio substantivo e, em outros, aquilo que caracteriza uma ação individual ou coletiva e que as distingue das demais. Esta sua definição procura ser contrária à percepção da palavra *matriz* que ficou em destaque no mundo diaspórico negro, do sentido figurado como origem, fonte, matricial, manancial; ou adjetivando como fonte de origem, principal, primordial.

No seu estudo, aponta para a existência não apenas de uma única “matriz africana”, mas, sobretudo de “motrizes” desenvolvidas por africanos e seus descendentes. E conclui que na performance, a cultura da cena, mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes), se efetiva pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço. Com isso, quer dizer que, o estado de atuação do performer é o responsável pela recriação das matrizes. E esta atuação se dá numa articulação entre a sua corporeidade e tais matrizes exploradas, gerando o que ele chama de conhecimento.

Esse *conhecimento* efetivado na cena pelo estado do performer é o objetivo do corpo *motriz*. Isto me faz querer exercitar uma cena que possibilite esse espaço de ‘recriação’, pela atuação, do performer, pelo jogo do *brincante*, pela improvisação do ator-bailarino. E que os procedimentos para treinar esse corpo devem priorizar o próprio corpo como texto, ou

seja, seu conhecimento e domínio (sua corporeidade). O treinamento acontece investigando como cada corpo articula e combina suas vivências em função de um resultado motriz, ou seja, um resultado cênico evidenciado na qualidade da ação, do mover, mais do que na origem da matriz principal.

Fotografia 3 - Kleber Lourenço em cena do espetáculo Negro de Estimação.



Fonte: fotografia de Ivson Miranda, 2016.

Na criação do espetáculo de dança e teatro *Negro de Estimação* (2007), busquei investigar os estados de atuação como *motrizes*, combinados aos elementos dramaturgicos escolhidos. A dramaturgia do trabalho tem como base a adaptação de oito contos do livro *Contos Negreiros* (2005) do escritor pernambucano Marcelino Freire e a co-direção do espetáculo foi feita pelo encenador Marcondes Lima. O espetáculo se desenrola partindo do estudo da ação dramática existente nos contos do livro e as memórias contidas no corpo do intérprete. Na metodologia de construção dramaturgica do trabalho busquei investigar:

- 1 - A relação entre as narrativas dos contos e as minhas memórias pessoais em situações similares a dos textos. A partir do estudo dos contos,

eu procurava a identificação com o discurso das personagens, buscando conectar os discursos do autor e os meus discursos pessoais. O desafio para a forma da atuação era o de construir uma ambiguidade, a ponto de confundir o sujeito (artista) e a personagem numa só voz. Fazer com que a matriz literária (as palavras) estivesse tão apropriada no meu corpo, a ponto de gerar novas intenções ou discursos. Com isso criar um estado performativo de atuação, híbrido, em que se misturasse ator e personagem.

2 - Dissecar as ações dramáticas dos contos para transformá-las em estímulos para a improvisação em dança. Todas as partituras 'coreográficas' do espetáculo são improvisadas numa combinação entre, as ações dramáticas escolhidas para deixar clara a ação das personagens e as ações dançadas por mim. Estas ações dançadas não têm partituras definidas como demonstração de códigos das danças negras. A movimentação surge de um acionamento de memórias (repertório) no meu corpo, a partir da relação com a música, que me transporta a diferentes universos, um deles sendo o da ancestralidade africana.

No treinamento físico desse espetáculo, optei em não fazer aulas de campo com danças negras ou populares, por exemplo, porque queria perceber exatamente o que eu encontrava de memória no corpo sobre esse imaginário. O desafio foi o de criar um treinamento que me levasse a determinados estados cênicos em que essa memória 'ancestral' pudesse ser acionada e não precisasse ser coreografada em passos.

O treinamento se deu com muitas improvisações feitas em sala de ensaio no contato com diferentes matrizes sonoras de músicas negras. Essas sonoridades foram depois, recriadas eletronicamente pelo músico Missionário José e ficou sendo o 'disparador' que me levava aos estados procurados. O que se vê é uma cena, que eu intitulo de 'dança pessoal', exemplo talvez, de uma atuação em estado *motriz*.

Mulheres *Sangomas* da Capulanas Cia de Arte Negra.

Fotografia 4 – Cena da lavagem das mãos com o público no espetáculo Sangoma.



Fonte: fotografia de Chaia de Chen, 2015.

Alguns anos depois da criação do Negro de Estimação, na *Pedreira* paulistana passo a integrar a Capulanas Cia de Arte Negra. Grupo teatral de mulheres negras, situado na zona sul, periferia da cidade de São Paulo e, que realizam um trabalho pautado nas discussões sobre feminismo negro e o teatro de identidades. Nela, assino a direção dos espetáculos: *Sangoma – saúde às mulheres negras (2013)* e *Ialodês – um manifesto da cura ao gozo (2018)*. Citarei aqui um pouco da experiência do primeiro trabalho realizado.

Com a Capulanas venho me debruçando sobre procedimentos metodológicos pra criação dos espetáculos, exercitando o que chamo de dramaturgia preta, ou seja, uma dramaturgia que reflete as discussões de identidade (corpo-memória) do sujeito negro e a poética da arte negra. Nestes trabalhos, o conceito do corpo *motriz* esteve presente em todo o seu processo, agora aplicado aos corpos das atrizes criadoras.

Considero que fazer Teatro Negro é, mais do que tudo, fazer um *Teatro de Identidade*. Um teatro que se configura, coletiva e individualmente, partindo do sujeito negro, como a matriz principal da pesquisa. A esse sujeito compete, o desafio de construir uma poética que apresente a sua visão de mundo, dando visibilidade a *conteúdos* e *formas* que, em muitas vezes, são desconhecidas ou ignoradas pelo público ou até mesmo, não (re) conhecidas pelas concepções de estéticas teatrais. Também em suas formas de expressão artística, o negro é atingido pelo racismo, pela discriminação e o preconceito. Penso que, diante dessa realidade, produzir uma poética identitária é mais do que necessário. O Teatro Negro é automaticamente resistência, militância e identidade, expressos numa teatralidade que não separa *forma* e *conteúdo* e com isso, busca dar voz a discursos singulares.

Percebo que o teatro que fazemos é antes de tudo, um grito. Ele se materializa pelo som, pela voz e, conseqüentemente, pelo discurso. São vozes que falam na primeira pessoa e juntas, ecoam em coro, uma memória. Sim, fazemos um teatro que por ser tão identitário, atinge primeiramente, aquele que se identifica com a memória do qual nos referimos. Fazemos um teatro de preto (a) pra preto (a)? Sim, partimos desse lugar, pois queremos afirmar os “nossos” e a nossa história. Mas não somente.

O discurso psicológico proferido em nossas obras, do qual os ‘nossos’ facilmente se identificam não se trata de uma questão meramente terapêutica, como alguns podem considerar. Faz parte de um contexto de escolhas, onde a oralidade, possui função fundamental nessa comunicação identitária que quer reconstruir a história. E, nesse caso, construir uma poética cênica que parte do sujeito que fala na primeira pessoa.

No processo de criação dramatúrgica para o espetáculo *Sangoma*⁶ escolhemos trabalhar com a linguagem oral como fio condutor da pesquisa. Queríamos construir narrativas ficcionais que se relacionassem com o tema, *saúde às mulheres negras* e, chegamos ao formato de relatos que se encontram na peça. A primeira imagem que alimentou este processo foi a de “*romper o silêncio*”. Esta imagem metafórica surgiu do estudo do texto “*A transformação do silêncio em linguagem e em ação*”, da ativista Audre Lorde (1977).

Com esse objetivo imagético mergulhamos na construção de personagens e figuras simbólicas que apareceram para dar visibilidade a histórias pessoais sobre dor e cura. Partindo da simbologia dos cinco líquidos sagrados (suor, saliva, sêmen, sangue e lágrima) as intérpretes-criadoras foram corporificando suas personagens e (re) escrevendo suas narrativas. Vozes que iam gerando a forma que o espetáculo viria a ter. Histórias que, ambigualmente, cruzavam realidade e ficção.

Uma dramaturgia corporal foi sendo experimentada investigando singularidades que formam as identidades das intérpretes, e que, por sua vez, geraram o corpo das personagens. Oralidade, corpo, som e memória foram os elementos principais que amarraram a dramaturgia de *Sangoma*. Dançar, cantar, batucar e contar foram as *motrizes* culturais que conduzem as ações dramáticas do espetáculo.

⁶ As *Sangomas* em algumas culturas africanas são as pessoas (mulheres ou homens) responsáveis pelos processos de cura nas comunidades, como uma espécie de curandeira. Cuidam da saúde da população através das ervas e da crença nos espíritos ancestrais.

Fotografia 5 – As atrizes Adriana Paixão, Flávia Rosa, Carol Ewaci Rocha e Débora Marçal em cena do espetáculo Sangoma.



Fonte: fotografia de Chaia de Chen, 2015.

Da investigação corporal com esses elementos, finalizamos uma dramaturgia ficcional que reúne dois planos simbólicos: um que se mostra real e outro ancestral. No plano real, construímos personagens negras que nos relatam suas vivências com o tema da saúde. Para a formatação do texto dramático desse plano, reunimos nossas anotações teóricas sobre o tema, os estudos vivenciados nos encontros chamados *Onnins*, nossas vivências pessoais e nossa observação do mundo.

No plano ancestral, reunimos as pesquisas sobre a religiosidade negra e ancestralidade na memória diáspóricas, escolhendo elementos que, simbolicamente poderiam representar esses assuntos em ligação ao tema da peça: as comidas, as ervas, os cheiros, os cantos, os toques, etc. Elementos que traduzem ações relacionais e visuais, extremamente importantes no terreno da ancestralidade negra.

Texto e cena foram surgindo, simultaneamente, alimentados por esses dois universos dramatúrgicos desenvolvidos. Com isso, a encenação

foi se materializando e ganhando forma. A casa (e sede do grupo), *goma*⁷ são, lugar que agrupa coletivamente àquelas mulheres em busca da cura, foi a espacialidade proposta pela direção, para somar aos materiais dramaturgicos e abrigar àquelas histórias que, se cruzavam com a realidade, com o contexto do bairro, dos vizinhos e da cidade.

A proposta espacial da encenação foi a de transformar a casa, nos dois planos simbólicos desenvolvidos na dramaturgia e ocupar os cômodos para ouvir as vozes que ali habitavam. Dividir os ambientes em *nichos* para cada personagem no plano real e ancestral. Uma casa ‘instalação’ que nos remetesse a memórias de ambientes familiares e a outros ambientes ancestrais negros, ressignificando o próprio lugar que ocupamos cotidianamente em nossas vidas.

Com o objetivo de ocupar os ambientes da casa, de fazer um espetáculo relacional e íntimo, surgiu a imagem de uma *travessia* como forma de deslocamento. Os visitantes são sempre conduzidos pelas ‘vozes da casa’, ora, através do canto, ora, através das narrativas. Assim, a sonoridade ganha força e, *rompe o silêncio* fazendo o elo de todos os ambientes e histórias. E explorando a repetição como estrutura cênica concretizou-se a ambiguidade dos planos dramaturgicos propostos a princípio.

Sangoma é composta por muitas identidades *motrizes*. Por muitas vozes que celebram um processo de passagem e que, inevitavelmente, se fazem valer de seus discursos autorais para propor criação em arte. Vozes reunidas, no espaço-tempo da história que queremos contar agora. E que contamos dando continuidade à construção de uma linguagem preta na arte.

⁷ Na zona sul, periferia de São Paulo, onde é situada a sede do grupo, *goma* é também uma gíria que quer dizer casa. Assim, brincamos no título da peça com dois significados: o de casa são e o significado real de *Sangoma*.

Referências

- ABREU, Joana. *Teatro e culturas populares: diálogos para a formação do ator*. Brasília: Teatro Caleidoscópio: Editora Dulcina, 2010.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 3 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LORDE, Audre. A Transformação do silêncio em linguagem e ação. São Paulo: 2015. Disponível em www.geledes.org.br. Acesso em 20/11/2018.
- SILVA, Kleber Rodrigo Lourenço. *Da Dança Armorial ao corpo motriz: em busca do corpo brincante*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: UNESP, 2015.

Messianismo e cangaço: imaginários míticos de uma região

Manuella Mirna Enéas¹

Ao longo da sua história, a região Nordeste foi marcada por fortes significações e mitificações, erguidas pelo imbricamento de diversos discursos, políticos, socioeconômicos, religiosos, culturais. Esse entrelaçamento ajudou a gerar mitos que se dinamizaram e se perpetuaram no imaginário da região, como alguns messianismos e o fenômeno do cangaço.

Os diversos problemas ligados ao território do semiárido nordestino geraram condições no imaginário dos seus habitantes para as profecias. O imaginário mítico se formou, consolou, povoou e caracterizou aquele espaço. Muitos messianismos foram gestados nesse contexto, sempre em busca de mudança das condições de vida preexistente.

Alguns homens apareciam com profecias que serviam de guia. Feitosa (1988, p. 136) cita alguns, como Frei Vidal da Penha, considerado um santo, um dos mais notáveis homens do Nordeste a difundir as suas profecias sobre o inverno ou as secas da sua época; e o franciscano Bispo de Olinda, que anunciava seca ou inverno para estados do Nordeste e cuja palavra era de muita confiança para que o povo se programasse.

Há outros mais conhecidos fora da região, como Antônio Conselheiro, “beato dos mais credenciados e homem sempre devotado à meditação e vivendo sempre na concentração dos problemas do povo ao qual

¹ Pesquisadora de doutorado da Universidade Federal de Pernambuco; Orientador: Lourival Holanda. Bolsista Capes.

pertencia” (FEITOSA, 1988, p. 137). Conselheiro era muito ouvido e foi bastante seguido, pois suas profecias devotavam bonanças às gentes do sertão nordestino. Por sua luta de proporções messiânicas (a Guerra de Canudos), foi combatido pelo governo, que o considerava uma ameaça para a república.

Padre Cícero também ficou muito conhecido, considerado santo e profeta para o povo da época. Ele foi líder religioso e político, conquistando prerrogativas do governo, com quem se relacionava bem, ao contrário de Antônio Conselheiro. O “Padim” estava sempre ligado às reivindicações sociais e espirituais do seu povo, para o qual sua palavra era certeza de salvação.

Além das profecias, outra crença capaz de mobilizar multidões de fiéis em nome da fé é a procissão. Gestada como prática costumeira constituiu em um ato litúrgico e simbólico de manifestação pública e devota da fé cristã. A procissão percorre ruas centrais e retorna à matriz, fazendo suas últimas preces.

No sertão nordestino, as credices foram com o tempo formando as pessoas. Na medida em que condições socioeconômicas melhoraram, a influência das crenças míticas e do sobrenatural na vida cotidiana sertaneja diminuiu. Mas o imaginário é mais resistente. As imagens perseguem esse espaço, sobretudo quem nele foi criado. Independente das migrações, desterritorializações ou hibridismos, as imagens obsedam e constituem os homens, dialogam com eles. Servem de substrato, respostas, parâmetros, dúvidas e conflitos, que o indivíduo pode acessar através da memória, acionando o fio do imaginário.

Eliade (2016) acredita que o passado, entendido como origem primordial que acessamos através das musas e de um profetismo ao reverso, é mais que antecessor, é fonte. Ele lembra que Letes, o esquecimento, acomete a memória, tanto a de eventos primordiais quanto

a de eventos históricos e pessoais, mas Lete é impotente contra os profetas ou os inspirados pelas musas, os que conseguiram acessar as memórias dos eventos primordiais, míticos. Eliade (2016) explica que, para as sociedades arcaicas, os mitos representam modelos paradigmáticos estabelecidos pelos entes sobrenaturais, não a série das experiências pessoais de tal ou qual indivíduo. Por isso, para elas, o mito não é ilusão, fantasia ou imaginação nos sentidos modernos, mas histórias verdadeiras, preciosas por seu caráter sagrado, exemplar e significativo; fornecem modelos para a vida humana, conferindo significação e valor à existência.

Conforme Eliade (2016), essas profecias proclamam a iminência de uma era fabulosa de abundância e beatitude, o que desencadeia cultos, ritos, atos e crenças na sociedade que são inspirados pelo mito da destruição do mundo, seguido de uma nova criação e da instauração da idade de ouro. Essa ideia de ciclo profético gestou e alimentou o messianismo no sertão da região nordestina, habitado até fins do século XIX por um modelo de sociedade mais próximo do arcaico que do moderno.

Para Eliade (2016), a definição de mito que mais unifica todas as outras é a de que o mito narra, através dos entes sobrenaturais, a maneira que uma realidade passou a existir, seja uma total, como o cosmos, ou um fragmento dela, como uma ilha, um povoado, um comportamento humano, uma instituição, etc. Ele conta uma história sagrada, um acontecimento que se originou em um tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos. Os mitos revelam, portanto, uma atividade criadora e descrevem as diversas irrupções do sagrado no mundo. E, para o autor, é essa irrupção primordial do sagrado que fundamenta o mundo e o converte no que é hoje. O mundo nordestino de hoje é em muito influenciado pela construção de um imaginário recheado de mitos que formaram as sociedades arcaicas da região.

O messianismo e o cangaço no Nordeste construiu um imaginário, fundamentado miticamente na história da região. De acordo também com Andrade (2013), os mitos ou crenças diversas são nascidas das necessidades de explicação simbólica de grupos sociais e equivalem a um esforço de articulação de significação. O autor explica que, a partir dos mitos, os ritos são criados, práticas imbuídas de simbolismos que consistem em traços culturais susceptíveis de serem difundidos, transplantados ou impostos em contextos culturais em evolução. A procissão, como falamos, é um dos exemplos de ritos gestados na região em função do messianismo. Segundo Andrade (2013) a herança de um rito e de um mito é elaborada inconscientemente e refere-se á experiência vital dos homens, tornando-se palpável, digerível e inteligível a nível local, a partir de atualizações que vão formando uma explicação mitológica própria, singular.

Essa adaptação torna o universo simbólico composto pelos mitos e manifestado pelos seus ritos ainda mais poderoso em uma cultura. Atente-se que “o sistema simbólico se apresenta como uma invariante cultural característica da espécie humana diante do mundo” (ANDRADE, 2013, p. 44), e a linguagem, o mito, a arte, a religião são elementos desse universo humano.

Na região nordestina, os ritos e mitos ligados à experiência religiosa contam uma história de messianismo que interessa conhecer para melhor entender seu imaginário. A partir da crença no sagrado e da busca por respostas, surge o misticismo como alternativa para trilhar esse caminho e alcançar tesouros. Segundo Valente (1986), o messianismo é uma manifestação do misticismo e se evidencia no vigor religioso de grupos oprimidos que acreditam que algo ligado ao sagrado poderá acabar com os sofrimentos, podendo o mundo, a partir daí, viver sob a inspiração da

justiça e da felicidade. O messianismo é próprio, portanto, de momentos de transição, de crise e de falta de perspectivas.

O autor explica que a doutrina messiânica se tornou, assim, uma doutrina do bem-estar e da felicidade social, o que a fez assumir uma forma política ou social ao longo dos tempos, perdendo os aspectos religiosos e a autoridade da palavra de um deus, mas conservando o *élan*, o fervor, o entusiasmo que caracterizam sua formatação mística. O sonho messiânico faz os desprezados e deserdados se levantarem e lutarem por uma nova ordem social, erguendo bandeiras e slogans utópicos.

Politicamente, todos os estados totalitários da história humana recorreram ao misticismo para formar suas doutrinas messiânicas de cunho social. Eles se aproveitaram das condições de crise e desesperança das suas sociedades para insuflar nas pessoas a crença no triunfo a partir do caminho ditado por eles. Se colocavam na posição de destinados a elevar sua comunidade a uma nova ordem de coisas, sempre alimentando a ideia de que algo deveria ser destruído, para que algo melhor surgisse, sempre com esse entusiasmo exacerbado e fervoroso, o que acaba por fechar o grupo em uma ilha e o alienar para outros aspectos da realidade, dificultando, inclusive, a reflexão e a crítica dos ditames do líder totalitário.

No Brasil do século XIX (época do cangaço e dos grandes cultos messiânicos no Nordeste), a crença messiânica em um salvador bebeu no sebastianismo português, se adaptando às realidades culturais e necessidades vitais das comunidades, conforme o que nos elucidam Andrade (2013) a respeito da dinâmica renovadora dos mitos e ritos. No Nordeste, o sebastianismo perdeu seus contornos, guardando sua essência; se tornou sim um símbolo de um caminho a seguir, não necessariamente pela pessoa do rei dom Sebastião. Valente (1986) esclarece que o sebastianismo se configura pela esperança na vinda de um rei ou enviado divino, um

profeta, e na confiança em seus poderes e sua predestinação salvadora, restauradora.

Vale saber, como elucida Valente (1986), que o sebastianismo em Portugal ganhou força no contexto do desaparecimento do Rei por conta do clamor pela Restauração do reino. Aceito e defendido pela Igreja Católica, ambiente profundamente místico, o sebastianismo se tornou uma arma política capaz de reanimar o povo português contra a dominação espanhola.

Conforme Valente (1986), foi em Pernambuco que se desencadeou o primeiro surto sebastianista, por volta de 1819, na Serra do Rodeador, em Bonito, onde se acreditava haver uma santa de pedra que falava profecias a um enviado entre os homens, Silvestre José dos Santos. Ele obrigava confissões, cobrava para entrar na seita e impunha penitências; não era misericordioso ou bondoso, mas prometia um futuro de bonanças para quem se submetesse ao seu culto. O messianismo da Serra do Rodeador ganhou fama entre as gentes incultas e carentes daquele espaço, e cresceu assustadoramente com inúmeros roubos, abusos e violências, sendo destruído pelas tropas do governo em 1820.

O autor esclarece que outro surto, ainda maior, se deu em 1835, na comarca de Pajeú, em Flores, no distrito de Serra Talhada; o famigerado episódio da Pedra Bonita e seu Reino Encantado. João Antônio apareceu dizendo ter ouvido dom Sebastião lhe falar sobre seu reino encantado, que só seria acessado a partir de sacrifícios e da fidelidade do povo da região. Ele se autodeclarou rei e profeta que propiciaria a volta do rei dom Sebastião. O fanatismo tomou conta do povo e grandes e violentos episódios foram desencadeados seguindo essa doutrina messiânica. Esse culto foi encerrado em 1838, também por tropas militares do governo.

Segundo Valente (1986), para Afrânio Peixoto, as histerias coletivas, ou delírios arcaicos, para Wahl, são manifestações de psicoses endêmicas

próprias de populações primitivas. Infelizmente, aquela sociedade era pouco instruída e bastante alienada de outras realidades e possibilidades, de forma que se tornou terreno propício para uma histeria ou psicose coletiva.

Em 1889, é desencadeado o maior e mais conhecido episódio messiânico de cunho místico que os sertões brasileiros já viram; em Canudos, Bahia. Valente (1986) lembra que Antônio Conselheiro profetizava uma nova ordem social a partir da volta do rei Sebastião, trazendo o fim da república e do que chamava de a lei do cão, o casamento civil, permitido com a instituição da república. O misticismo de cunho político do sebastianismo renasce com uma força nunca antes vista nos sertões, e Euclides da Cunha, n'Os Sertões, documenta aquilo a partir de papéis colhidos entre os sertanejos que acompanhavam o Conselheiro e das profecias orais.

Mais do que a redenção nacional, cunho que o sebastianismo tinha em Portugal, objetivava-se a volta da monarquia e a extinção das leis civis. A república, para Conselheiro, era a mais alta heresia, assinalava a vitória do anticristo. Provavelmente porque configurava a cisão entre política e religião e, para ele e seus fiéis, a fé é quem deveria reger a política, como na monarquia, onde o rei era um escolhido divino, miticamente.

A cultura brasileira, feita de derivações, vivenciou dominação de culturas hegemônicas, longínquas e passadas, o que formou o imaginário coletivo. Sabemos que os mesmos aspectos tomam outro significado a partir dos mesmos significantes, dependendo das necessidades locais. Mas Andrade (2013) acredita que em locais de lento desenvolvimento, como o sertão nordestino foi por muitos anos, é comum não haver autoconsciência ideológica da estruturação ou sistematização do material herdado. Isso ajuda a entender como o sebastianismo teve tanta receptividade no sertão, influenciando o messianismo.

Andrade (2013) afirma que as experiências culturais no nosso país supõe a existência de heranças medievais (europeias), indígenas e africanas, que sobreviveram em forma de mitos e ritos reinterpretados e retomados de acordo com as diversas realidades da cultura brasileira. Essas reinterpretações são matéria prima, força potencial de criação; a imaginação popular não tem limites para criação de narrativas mitológicas, como afirma o autor.

O messianismo nordestino foi fruto dessa força de criação e atualização, chegando a influenciar grandemente a vida no sertão nordestino, se relacionando inclusive com o meio político, do que os maiores exemplos são a resistência messiânica de Conselheiro e seus fiéis contra a república na Guerra de Canudos, e as atuações de Padre Cícero apoiado pelos políticos locais ao estar atento aos clamores da sua gente sertaneja. Lembramos que:

Pierre Bourdieu considera a religião “como um médium simbólico, ao mesmo tempo estruturado e estruturante” da experiência social. Os sistemas religiosos assumem funções que, vão da dimensão lógica à dimensão simbólica, chegam até ao que Bourdieu chama de “alquimia”, transfigurando simbolicamente o campo político. (ANDRADE, 2013, p. 44).

Sociedade, repertório simbólico e meio político se imbricam significativamente. Em um sistema político e em um sistema social é potencial haver a articulação entre atores sociais e seu sistema simbólico, ou a articulação de significações e mitificações.

Ao lado do messianismo, o cangaço também marcou o imaginário do Nordeste. Ele participou da história da região e repercute até hoje, devido a sua grande carga simbólica. O imaginário de violência, opressão, luta e resistência foi gestado desde a época do Brasil colonial. Para Feitosa

(1988), foi desse modelo de domínio que os fazendeiros e coronéis no sertão nordestino formaram a política da posse de terra.

Foi nesse cenário de opressão que o pai de Virgulino Ferreira da Silva foi morto. Isso colocou a família em luto e miséria. É quando Virgulino decide entrar, juntamente com os irmãos, para uma vida que posteriormente seria chamada de Cangaço, como meio de sobrevivência e por instinto de vingança. Sentimento que serviu de arma e guia dos ideais dos cangaceiros por muitos anos.

Além da sede de vingança, a arma usada no começo foi o bacamarte. Feitosa (1988) explica que ela foi a primeira arma de fogo criada pelo homem, inaugurando a pólvora em função de morte; ferramenta para lutas sangrentas, lutos e lágrimas, à época em que o cangaço dominou o sertão nordestino.

O tempo passou, vinganças bem sucedidas, Virgulino conseguiu poder e fama, nasce o rei do cangaço que se considerava interventor do sertão pernambucano, como escreve em carta ao governador de Pernambuco, conforme Feitosa (1988). Segundo o autor, o Governo o temia, mas tinha mais repúdio pela Coluna Prestes, por isso, decidem favorecer o cangaço com munições, armas, dinheiro e a patente de capitão para que Lampião e seus capangas acabassem com o cavaleiro da esperança. Lampião se apropriou de seus ganhos e sumiu, nunca chegou a lutar com Prestes. Talvez com medo da força dele, talvez por honra, respeitando o símbolo de resistência e rebeldia que ele significava.

Feitosa (1988) lembra que o cangaceiro tinha outras honras, entre elas, não se tornar nunca um pistoleiro. Para eles, o pistoleiro é homem ardiloso e covarde, pois vive nas sombras, escondido nas fazendas atrás dos coronéis à espera de serviço, qualquer encomenda de morte. É assassino profissional, sem motivações a não ser seus ganhos.

Depois da Guerra de Canudos, onde o simbólico Antônio Conselheiro e seus fiéis efetivaram verdadeiras táticas de guerrilha, Lampião foi o mais audacioso guerreiro que se conheceu no Nordeste. Muito religioso e devoto de Padre Cícero, nunca molestou o sertão cearense a pedido do “Padim”. Lampião morreu em 1938, em Sergipe, degolado, junto a sua Maria Bonita e onze dos seus capangas.

Lampião era excessivamente supersticioso, era assombrado por mal pressentimentos. Livrava-se dos maus momentos com rezas fortes, invocando Nossa Senhora da Conceição e Padre Cícero Romão Batista. Em tudo enxergava sinais. Como explica Feitosa (1988), os cangaceiros eram diferentes dos fanáticos, tinham muita fé e eram muito jovens, mas não faziam suas escolhas só com base na fé. A superstição era para eles um pensamento mágico, dominador, sobrenatural. Lampião interpretava a natureza e tinha suas leituras e credences do que observava.

Com o tempo, as superstições acertadas e os combates exitosos de Lampião foram lhe conferindo uma aura mística, de alguém invencível, implacável e incompreensível. Para muitos, ele era um herói, pois lutava sem medo contra os poderosos e conseguia sair não só vitorioso mas também temido.

Vislumbrar na figura do cangaceiro um herói mítico é uma operação inconsciente. Para a comunidade contemporânea a ele, essa crença no herói era uma forma de proteção, de garantia e até de aventura. O mito do herói cangaceiro concentrava a fusão da imagem à emoção, obtendo uma força psíquica até tornar-se dinâmica. A figura heroica do cangaceiro age em substituição ao indivíduo, humano e, por isso, com defeitos e fraquezas, constituindo-se, assim, em uma imagem projetada sob a forma de um símbolo, desenvolvendo ao seu redor veneração. Estabelecendo-se na sua figura um mito, passa-se do ordinário ao extraordinário, o herói

passa a pertencer à coletividade e é integrado como ser imortal, sendo perpetuado miticamente no imaginário da região nordestina.

Para Rocha (2015), o mito é uma produção simbólica formulada por meio dos mecanismos do inconsciente coletivo. Nele, as imagens dos arquétipos (vendo no herói cangaceiro um arquétipo) constituem experiências humanas passíveis de renovação e, portanto, de força e de atuação conforme as demandas de uma coletividade.

Segundo Rocha (2015), há uma correlação e uma subordinação do poder mágico do cangaço à influência religiosa, tanto católica quanto de outras origens, como da feitiçaria, heranças da presença dos ciganos no sertão nordestino. Por isso, acreditava-se que o cangaceiro tinha o corpo fechado, isto é, que ele era impermeável às influências dos outros e resguardado dos maus olhados, traições, emboscadas, das quais se defendia com rezas e amuletos. Em contraposição, inclusive psíquica, ao corpo aberto, onde a abertura ao outro pode ameaçar a identidade e a integridade da sua vida. Não se entendia a abertura como uma vantajosa possibilidade de integração com o outro, a partir da qual se conseguiria um equilíbrio entre a capacidade de incorporar certos valores e rejeitar outros.

Outra forte ligação do cangaço, conforme Rocha (2015), é à violência, sendo um símbolo distintivo de identidade para ele. A violência era tida como necessária para resguardar a honra e os interesses, sendo, assim, vista como valentia e coragem. Essa se tornou, ao longo do tempo, uma das representações da imagem de Nordeste.

Não se pode furtar a observações políticas e sociais sobre o fenômeno do cangaço. O messianismo tem apoio em crises materiais, fornecendo esperança de algo melhor, e o cangaço se esteia também nesse universo, para lutar a qualquer custo contra injustiças. Ele não luta pelo povo como

um todo, porém, mas por si mesmo e pelo que acreditava. Ele se opõe ao estado e à ordem vigente.

Mesmo depois de eliminado pela polícia, o cangaço sai da realidade e entra para sempre na esfera do mito, no imaginário alusivo sobre a região nordestina. Para Rocha (2015), nos primórdios, esse tipo de significação e alusão está ligado ao cultivo do mito ufanista sobre o Brasil, um mito edênico. Com as devidas proporções, o Nordeste ganha outras conotações ao logo do tempo, se tornando também um espaço mítico, mas sob outro olhar, não de avultosas promessas, mas de penúria e incompreensão. Sob o ângulo do abandono, surge toda forma de tratamento mítico, a fim de explicar os fenômenos que destinam a região a várias dificuldades.

Observa-se que o modernismo foi grande responsável pela noção de brasilidade que temos até hoje e com a qual o contemporâneo se embate, entre imagens, tensões e questionamentos. A ideia de Nordeste, nesse contexto, apoia-se na realidade concreta, mas a imbui de fatores imaginários de dimensões míticas.

Farias (2006) observa que a dimensão do mito, do sagrado, efetua uma alquimia ideológica na sociedade, transfigurando relações sociais em sobrenaturais. Assim, desvia-se o foco do socioeconômico, o que aliena e conforma as pessoas, inibindo mudanças.

A literatura e o cinema brasileiros da modernidade ajudaram a disseminar certas imagens da região nordestina que, muitas vezes, restringiam o imaginário e alienavam o público de outras possibilidades de interpretação. A identidade nacional, forjada sobre o mito do paraíso perdido e do bom selvagem, se transfigura em identidade regional permeada de mitos em tons cavaleirescos, de fé e de honra; mitos sebastianistas e messiânicos, onde o sertão é o paraíso negativo, singular e mágico pela ausência dos fatores edênicos e, por isso, condenatório e determinatório.

O que define uma sociedade é a unidade das suas representações simbólicas ou o mundo de suas significações sociais. No caso do Nordeste, as imagens em torno do cangaço e do messianismo deram contornos à região. Mas essa construção é dinâmica e significativa, de forma que se atualiza a cada mudança no imaginário da sociedade, demonstrando sua força enquanto símbolo, sua adaptabilidade enquanto mito e sua potência enquanto substratos do imaginário.

Referências

ANDRADE, José Maria Tavares de. **Mitologia**: da Mata ao Sertão. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna**: espaço regional, messianismo e cangaço. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.

FEITOSA, Januário. **Sertão do meu tempo**. Fortaleza: IOCE, 1988.

ROCHA, Vera Figueiredo. **Cangaço**: ecos na literatura e cinema nordestinos. Fortaleza: Premium, 2015.

VALENTE, Waldemar. **Misticismo e região**. 2. ed. [s.l.]: Editora ASA Pernambuco, 1986.

O olhar sexualizado para o corpo nu na arte

*Tiago Herculano da Silva*¹

A arte contemporânea se apresenta como uma maneira pela qual o artista manifesta sua visão do mundo levantando questionamentos; questões que envolvem tanto sua identidade artística quanto a sociedade a sua volta. Dentro de diversas possibilidades de indagações que podem ser provocadas pela arte da cena, abordaremos a nudez pelo olhar sexualizado, como este se constitui socialmente e como ele provoca entraves na criação artística.

Para isso, faz-se necessário uma breve análise da carta dos *Enamorados* que esteve presente no V Encontros Arcanos e contribuiu com as discursões que deram origem a esse artigo. Durante o evento, por meio das palestras e discursões no GT, chegamos à possibilidade da supracitada carta expressar dois norteamentos relevantes que nos ajudam a abordar a nudez artística.

O primeiro se encontra na ideia da geração de escolhas. Escolher por qual perspectiva podemos perceber o nu artístico e entender a escolha de outras pessoas para com este tema. Assim, escolhemos abordar o nu artístico levantando perspectivas – como padrões sexuais, sociais, estéticos além da influência da mídia sobre o corpo – que terminam contribuindo para uma visão sexualizada dessa corporeidade com o objetivo de gerar uma possibilidade de rompimento com caráter erótico. O segundo, nos fornece uma breve percepção sobre a energia sexual que todos possuímos

¹ Natal: UFRN. Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Mestrado; Nara Salles. Capes; Bolsista.

e como escolhemos lidar com ela. Quando não encontramos um equilíbrio com nossa energia sexual, não somente conosco mas com o mundo à nossa volta, terminamos por perceber o nu artístico apenas pelo olhos dessa energia. Quando isso ocorre, surgem diversos entraves que ajudam a provocar preconceito e opressão dentro e fora da arte.

É na busca de entender os motivos que tornam o nu artístico compreendido socialmente como erótico e quais os problemas que essa visão provoca na arte que queremos invocar essa carta como condutora de toda essa escrita.

Começamos pelo livro *O nu – um estudo sobre o ideal em arte*, de Kenneth Clark que nos fornece uma definição do que seria o nu artístico: “É uma forma de arte, inventada pelos Gregos no séc. V. a.C., tal como a ópera é uma forma de arte inventada na Itália no séc. XVIII. A conclusão é certamente demasiado abrupta, mas tem o mérito de evidenciar que o nu não é assunto da obra de arte, mas forma de arte” (Clark, 1956, p. 26). Com base nessa definição, podemos perceber que o nu pode ser uma forma de arte, portanto, existiria um caráter artístico no trabalho desnudo do artista da cena, quando este elemento é usado como poética.

Porém o artista está vinculado ao seu meio social que percebe e incentiva outras percepções perante a nudez que terminam influenciando na criação cênica. A percepção mais comum da nudez esta arregrada pelos meios normalizadores da sociedade implicados no processo civilizatório. Que têm como função disciplinar os sujeitos para a reprodução da ordem social. Um corpo nu, por exemplo, pode se apresentar como uma quebra dessa ordem social e, muitas vezes, ser visto de forma indecente.

Essa perspectiva de quebra social que resulta na nudez sendo tratada ofensiva, portanto, como decoro do espaço e ordem pública, ocorre quando as referências estão arregradas firmemente em padrões religiosos. Agamben apontada pela bíblia, em gênesis, que Adão e Eva eram cobertos

por uma *veste de graça* e este nu não possuía uma conotação ofensiva ou erótica. Por baixo desta veste estaria aquilo que entendemos por nudez e só foi revelado ao casal quando eles cometeram o pecado original. O pecado arrancaria essa *veste de graça* afastando o homem do espiritual e ligando-o a carne, ao desejo carnal. Dessa forma, a associação com o erótico foi criada e a exibição de corpo nu começa a ser vista como um pecado carnal. Para ele, “a nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma marca teológica” (Agamben, 2014, p. 73).

Mas existem momentos em que estar nu não é associado ao ato sexual. Todo ser humano nasce nu e, durante uma boa parte da infância quando no calor, permanece nu. A nudez da criança é associada a essa *veste de graça*, ou seja, algo inocente e sem o pecado. Essa mesma perspectiva é associada aos naturalistas. “O que os naturalistas mostravam não era uma nudez, mas uma veste, não era natureza, mas graça” (Agamben, 2014, p. 102).

A primeira possibilidade aqui apontada que induziria um olhar sexuado para um corpo nu em cena estaria firmado nessa perspectiva cristã abordada pelo Agamben. Porém para entendermos mais profundamente a associação do nu ao sexual, buscamos na pesquisa de Patrícia Trindade a maneira como o corpo foi moldado na antiguidade sobre os ideais do belo: “[...] é o corpo masculino que prevalece como imagem central da arte grega, como objeto de perfeição e equilíbrio das formas, encarnando os valores culturais e supremos” (Trindade, 2017, p. 26). O nu como forma de arte, abordado pelo Clark (1956), está vinculado a esse imaginário heroico da antiguidade clássica que carrega consigo a expressão da perfeição e da sublimação humana. A associação dos valores heroicos ao corpo na antiguidade irá influenciar na forma como os corpos serão retratados ao longo da história, inclusive em períodos de domínio cristão. Observemos:

Se, para os gregos, a nudez era símbolo de orgulho, com o advento do Cristianismo, pelo contrário, representava uma situação vulnerável, de humilhação e culpa sobre o próprio corpo e a sexualidade. Apesar de “mal vistas”, a nudez terá sido consentida (ainda que com alguma cautela) para as representações bíblicas, como [...] Cristo crucificado [...]. Assim, o imaginário “heroico” do Cristianismo teve como principais figuras masculinas Adão, para nos lembrar da inocência perdida, e Cristo, que, nu, redime o pecado e conquista a morte; ambos eram apresentados como símbolos de crença, mártires e sacrificados pelos outros homens. [...] as concepções estéticas [...] tinham como função auxiliar o desenvolvimento da teologia cristã; a beleza era entendida como um reflexo dos valores morais – uma substância da alma e não do corpo – uma emanção de divindade (Trindade, 2017, p. 31).

Para a igreja, as imagens permitidas com algum tipo de nudez ou seminudez estavam envolvidas por uma *veste de graça* (Agamben, 2014). Não existia estímulo sexual ou pecado na representação de santos, como se eles pudessem exibir uma nudez por terem as suas “almas puras”, pois o efeito era ressaltar a vitória do espírito sobre o corpo (Trindade, 2017).

Dessa forma, ao longo da história a representação do corpo foi contextualizada sobre vários prismas, como aqui apontado, o corpo foi percebido pela beleza idealista grega, pela purificação do espírito cristão; mas teve, também, suas associações quanto a exposição dos órgãos genitais.

A autora afirma que “em algumas civilizações, como na Índia, ou períodos históricos, como na Antiguidade Clássica, os órgãos genitais masculinos foram objeto de culto, símbolo de fertilidade e prosperidade” (Trindade, 2017, p. 38). Na arte cristã, a representação dos órgãos passou a ser proibida tendo pelo menos um tecido que cobrisse os órgãos nas representações dos santos. Existem pesquisas que afirmam que Jesus foi crucificado nu e que a representação da sua imagem foi posteriormente

coberta para evitar que sua nudez fosse associada a um ato sexual ou provocasse uma adoração à órgãos genitais². Cultuar símbolos de prosperidade e/ou fertilidade sempre desagradou a igreja cristã. A igreja buscava construir a imagem da vitória do espírito sobre a carne e a exibição de órgãos genitais em suas representações artísticas, pinturas e esculturas, não contribuía para com esse objetivo. Aquele órgão poderia ser cultuado como símbolo pagão em vez do culto aos ensinamentos cristãos.

Dessa forma as genitálias expostas deveriam ser evitadas, porém, a imagem da mulher, por exemplo, era despida para ilustrar a narrativa do Gênesis – a mulher como símbolo do pecado – pois a “manipulação e representação da imagem da mulher foram usadas para modelar um protótipo feminino de acordo com os anseios do ‘macho’” (Lula, 2000, p. 42).

A imagem do corpo era manipulada para uma construção social, o homem como ser que passaria pelo martírio e alcançaria um *status* superior enquanto a mulher era fadada à submissão e ao pecado devido a narrativa do Gênesis em que convence o homem ao pecado da carne. As questões pertinentes a gênero aparecem na nudez quando buscamos entender como um corpo feminino desnudo repercute de maneira diferente do corpo masculino, e quais fatores influenciam nessas percepções.

A dicotomia dessa percepção entre os corpos nus, masculino e feminino, terminam por influenciar na maneira como é associado ao corpo uma perspectiva sexual. Para exemplificar esse apontamento, a obra *La Bête* realizada recentemente no MAM – Museu de Arte Moderna – em São Paulo pelo artista Wagner Schwartz possuía elemento do corpo nu do

² Para mais informações segue um link: <<https://arthurlacerda.wordpress.com/2017/08/26/foi-crucificado-nu/>>

artista em cena. Em entrevista para *O Globo*, o artista afirmou o quanto sofreu perseguição por realizar um trabalho artístico com nudez devido seu desnudamento ter sido associado a um ato sexual (pedofilia) e o quanto isso afetou sua vida artística e pessoal. Nessa mesma entrevista Wagner aponta para uma diferença na percepção social perante o corpo nu masculino e feminino: “No Brasil, o corpo da mulher é objetificado e comercializado em propagandas, e por isso é mais fácil de ser visto. Já o corpo do homem não pode ser mostrado, é resguardado... Se fosse uma mulher nua, talvez não estaríamos discutindo tudo isso hoje” (Reis, 2018, s/p).

É importante frisar que o contexto em que o artista faz essa afirmação possui relação com o vídeo compartilhado na internet em que filmaram um trecho de sua performance num momento em que uma criança toca sua perna; devido ao compartilhamento dessa imagem o artista foi acusado de um ato de pedofilia. O interessante para este artigo é o fato da sua afirmação reiterar que se fosse uma mulher em seu lugar na cena, a qual foi compartilhada, a acusação de pedofilia não teria ocorrido.

Essa diferença de percepção entre o corpo nu feminino e o masculino também é potencializada pela suposta *cultura do estupro* que induz o imaginário social a acreditar que qualquer homem existente pode a qualquer momento e circunstância violentar alguém. Entendemos o estupro como uma violência que deve ser combatida, mas não compactuamos com essa ideia que qualquer homem é um potencial estuprador³.

Devido à associação do corpo nu ao pecado original, o sexo, e pela percepção social construída perante o homem como possível estuprador,

³ Para mais informações segue os links: <<https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/redes/todo-homem-e-um-potencial-estuprador-talvez-nao-mas-uma-mulher-nunca-esta-segura-88698/>> e <<https://medium.com/@yatahaze/um-guia-da-cultura-do-estupro-para-homens-434ed2688ba>>

é que começamos a entender esse olhar sexualizado perante o corpo nu masculino do artista em *La Bête* acusando-o de ato de pedofilia. O medo e o terror construído socialmente nessas percepções perante o corpo, como um elemento violento, contribui para acusações de que a arte estaria incentivando um ato de pedofilia.

A afirmação do Wagner também levanta outro questionamento que envolve o corpo feminino e como este é percebido social quando se apresenta seminu e/ou desnudo. Trindade aponta que o nu feminino existe para alimentar as fantasias eróticas do homem: “O homem, é aquele que *olha*, usufrui, consome, desfruta – e não aquele que é *visto*. Por outro lado, a mulher existe para ser *olhada*, é ‘posta à mostra’ como objeto de consumo” (Trindade, 2017, p. 46, grifos do autor). Dessa forma, foi imposto durante muitos anos, e ainda hoje é, as associações de desejo e sexualidade ao corpo da mulher, e essa imposição coloca a mulher como objeto a ser possuído. A maneira como os gêneros, nesse caso o masculino e o feminino, são percebidos e tratados dentro de uma sociedade machista resulta na forma como vamos olhar para aquele corpo nu em cena.

Outro grande influenciador na forma como percebemos o corpo nu é a mídia. Na televisão em época de carnaval temos a famosa Globeleza, que durante muitos anos teve apenas seu corpo pintado trazendo para as pessoas a ideia de que no carnaval o corpo poderia estar nu. Havia várias críticas perante essa figura sempre se apresentar nua, porém no carnaval de 2017 vestiram a Globeleza e a crítica que se encontrava nas redes sociais era exatamente devido essa personagem não estar nua.

Um paradoxo que reflete o pensamento de uma sociedade que se acostumou a ver a nudez desse personagem e hoje critica por ela estar vestida. Mas vale observar que muitas das pessoas que postavam nas redes sociais falando que descaracterizaram a Globeleza, por essa se apresentar vestida, foram mulheres. A mulher pode perceber aquele corpo como um

reflexo daquilo que queria que o seu fosse e/ou pode perceber de maneira ofensiva a visão desta personagem nua por ser mais adequado aos padrões do que seu corpo.

Beatriz Ferreira Pires em seu estudo sobre como o corpo se tornou um suporte para a arte, nos presenteia com a seguinte abordagem sobre o nu. Observemos:

O corpo que reproduz a si mesmo em fotos, que se coloca à mostra. Que precisa destacar-se dos demais para ter uma identidade, já que esta vem de fora, vem do outro – o sujeito não se reconhece por si mesmo, é o olhar do outro que lhe confere ou não identidade. O corpo que se mostra em todo o seu cotidiano pela internet através de câmeras de vídeo. O corpo que se expõe nu. A nudez, carregada de apelo erótico, utilizada em grande escala por campanhas publicitárias, propagandas de televisão, filmes, ensaios fotográficos, sites da internet e desfiles de moda, não só reafirma os padrões estéticos vigentes, despertando no indivíduo o desejo de que seu corpo seja semelhante ao apresentado, como também tira do fato de estar despido o caráter de inusitado (Pires, 2005, p. 92).

Vemos no outro o que queríamos que nosso corpo fosse ou vemos aquilo que não aceitamos que nosso corpo seja. Seja qual for o ponto de vista, o que queremos apontar aqui são as diferentes percepções dentro da sociedade perante o corpo nu quando este é associado a energia sexual devido seus padrões sociais.

Para entendermos melhor como o corpo foi percebido pela arte e como a mídia usou disso para potencializar suas propagandas e comércio em torno do corpo, vale lembrar que o pintar alguém nu ao vivo não era considerado erótico, isso devido os modelos serem homens que simulavam poses femininas. “[...] algumas imagens que temos como referência para o ideal de feminilidade foram construídas pelos homens – tanto o artista, criador da obra, como o modelo que posa e ‘imita’ os gestos femininos”

(Trindade, 2017, p. 29). Os estudos de Trindade abordam sobre a mulher não ser o modelo para obras consideradas como clássicas na pintura, que essa simulação retirava seu caráter erótico. O olhar erótico sobre a pintura partia mais da sociedade que evitava o culto à carne do que dos artistas.

Foi com o advento da fotografia que foi possível registrar poses das pessoas e pintá-las sem a necessidade de alguém ao vivo ou de usar modelos que simulam poses (Trindade, 2017). A fotografia mudou a forma como percebemos o corpo e nos relacionamos com ele.

As fotografias, assim como a moda, exploraram o jogo de cobrir e revelar algo do corpo. A moda, percebendo esse jogo, usou de diversas formas e possibilidades para o lucro mercantilista. “A nudez (ou o nu) não aparece num processo de desnudamento; muito pelo contrário, aparece na consequência de um processo de revestimento e de personificação que ‘oculta’ o corpo ‘real’” (Trindade, 2017, p. 20). Assim, o cobrir do corpo ou deixar transparecer parte dele estimulou o imaginário erótico.

O ato de cobrir o corpo, ao longo da história do Brasil, foi realizado em diversas passagens. Os índios, por exemplo, foram cobertos pelos colonizadores e muitos escravos foram cobertos para não despertarem a sexualidade em outras pessoas. O corpo passou a ser coberto para evitar esse possível estímulo sexual.

A religião criou a cultura da vergonha para tentar diminuir a aproximação do homem com seu corpo na tentativa dele se aproximar com o espiritual. Contudo, a fotografia explorou os corpos cobertos, os nus e os tecidos potencializando o imaginário humano, consequentemente, o seu erotismo. Em sua pesquisa dissertativa Isabela Chaves Lula aborda um pouco sobre essa perspectiva:

No início dos anos 1850, e mais particularmente na França, um certo número de fotógrafos produziu imagens apresentando o corpo feminino como um objeto estético e erótico. [...] Imagem que se substituía ao estudo de ateliê a partir de um modelo, mas igualmente objeto erótico, o nu artístico iria tornar-se um gênero em si, revelando uma profunda mutação na cultura francesa. [...] Seu realismo despertava o interesse de um público largo, alimentando os fantasmas masculinos. No século XIX, com o advento da cultura de massas, a pornografia, antes veiculada por escrito ou camuflada nas cenas mitológicas da pintura, passa a ser algo mais difundido e palpável, embora sujeita à clandestinidade (Lula, 2000, p. 47-48).

A substituição do modelo vivo pelas poses da fotografia como inspiração para o trabalho no ateliê, resultou na possibilidade dos artistas explorarem poses diferenciadas daquelas que o modelo não conseguia permanecer imóvel por muito tempo; nesse processo, diversos artistas foram explorando poses e partes do corpo como “inspiração” (Lula, 2000). Com os meios de divulgação, aumentou a facilidade das pessoas em adquirirem esse material e a imagem do nu ganhou mais força nessa associação com a sexualidade sendo posteriormente explorada pela mídia como um comércio.

Não distante, as revistas e jornais, logo depois as propagandas, ganharam acesso a esse material que foram bastantes explorados. A pesquisa de José Custódio (2005) aborda como a mídia em geral se apodera do corpo e o transforma em comércio. Para o autor, o corpo é configurado para a sensualidade no imaginário social fortalecendo o comércio, seu consumo imediatista e descartável. Observemos:

No Brasil, não é preciso se esforçar para encontrar exemplos de anúncios publicitários que exploram as partes mais sensuais, principalmente da mulher: seios, ventre e “traseiros”. Qualquer leitor os conhece muito bem. No verão tais anúncios particularmente se multiplicam e o rebaixamento do corpo

é usado em todo tipo de produto, da cerveja ao chinelo (Custódio, 2005, p. 208).

O autor aponta também para as aberturas de novelas que valorizam os corpos explorando seus ângulos e suas curvas tendo o objetivo de seduzir e provocar no espectador afinidade com aquele corpo. Percebemos como a mídia incentiva a associação do corpo com o erótico, estando esse nu ou não. Essa influência vai reverberar na percepção do espectador perante a obra artística, aquilo que ele entende por nudez irá decidir aquilo que ele aceita ser visto ou não na arte.

Tanto o espectador quanto o artista não estão isentos das influências constante de como seu corpo deve se apresentar socialmente. Mais bonito, mais viril, mais atraente. A imagem do corpo construída pelos olhos dos outros. Todo esse trabalho da mídia na exploração dos corpos e na sua comercialização termina por tornar natural a visão de um corpo nu na televisão, devido ao fato de criar na mente do consumidor a ideia que ele pode conquistar aquele corpo ou consumi-lo (Custódio, 2005). Os espectadores terminam por entender como natural a imagem do corpo que reflete todos os padrões estéticos, sociais e sexuais vigentes na sua época, afinal, aquela corporeidade pode ser construída e comprada com produtos, cirurgias e academias.

Embora o corpo seja educado a não se apresentar despido, a família esquece de vetar a seus filhos as propagandas de televisão, cenas de novelas e filmes que exploram o nu. Dessa forma, para os pais – educados numa sociedade em que o nu da propaganda e da novela são entendidos como naturais – essa nudez não é ofensiva, pois é imposto para eles essa ideia, assim, terminam por educar os filhos da mesma forma, reproduzindo o legado educacional e cultural que receberam sem questionamentos.

A educação do nu é associada a uma perspectiva sexual e reprodutora; podendo o nu ser apenas permitido em casos de exames médicos. Quando algo destoa da realidade, como uma performance ou uma exposição num museu, terminam por ignorância taxando aquilo como ofensivo e imoral. E a arte é um local que gera essa possibilidade. Muito do que o espectador percebe da nudez tem ligação com como ele percebe seu corpo em seu mundo, enquanto o artista muitas vezes está procurando sensações e ressignificações dos limites do corpo. A arte precisa levantar a discussão sobre o nu como sua forma de arte de forma que a nudez seja entendida não como ausência de figurino ou exibição íntima do corpo, mas pela pele como veste e o corpo como suporte, pelo qual, o artista pode ressignificar o uso do corpo desnudo em cena.

Referências

Livros:

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

CLARK, Kenneth. **O nu** – um estudo sobre o ideal em arte. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte**: piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

Periódicos:

CUSTÓDIO, José de Arimathéia Cordeiro. O rebaixamento corporal nas imagens midiáticas. **Revista Discursos fotográficos**, Londrina, revista do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, v. 1, n. 1, pp. 195-211, Jul/Dez. 2005.

Dissertações:

LULA, Isabela Chaves. **Retratos proibidos:** o corpo nu na fotografia. Campinas: Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2000. Dissertação (Mestrado em Multimeios).

TRINDADE, Patrícia. **O nu enquanto pretexto.** Porto: Programa de Pós-graduação da Faculdade de Belas Artes. Universidade do Porto, 2017. Dissertação (Mestrado em Pintura).

Documento eletrônico:

REIS, Luiz Felipe. **Artistas atacados em 2017 criam peça em resposta a agressões.** Entrevista, O Globo. Fev, 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artistas-atacados-em-2017-criam-peca-em-resposta-agressoes-22394490>>. Acessado em: 20/03/2018.

Para a gente ver Deus é preciso que o corpo durma: ensaio sobre os fenômenos oníricos do povo de Orixá

*Luiz Felipe de Queiroga Aguiar Leite*¹

Um dos mitos do candomblé, supostamente antigo, relata como Iyemanjá se tornou a mãe de todos os orixás, com todos eles saindo do seu ventre. Esse mito traz uma certa inquietude. Na África, Iyemanjá nunca foi a rainha do mar. Este era de Olucum, um orixá masculino. Na transposição África-Brasil, a rainha do rio Yemonja, na cidade de Egba, terra de Iyemanjá, se tornou a rainha do mar, e teria ganho um novo mito que a associou à amplitude da mãe de todos os orixás.

Tal façanha da grande mãe, se reproduz moldando a realidade do povo de orixá. Uma das importantes funções do mito é se tornar um *modelo exemplar* para uma comunidade, um molde que direcione o pensamento e os costumes (ELIADE, 2008, p. 340). Fácil perceber a tensão que existe. O mito, supostamente uma narrativa sagrada primordial, é criado no presente, fundando, portanto, um novo sagrado. O mito é dinâmico em sua própria natureza.

O sonho divide com o mito a mesma natureza. Erich Fromm (1983, p. 16) nos diz que todos os mitos e sonhos têm algo em comum: são escritos na linguagem simbólica. Os símbolos são a chave de acesso ao conteúdo hermético de uma cultura manifestos em sua espiritualidade. Indispensável à abordagem interpretativa, os sonhos e mitos são prenhes de símbolos. E é aqui onde o trabalho analítico se faz presente que a problemática da tensão se interpõe.

¹ Salvador: Universidade Federal da Bahia. Faculdade São Miguel; Professor.

A escolha da fenomenologia é clara. Na verdade, a escolha da história do conhecimento. Se afastar, ou mesmo rejeitar, uma explicação ontológica do mundo, para abraçar a individualidade. No primeiro momento uma individualidade moderna e falaciosa, crente de sua independência e autonomia em relação ao outro e ao meio social. Mas posteriormente abraça o homem social e coletivo e chega no pós-moderno fragmentado, provisório, sempre incompleto e por se completar, o ser sempre a fluir...

Mas é preciso aceitar: o homem não lida bem com sua parte social. Com o conteúdo formado de si que revela sua dependência em relação ao outro. Mas é inevitável que essa seja sua primeira constituição. E uma constituição que pode perdurar por uma vida inteira caso não se conquiste a consciência. Entre o ser assujeitado e o ser de ação livre, só um caminho reflexivo de vigilância e luta faz vingar um ser consciente.

As crenças religiosas estão, antes de mais nada, neste lugar social. Sua própria natureza clama por revelação. E criam-se dogmas e regras, e rituais, que fazem sentido em um tempo e estagnam em outros. Aqui está a tensão da fenomenologia e sua escolha. A escolha de quase todo desenvolvimento do conhecimento. Suprimir, ocultar, ou mesmo recalcar, a composição social do homem e focar na sua ação. Assim que os sonhos em Jung são *singulares* (2008). Por mais que a leitura simbólica seja indispensável, e seja mais indispensável ainda ler com o conhecimento do passado, é o homem em sua ação que reelabora os elementos que irão, enfim, significar no presente. É assim que todo o passado, diz Bachelard (2008, p. 25) “vem viver, pelo sonho, numa casa nova”. A imagem não pode ser um *eco do passado*, afirmação conhecida do autor, porque se assim o for, ela perde aquilo que há de mais precioso: abre mão de seu ato criador.

Mas é claro que essa escolha não poderia ser feita sem trazer consigo uma carga. O horizonte dos possíveis do fenomenólogo nos livra da opressão das práticas dogmáticas, da crença fechada e monocular, mas nos lança no perigoso halo da imprevisibilidade. A metáfora do horizonte, onde a incompletude ganha um sentido quase luminar, é o que há sempre a perseguir e sempre a *não* encontrar.

Não dizemos que a agenda dos possíveis resolva nosso problema. Longe disso, ela nos lança de volta, pedindo ao homem social que se apresente e nos salve do abismo do imprevisível. Mas como método (como todo ele sempre incompleto), ela nos ajuda a olhar os fenômenos dos sonhos e a discutir seus caminhos. E assim, quem sabe, lança uma luz para compreendermos como Iyemanjá, jogando-se no abismo do imprevisível, conquista os horizontes que a transformam em rainha do mar.

A elaboração do trabalho sobre os sonhos no candomblé

É dentro dessa inquietude que o tema de trabalho se desenvolveu. Na prática, o texto que aqui se apresenta tem origem na dissertação de mestrado realizada entre os anos de 2006 e 2008 na Universidade Federal da Bahia. A pesquisa de mestrado colheu um corpus de 74 sonhos, entre integrantes do xangô de Recife e do candomblé de Salvador. O objetivo foi estudar os sonhos no candomblé, sua natureza, importância e simbologia, tais como são compreendidos e experienciados pelos integrantes da religião. Utilizamos, não rigidamente, a base teórica da que ficou conhecida como *Nova antropologia onírica*. O termo é cunhado por Barbara Tedlock em artigo de mesmo nome no *Dreamg: journal of association for study of dreams*, em 1991. É significativo que na Nova antropologia onírica o sonho é considerado um evento comunicacional compartilhado capaz de remeter aos aspectos culturais de um grupo. O contexto, então, em que o sonho é narrado, é importante, além do sistema

interpretativo da própria cultura e a experiência onírica do próprio pesquisador, que também será posta aqui como objeto de reflexão.

A proposta no presente momento se debruça sobre alguns poucos sonhos narrados e colhidos em pesquisa de campo especulando sob um olhar fenomenológico, investigando as singularidades, atento às tensões entre o passado e o horizonte dos possíveis. Mantém-se da Nova antropologia onírica, a atenção à narrativa do sonho, tomando esta em si mesmo como problemática; o sistema interpretativo da cultura em questão, carregando as tensões que previamente discutimos; e a experiência onírica dos informantes e do próprio pesquisador, uma maneira reflexa de perceber a experiência onírica dos integrantes da religião.

A percepção dessa experiência é antes de mais nada, de suma importância. A postura da cientificidade moderna nos logrou essa parte importante do conhecimento humano, a experiência. Ainda temos que galgar certos caminhos dentro da reflexão científica para investigar sua importância. Para isso, é preciso exercitá-la. O título deste trabalho foi retirado de uma das entrevistas realizadas. A Iyalorixá Zenaide (os nomes são todos fictícios) é uma das integrantes do candomblé baiano mais conhecedoras do culto. É dela o comentário de onde foi retirado o título deste trabalho: *Para a gente ver Deus é preciso que o corpo durma*. Ele aponta não só a força e importância dos sonhos dentro da religião, mas a importância da investigação do inconsciente frente à racionalidade; a força dos mitos e símbolos na significação da existência, e a experiência humana como fonte indispensável do saber.

Narrando o sonho: A dança de Marília

A escuta do sonho deve ser cuidadosa e detalhista. Freud foi o primeiro estudioso que estava aberto à escuta. Há muitas contradições já

bem conhecidas em sua obra. Um certo universalismo reducionista em sua leitura sempre focado na existência de uma base sexual para a interpretação dos fenômenos oníricos. Mas não se pode esquecer que na época em que viveu Freud o neurótico era um pária social e os sonhos eram fenômenos reservados à religiosidade ou à loucura, Freud *escutava...* seus ouvidos estavam abertos ao universo simbólico.

Já Jung desenvolveu um método mais atento à diversidade encontrada nos sonhos. A teoria dos arquétipos permite uma investigação ampla dos fenômenos simbólicos. Como em Freud, os sonhos ganharam destaque fundamental para Jung e a escuta dos sonhos tinha que ser detalhada, atenta, cuidadosa. No diálogo entre analista e paciente, todas as vezes que as reflexões começavam a se dispersar, Jung dizia: voltemos ao sonho.

Há toda uma atenção que deve ser dada à narrativa dos sonhos. Aí está o primeiro problema para o pesquisador. O que ele tem como objeto de análise não é o sonho, mas sua narrativa. E a narrativa depende da memória do sonhador. Cada detalhe é importante e pode modificar a interpretação. Em campo houve uma oportunidade de conversar com uma informante em dois momentos distintos e pedi que ela contasse o mesmo sonho. A interpretação se modificou. E a segunda narrativa corroborava o que ela de fato vivia no momento.

Eu estava no Gantois, na Federação e sentia como se fosse no alto, bem no alto (Marília não sabia que o local era conhecido por Alto do Gantois). Eu entrava no terreiro e era recebida por Mãe Menininha. Ela estava mais nova, com seus 40, 50 anos e me recebia muito bem e toda sorridente. Eu entrava com minha irmã e estava havendo uma festa e as filhas de santo estavam dançando em círculo e só elas podiam estar lá naquele círculo, todas estavam de branco, só elas dançavam. Mãe Menininha me falou que eu não podia entrar porque não tinha sido convidada. Era como se eu ainda não pudesse participar,

dançar com as filhas, porque ainda não tinha sido preparada. Falo para minha irmã: - Já que estamos aqui, podíamos ir à praia. Descia e via no mar uma mulher negra toda de vermelho com o vestido que cai sobre os olhos e tinha movimentos lentos e dançando, como se fosse uma dança interior. Não levantava os olhos. Era como se ela estivesse num casulo, se gestando pra sair. Eu nunca tinha ido no Gantois quando sonhei. Nem sabia que era aqui tão perto. No sonho eu descia a escada da frente e ia pro Rio Vermelho. Era tudo igual, só que mais antigo.

Como se vê, Marília não era de candomblé, mas tem relações familiares com o culto e com a casa de Mãe Menininha, certamente a Iyalorixá mais conhecida da história do candomblé brasileiro. Na primeira vez que Marília narrou seu sonho omitiu o detalhe em negrito: “Mãe menininha falou que eu não podia entrar porque não tinha sido convidada”. Sem esse detalhe o sonho parece sugerir uma aproximação de Marília com o terreiro do Gantois. Marília, inclusive, começou a frequentar a casa de culto depois de contar o sonho à Iyalorixá Carmen, que disse para ela ir frequentando... Enquanto a narrativa apenas diz que ela não podia dançar porque não estava preparada, nada parece indicar que Marília não seria iniciada nesta casa, ao contrário. Mas o detalhe omitido na primeira narrativa, este sim. O “ser convidado” é parte importante do processo de entrada em uma casa de culto. Não único, claro. Mas há sempre uma atenção ao meio como os novos abyans chegam e o convite é um deles. Enfatizar que ela não foi convidada cria um novo peso à interpretação e indicaria que sua iniciação seria em outro lugar, o que veio de fato a ocorrer. Mas como o sonho revelava, Marília era filha de Iansã, pois o orixá mulher que dançava vestia vermelho, cor de Iansã; estava se gestando para sair, como Marília que iria nascer de novo através da iniciação; e a antiguidade da paisagem do Rio Vermelho indicava a antiguidade a que ela está ligada.

A primeira narração do sonho nos dá a dimensão da atenção e cuidado que deve ter o pesquisador. A narrativa dos sonhos, aquilo a que o pesquisador de fato tem acesso, está cheio de variáveis, o que implica dizer que os mitos, os símbolos e a singularidade da narrativa estão em constante tensão no horizonte dos possíveis.

Temendo o Ixã e descobrindo o caminho do orixá

Os sonhos mais difíceis de colher, sem dúvida, são os sonhos do iyawô quando está recolhido no quarto durante o processo de iniciação. Na pesquisa foram colhidos poucos deles. E geralmente os integrantes omitem os sonhos com detalhes mais significativos ou secretos. O sonho abaixo tem uma variação interessante. A Iyalorixá Zenaide, quando em trabalho no terreiro de seu Babalorixá, vai dormir com o iyawô para sonhar. Assim Zenaide relata:

*Eu tive um sonho uma vez com uma pessoa muito interessante. Ela era de Iansã, recolhida, dormindo, o Pai disse: - Ó Zenaide, por favor, vai dormir com fulana. Dormir quer dizer: dormir, rezar e dar banho. *Aí, uma das noites eu tô dormindo assim, aí alguém bate no meu pé, quando bate no pé da gente a gente acorda. *Aí, quando acordava eu via a menina em transe. Ela não falava nada, ela me puxava pela mão, ela tinha um ixã na mão, ela tava com um pano branco amarrado aqui, um ixã, ela abria a mala com o ixã e ia tirando toda a roupa de cor da mala, botando pra fora e fazia assim, aí guardava. Ela não é de vestir roupa de cor, usa só branco. A menina pode, mas Ela não. Ela tem que ser tudo de cor branca.***

A dinâmica dos sonhos aqui é diferente. Não é o próprio sonhador que sonha e que, portanto, constrói sua narrativa singular, mas um outro integrante de sua comunidade que, ritualmente, não espontaneamente, vai dormir com ele para sonhar. O sonho revela a qualidade ou caminho, como é chamado, de seu orixá. O ixã é instrumento dos ojes, sacerdotes do

candomblé de egun, os ancestrais mortos. O ixã é o instrumento que mantém os eguns separados dos vivos, pois os vivos e os mortos não podem coexistir. De acordo com a crença, se um vivo é tocado pelo egun, ele morre. Daí a função do ojé utilizando o ixã e o medo que causa a proximidade com eguns. Iansã é o orixá que conduz o espírito do recém falecido através dos nove espaços do orún, o “céu” iorubá. Portanto, ela é considerada a rainha dos mortos. E uma de suas qualidades é justamente a Iansã Balé, a que veste branco e cuida dos mortos. A qualidade do orixá do iyawô é revelada pelo sonho da Iyalorixá Zenaide. A dinâmica do sonho aqui passa pela coletividade. É o conhecimento e vivência coletiva dos significados simbólicos que informa a comunidade. A narrativa de um informa através dos conhecimentos coletivos e constrói a configuração espiritual do outro integrante. A noção de individualidade como modernamente conhecida não se sustenta. Há casos significativos em que sonhadores são requisitados para sempre contarem seus sonhos ao pai ou mãe de santo. Caracterizei esses sonhadores como ‘sonhadores mensageiros’. Os sonhos que eles levam à conhecimento podem ser para um indivíduo ou para todo um grupo, mas de qualquer forma são construções coletivas que transitam entre os mitos, os símbolos e a narrativa, já em si mesma cheia de tensões, como comentado.

Não há elementos suficientes para caracterizar a Iyalorixá Zenaide como uma sonhadora mensageira. O caso dela foi ritual. Poderia ter sido outra pessoa a ser chamada. Mas naquele momento ela preencheu esse papel. Seu sonho singular se tornou a singularidade espiritual de outro.

Exú quer sentar

Nosso próximo sonho é de Hugo, quando iyawô. Filho do orixá Oxóssi.

Nessa noite, eu vou dormir, sonho com um galo monstruoso de grande, imenso mesmo, uma crista que não tem mais tamanho, um galo monstro, gordão, um galo sacana, que eu vou pra feira e compro o tal do galo e trago esse galo pra casa. Esse galo me bica, eu amarro ele. Esse galo faz uma arruaça tão grande, eu prendo o galo, amarro a cabeça dele. Esse galo começa a cagar todo mundo. Ele tinha como uma arma no ânus, abria o ânus e atirava merda nas pessoas. Até se bicar ele mesmo ele se bicava. Eu prendi ele todo, amarrei. Ele ainda botou todos os ovos dele pra fora pelo ânus e quando eu via ele tava virado cantando. Eu contei a história. Disseram que é galo de Exú mesmo. Está cobrando o dele: - Mas esse Exú cobra ser assentado viu, meu irmão! Essas coisas dos sonhos. Como eles dizem mesmo.

Exú é um dos orixás mais controversos. Sem dúvida, foi aquele que mais apareceu nas narrativas oníricas colhidas. De orixá mensageiro na África, à diabo cristão, como diz Prandi (2002), o caráter ambivalente de Exú inquieta a moral dicotômica cristã. O cristianismo, por mais que sua complexidade aflore em uma exegese acurada, se expandiu na história através da superficialidade da dicotomia: o bem de um lado, o mal de outro. Exú não pode ser compreendido a partir dessa redução. No sonho, o personagem faz todo tipo de confusão, mas nada anuncia de ruim. Ao contrário, pode-se dizer, de forma simples, que é um bom sonho. Hugo era um iyawô ainda cheio de obrigações a cumprir. Exú, então, está cobrando o seu assentamento. Todo orixá, dono da cabeça do filho de santo, é assentado, e outros que sua configuração pede. A suposta confusão do sonho pede esse assentamento. Exú aparece como um galo, mas podia ser outro bicho. A narrativa singular de Hugo cria um galo, mas por ser o orixá que preside a transformação, o movimento, ele pode assumir várias formas. Os orixás podem assumir formas animais. Exú pode assumir várias. Singularidade e mito dialogam no sonho de Hugo. A própria natureza mítica de Exú dialoga com o horizonte dos possíveis, pois ele é a transformação e o movimento. Ele é o elemento dinâmico que preside tudo

o que existe (SANTOS,1986, p. 130). Este que preside o movimento e a transformação também aparece no sonho do pesquisador.

Lutando com o grande amigo

A casa era no alto de um morro. Eu estava lá e estava tendo uma festa. Depois eu via o pai da casa sentado na beira de um dos beliches que tinham em um quarto. Ele estava sentado na beira da cama e chorava, chorava muito como se estivesse arrependido de algo e dizia: - Felipe, isso aqui não é lugar pra você! Isso aqui não é lugar pra você! E depois eu me via saindo de lá por uma estrada de barro (as estradas que levavam até lá eram de barro) com um homem jovem, moreno, um pouco mais escuro que eu, forte, magro, careca e encurvado. Usava um short branco. Ele estava me acompanhando na minha saída, como se estivesse me tirando de lá. Ele dava cambalhotas rápidas no ar e brincava comigo. Batia na minha cara. Dava tapas, murros. Eu tentava revidar, mas meus movimentos não chegavam nem perto da velocidade dos dele. O estranho é eu não ficava com raiva dele, nem um pouco. Parecíamos dois grandes amigos.

Antes de frequentar o candomblé baiano e realizar minha pesquisa de mestrado, conheci algumas casas de Recife e esta em particular onde joguei os búzios e participei de alguns rituais. Pouco tempo depois tive esse sonho. Algum tempo depois me afastei desta casa.

Os detalhes do contexto são importantes para expor as tensões. O pai da referida casa me deu como orixá de cabeça Iansã. Um Babalorixá para quem contei o sonho, disse que ele queria mudar minha natureza, provavelmente para conseguir se aproximar sexualmente de mim. Os beliches no quarto apareciam justamente com essa sensação de aliciamento. E o choro dele de arrependimento estava ligado a essa situação criada por ele. A entidade que estava comigo, Exú, disse-me este informante e também a Iyalorixá Zenaide, me tirou daquela casa. Era o que Exú estava fazendo no meu sonho, me tirando daquele lugar: “-Felipe,

isso aqui não é lugar pra você!”, repetia o pai arrependido. Meu orixá de cabeça não é Iansã, mas Oxalá. Até então, eu não sabia. Disseram-me que este Exú era o *Exú de Oxalá*. Naquele momento, eu narrei ele vestido com um short branco, mas não era. Ele vestia algo parecido com o mawashi, a roupa dos lutadores de sumô. A minha leitura na época se resumia ao Exú de Oxalá me tirando de uma casa de santo que não era a minha ou a que eu deveria frequentar. O pesquisador também tem que vivenciar a experiência completa da fé, por mais que, claro, seu papel seja também questioná-la. Com o tempo somou-se à minha leitura a presença do universo oriental e meu afastamento do candomblé como integrante, que veio a acontecer muitos anos depois. Optei pelo Reiki, espiritualidade nascida no Japão. Assim, hoje, leio o sonho como o orixá Exú, o Exú de Oxalá, vestido com um mawashi branco, da cor do meu orixá, me tirando de um terreiro onde não devia ficar e já me direcionando à espiritualidade oriental que abracei no futuro.

Minha própria narrativa é perturbada pelo momento. No sonho vejo a roupa, sinto-a antiga, mas não sei o que é. Simplifico ao escrever e a chamo de short. Anos depois ao voltar ao sonho e identificar o mawashi, elementos se somam e ressignificam o sonho.

Exú aparece me dando socos, o tempo todo, um elemento aparentemente perturbador, mas ao mesmo tempo nada de mal sinto, pelo contrário, é meu grande amigo. O caráter ambivalente de Exú se faz presente e a forma como ele é popularmente chamado entre o povo do culto: o grande amigo.

Ele me tira da casa. Promove a mudança e a transformação, à custa do que for necessário e talvez aponte a presença de questões éticas no candomblé. Não muito tempo depois de minha saída, encontrei um dos integrantes deste terreiro que me disse que a casa tinha fechado. O pai e a mãe a quem contei o sonho me revelou que a casa fechou por causa do que

ele fazia com os integrantes e que tentou fazer comigo. Na linguagem do povo de santo: Exú fechou a casa. Custe o que custar, Exú promove a mudança e transformação.

Como acontece com a maioria, os significados desse sonho não estão esgotados. Mitos, elementos contextuais do sonhador, o relato da narrativa, construções culturais do grupo em questão que acontecem com o decorrer do tempo, adentram compondo o amplo espectro daquilo que resumimos chamando *sonho*. E isso que resumimos chamando sonho caminha com o fluir de todas as coisas...

Jogava, jogava, jogava... e ele dizia que era o rio...

A frase é do sonho de Hugo. Ele sonha algo raro. Vê Orumilá, Ifá, o orixá do oráculo e dos destinos. Ele aparece como um homem branco e peludo parecido com um homem das cavernas, o que indica sua antiga idade, um ser dos primórdios do mundo. Só um ser que venha dos primórdios do mundo pode vir a ser um conhecedor dos destinos. Pois passado, presente e futuro estão interligados na visão africana e a visão do passado não anula o dinamismo do presente, assim dizem Hama e Ki-Zerbo (1983, p. 70). Aqui se localiza uma pergunta já muito feita: o olhador dos destinos vê a fatalidade ou as possibilidades?

“O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas”, dizem Chevalier e Gheerbrant (1989, p. 780). O oráculo de Ifá, sua tábua e seu colar, usam um rígido e complexo sistema matemático sob o qual se assenta toda mitologia iorubá, mas se seus fundamentos são rígidos, suas possibilidades são inúmeras. Sob o lamento do homem e sua súplica Ifá lança o alento da voz dos orixás no jogo. Mas o jogo, por sua própria natureza, é imprevisível. Orunmilá joga, joga, joga... e lança a sorte do consulente no horizonte dos possíveis...

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A.. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FROMM, Erich. **A linguagem esquecida**: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos. Rio de Janeiro: Guanabara, Koogan, 1983.

HAMA, Boubou; KI-ZERBO, J. Lugar da história na sociedade africana. In: MOKHTAR, G (Org.). **História geral da África**. São Paulo, vol. II, 61-71, Ed. Ática/UNESCO, 1983.

JUNG, Carl G.. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LEITE, Luiz Felipe de Queiroga Aguiar Leite. **Os sonhos no candomblé**. Disponível em: https://issuu.com/fp_aguiar/docs/os_sonhos_no_candombl_. Acesso em: 16.03.2018

PRANDI, Reginaldo. **Exu**: de mensageiro à diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. www.candomble.i8.com/exu_demonizacao.htm. Acesso em 14 out. 2002.

SANTOS, Juana Elbein. **Os nagô e a morte**: padê, àsèsè e o culto Egun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

TEDLOCK, Barbara. The new anthropology of dreaming. **ASD Journal Dreaming**, v.1, n.2, 1991. Disponível em: www.asdreams.org/journal/articles/1-2tedlock1991.htm. Acesso em: 23.04.2005

Yriádobá da ira à flor – Saberes das Encruzilhadas: uma Senda Movediça de Criação

*Adriana Rolin*¹

A minha pesquisa de mestrado, que está em andamento, é intitulada de *Yriádobá em Performance: Influxos Artaudianos via Mitodologia em Arte*. Lá transcorro sobre a perspectiva de Suleamento da Cena, proposto pela Prof. Dra. Verônica Fabrinni (2013), bem como o Estudo do Corpo Sensível desenvolvido no Ateliê de Pesquisa do Ator, coordenado por Stephane Brodt (Amok Teatro) e Carlos Simioni (Lume Teatro), dando foco nos Influxos Artaudianos que estou alargando desde 2016 quando cunhei uma cartografia de criação com clientes do Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro. Já no recorte deste artigo, trago a terceira parte de meu caldeirão de criação via YRIÁDOBA DA IRA Á FLOR: o caminho chamado *Mitodologia em Arte* capitaneado pela Prof. Dra. Luciana Lyra (2011, 2014, 2015) que tem o mito como suporte na *f(r)icção* com a história pessoal da atuante.

Os objetivos da Mitodologia em Arte giram em torno da ideia de restauração da realidade imarginal do atuante cênico; do cultivo de sua imaginação e fusão entre corpo-alma-espírito, visando que atinja o estado de conexão consigo mesmo por meio de sua matéria corporal, incluindo aí imagens de todas as sortes, desde sons, palavras, músicas, gestos, imagens oníricas, imagens de fantasias, imagens poéticas, que compõem seu trajeto antropológico e de sua

¹ Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; Mestranda do Instituto de Artes na Linha de Pesquisa Arte, Cognição e Cultura; Orientanda de Luciana Lyra; Bolsista CAPES; Atriz, Arteterapeuta, Jornalista e Poeta.

cultura, fomentando uma autogeração do si na troca incessante com o meio pela via das máscaras. (LYRA, 2015, p. 34).

Este casamento entre corpo-alma-espírito é promovido na tensão de habitar o entre-lugar, a complexidade movediça que o mito nos ensina, com suas possibilidades múltiplas. Para navegar em minha história pessoal na trama com o mito, como propõe Luciana Lyra, antes era necessário compreender OBÁ. No meu processo, o mito de Obá me chegou em 2014 através do espetáculo de cena-ritual-curativa chamado *Ei, Mulher*, em que dei corpo à deidade iorubana Obá, que surgiu através de um poema escrito por mim para o livro *Cria Jubal* sobre o empoderamento da mulher negra. Esse espetáculo é composto por seis artistas negras em representação às seis principais orixás femininas da mitologia iorubana, com dança africana, canto iorubano, batuque negro e recitação poética. Em cena, Obá é a responsável pelo tambor sagrado, é ela quem dita os ritmos e faz sacudir a corporalidade das demais deusas, mas revela uma alternância característica, ora curva-se enganada por uma insinuação da sua rival, ora empunha uma arma à frente do seu corpo, pronta a guerrear. (ZENICOLA: 2014). Deste modo, os atabaques rufam e os deuses, felizes, dançam, dançam os mitos antigos, dançam o fogo e sua ira. (LIGIÉRO, 2016).

O ritual do mistério é entendido e ouvido por Obá, considerada rainha das águas revoltas, das pororocas, pois o lugar das quedas é de seu domínio, ela é a senhora do rio Obá, situado em Nigéria. Fundadora da sociedade de Elekô que cultua a ancestralidade feminina, onde do rito só participam mulheres em grutas secretas. Ela é a anciã e a guardiã da esquerda, onde fica o coração, Obá é a guerreira ambidestra, amazona belicosa, é enérgica e temida, considerada mais forte que alguns deuses

masculinos, tendo inclusive os derrotado. Ela pune os homens que maltratam as mulheres, pois é a deusa protetora do poder feminino.

A mitologia iorubá fala sobre uma sociedade feminina chamada Elecô, que é formada por guerreiras feiticeiras ambidestras que não têm os polegares. Elas manejam quaisquer armas com a mesma destreza, valendo-se dos oito dedos como se fossem cem. Essa maçonaria reúne as melhores guerreiras e amazonas, e é euó para os homens. Aquele que se aproxima de Elecô paga com a própria vida. Elas se reúnem em cavernas secretas, nas profundezas das florestas, as reuniões são sempre à noite e em grutas diferentes. Obá é a chefe da Sociedade Elecô, é a melhor dentre todas as amazonas guerreiras. Obá. (MARTINS, 2011, p. 79).

Mas a narrativa mais conhecida de Obá se dá através do arquétipo do feminino ferido, pois conta-se que Obá foi traída por Oxum, deusa das águas doces e da fertilidade. Ambas eram esposas de Xangô, deus da justiça e dos trovões, bem como Oyá, deusa dos raios e tempestades. As três, Obá, Oyá e Oxum, eram irmãs. Obá, a mais velha e preterida, pediu conselhos à Oxum para seduzir Xangô tal como ela. Nesta versão do mito, Oxum disse-lhe sobre a feitiçaria feita com um amalá, cozido de quiabo, utilizando a própria orelha. Obá prontamente mutilou a própria orelha em nome do amor, porém, como tratava-se de uma enganação, foi expulsa do reino quando ofereceu sua orelha mutilada ao marido. Conta-se ainda que Obá é uma deusa vingativa, rancorosa e invejosa, por isso, está ligada às cheias dos rios, às enchentes, às inundações, pois rege as revoltas e os transbordamentos causados pelas frustrações. Assim como um rio que enche porque não suporta mais a água, Obá explode por não suportar seus sentimentos.

Neste contexto, meu imaginário girou em torno de uma mulher forte, irada, navegando na raiva e sendo ressignificada em potência, mutilada, ferida, permeada de amor do outro e esquecendo-se de si, devota, com a

orelha como símbolo de sangue da escuta, intuitiva, que transforma a dor em movimento. Mas me pareceu incoerente Obá ser a rainha protetora do poder feminino e permitir o protagonismo do falo de Xangô como estopim de seu afastamento de Oxum, dando fim ao culto de Elekô, que só é realizado na presença das seis deidades femininas: Obá, Oxum, Oyá, Nanã, Yemanjá e Ewá. Nas minhas andanças, descobri que a propagação do mito também foi colonizada, isso significa dizer que existe outra versão que ouvi da mulher negra de axé e doutoranda em Filosofia Africana Naiara Paula no I Congresso de Filosofia Africana e Afrodiaspórica da Universidade Estadual do RJ:

Obá já é. Ela é amor e guerra. Esse discurso colonizador e sexista a coloca no lugar de inferiorizada com Xangô ao centro e Oxum como opositora. Não, Oxum é ventre e Obá é braço. Juntas, elas acabam um mundo. Elas são complemento de um mesmo culto. Oxum e Obá são feitiçeras. Na verdade, Obá mutila a orelha junto de Oxum, pois estavam fazendo feitiçaria sobre o poder feminino. Ela já era Rainha da Sociedade de Elekô antes de casar com Xangô. Na caça, Oxóssi vem atrás dela e não na frente. Ela esconde a orelha não por uma dor, oriunda de uma traição, é porque ela esconde um segredo: a orelha é símbolo dessa potência. Ela é inteiramente potência do poder feminino e ela só mostra esse poder a quem ela quer. Essa oralitura pouco é contada sabe porquê né? (PAULA, 2017).

Diante dessas pluralidades do imaginário de OBÁ, adentrei no Laboratório Mitodológico² com diversos procedimentos, tais ele: Os Arcanos, As Polaridades, Totem Animal, O Batismo, Mandala Cartográfica, O Portal, porém, transcorrerei feito tripé, os três procedimentos que me serviram como ponto de virada para YRIÁDOBÁ.

² Conjunto de práticas de um caminho de criação com base na Mitodologia em Arte, conceito criado pela Prof. Dra. Luciana Lyra.

O carro abre-alas foi o procedimento chamado *Alquimia dos Elementos*, terra-fogo-ar-água, com influxos do corpo em que atravessei texturas, sensações, suspensões, trazendo imagens arquetípicas e alquímicas que foram amplificadas posteriormente através da terra e do fogo, como num duplo de fúria e tesão, de dor e amor que moram em mim. Na Terra, me vi densa, sedenta, irada, de nuvem cinzenta, de fluxo interno fervilhante, de mistério na raiva, de bengala destruidora. É pela dureza (da terra) que a matéria torna-se ofensiva e atíça a musculatura do sonhador. (BACHELARD *apud* FREITAS, 2017). No fogo, emergiu um desejo flamejante por me ver bem fêmea, bem pélvis, delicada, suave, de voz aguda, dançante, de sorrisos, de sedução simples, podendo habitar a fragilidade de apenas ser.

Os diversos fogos devem trazer a marca ineleável de sua individualidade. O fogo comum, o fogo elétrico, o dos fósforos, dos vulcões, do raio, têm diferenças essenciais, intrínsecas, que é natural relacionar a um princípio mais interno do que a acidentes que modificarão a mesma matéria. Já percebemos em ação a intuição de uma substância captada em sua intimidade, em sua vida, em seu poder de geração. (BACHELARD, 2017)

Pouco depois, adentramos no procedimento *Os Descansos*, uma espécie de linha cronológica da vida, escrita num papel, simbolizando o movimento ritualístico do perdão com a seguinte indagação: “Quais iras te foram silenciadas desde sua tenra idade?” Aqui, vi as mortes tornarem-se possibilidades de outra vida, pois a Obá que eu já vinha performando pela cidade ao longo dos semestres anteriores à dissertação com o espetáculo *Ei, Mulher*³ tinha um véu raivoso, uma visão turva sobre si mesma, traía o fluxo de sua natureza através da dureza de permanecer-se

³ Espetáculo de cena-ritual-curativa da Coletiva Agbara Obinrin com base nas deidades iorubanas femininas.

em guerra, com sede de vingança. “O ator não passa de um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido. Trata-se de acabar com uma espécie de ignorância em que ele não para de tropeçar.” (ARTAUD, 2010, p. 152). Aqui, pude então, entrar em contato com as minhas feridas internas, cicatrizes do aspecto sombrio do Complexo Materno, e entender os motivos de esconder-me na raiva, na automutilação que pulsa em mim, com as entranhas do ato de punir-me, com a motivação do excesso de culpa que sempre me acompanhou, com os abusos emocionais, os incestos perversos.

A mãe que provoca medo aparece aqui como terrível porque representa o elemento que reprime ou detém, que dificulta o desenvolvimento necessário e agora devido. É difícil sair da segurança para entrar no perigo, da unidade inconsciente com um Tu para entrar na solidão de uma independência e autonomia que se torna consciente de si mesma. Ser reprimido pelo arquétipo da mãe, e querer permanecer com ela é uma só e única coisa; somente juntas elas constelam o aspecto aterrador do dragão. E o propósito da luta de herói do ego é vencer o dragão. (NEUMANN, 2011).

Por fim, tem o terceiro procedimento chamado de *Objetos Sagrados* em que amplifiquei em dois movimentos: ira e flor, dor e amor, adaga e moringa, nesta ordem. O primeiro objeto sagrado foi a Adaga, que é o uma espécie de espada pequena, utilizada como instrumento de corte, de ataque, na mitologia afro-brasileira, Obá utiliza de sua adaga para cortar cabeças inimigas em função de proteger o universo feminino e em função de caçar nas matas escuras, junto de Oxóssi, deidade masculina da fartura. Para mim, a adaga representa a força, a ira, a raiva, a vontade de atacar, antes mesmo de ser atacada. No procedimento da roda dos objetos, a adaga também transformou-se num grande falo a perfurar vaginas e posteriormente foi uma recém-nascida em amamentação. Segundo o

dicionário dos símbolos, a espada está relacionada com a destruição, ela separa o bem do mal, é um instrumento de justiça pois golpeia o culpado.

Entre mutilações, feridas e golpes surge também o movimento de embarrigar, de arredondar em útero, de cantar ao feminino doce, de vibrar em barro. Moringa é um instrumento musical africano feito com barro que tem formato de um vaso e sua sonoridade lembra o encontro das águas. Na minha jornada, a moringa foi barriga de uma gravidez inventada, foi uma criança que pari em parto natural, foi vagina que estuprei com dedos. Cabe frisar ainda que, a moringa tem um formato semelhante à uma cabaça, que é um fruto vegetal utilizado nos ritos do candomblé, onde a cabaça inteira pode representar a união entre òrun (céu) e aiyê (terra), ou seja, é o universo em integração.

Nesta F(r)icção entre minha história pessoal e o mito de Obá, surgiu o desejo de amamentar a mim mesma e cavar em camadas para dentro, uma Adriana outra, afetada pelo vigor, em plena potência de afecções, produzindo novas possibilidades simbólicas, desnudando e reagindo diante da força de minhas fragilidades. Eu, então, dancei com meus próprios mitos espirituais, perigosos, impossíveis e inapreensíveis. Estou, portanto, em múltiplas transformações, estou diante da essência do desenraizamento, pois fui convidada a navegar na unidade de integração. Por fim, nasce Yriádobá, este neologismo entre ira e fúria e, paradoxalmente partilho a suavidade, a doçura e a simplicidade na cênica, que, há tempos eu tentava navegar enquanto atriz e transito *De Ira à Flor*.

Através nesta narrativa pude enfim dar corpo à complexidade entre guerra e amor, cavando uma Obá que habita as águas de Oxum, com os femininos via sororidade, mergulhei na textura desses elementos da natureza com seus fluxos, pude ser água revolta e serena no mesmo terreiro-corporal, compreendendo Eugênio Barba a partir dos mitos iorubanos. É a presença simultânea de Animus e Anima, a capacidade do

ator/atriz de explorar a gama entre um pólo e outro, de mostrar o perfil dominante de sua energia e de revelar a sua dupla: vigor e suavidade, ímpeto e graça, gelo e neve, sol e chamas. (BARBA, 1994: 98).



4

Referências

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

ALMEIDA, Vera Lúcia Paes. **Corpo Poético**. São Paulo: Ed. Paulus, 2010.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Ed. Hucitec, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.

BARCELOS, Gustavo. **Psique e Imagem**. São Paulo: Ed. Vozes, 2012.

⁴ Performance YRIÁDOBA DA IRA À FLOR na Reserva Florestal do Grajaú em outubro de 2018. Fotografia de George Maragaia.

BROOK, Peter. **A Porta: Reflexões Sobre a Interpretação e o Teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **O Espaço Vazio**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2015.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Ed. São Paulo, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998.

EVARISTO, Conceição. et. al. **Escrevivências**. Belo Horizonte: Ed. Idea, 2018.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres Que Correm Com os Lobos**. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1992.

FRANZ, Marie Louise von. **Alquimia**. Tradução: Marta Guastavino. São Paulo: Ed. VagaLume, 1995.

FABRINI, Verônica. **Sul da Cena, Sul do Saber**. Campinas: UNICAMP, 2013.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**. São Paulo: Ed. Senac, 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1987.

HILLMAN, James. **O Mito da Análise**. Tradução: Norma Telles. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1984.

JIRONET, Karin. **Liderança Feminina**. São Paulo: Ed. Paulus, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2008.

_____. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Natal: Ed. Os Editores, 1970.

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

LYRA, Luciana. **Arquetipos – Encontros e Atravessamentos**. Natal: Ed. Fortunella, 2017.

_____. **Mitodologia em Arte no Cultivo do Trabalho do Ator: Uma Experiência de F(r)icção**. 2015. 150 f. Tese (Pós-Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN.

_____. **Caboclos, Guerreiras, Artistas de F(r)icção: cravos e pérolas d'alma**. Urdimento, v.2, n. 25, p. 72-83, dezembro, 2015.

_____. **Antropologia e Performance**. São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2013.

_____. **Da Artetnografia; Máscara-Mangue em Duas Experiências Performáticas**. Relatório (Pós-doutorado em Antropologia), FFLCH, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo-SP, 2013.

_____. **Guerreiras e Heroínas em Performance. Da Artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas**. 2011. 533 f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP.

_____. **Mito Rasgado; Performance e Cavalinho na Cena in Processo**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2005.

MARTINS, Cleo. **Obá – A Amazona Belicosa**. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2011.

_____. **Performance e Drama: Pequenos Gestos de Reflexão**. Minas Gerais: Ed. Aletria, 2011.

NIETZSCHE, F. W. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

NEUMANN, Erich. **O Medo do Feminino**. São Paulo: Ed. Paulus, 2000.

NUNES, Alexandre. **O Sagrado Contemporâneo do Teatro**. Goiás: Ed. Urdimento, 2015.

PAULA, Naiara. **Primavera**. Rio de Janeiro: Ed. Naiaras, 2016.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2015.

PITTA, Danielle Rocha. **Iniciação à Teoria do Imaginário**. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2005.

QUILICI, Cassiano. **A Física dos Afetos**. São Paulo: Ed. Sala Preta, 2005.

QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud: Teatro Ritual**. São Paulo: Ed. Annablume, 2012.

ROLIN, Adriana. **Orixá Obá em Performance – Influxos Artaudianos via Mitodologia em Arte**. Natal: Ed. ABRACE, 2018.

ROLIN, Adriana. **Cria Jubal**. Rio de Janeiro: Ed. Metanoia, 2016.

ROLIN, Adriana. **Versos, Flores e Vaginas**. Rio de Janeiro. Ed. Metanoia, 2018.

SIMAS, Antônio Luiz e RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato: A Ciência Encantada das Macumbas**. Rio de Janeiro: Ed. Brochura, 2018.

VERGER, Pierre. **Lendas Africanas dos Orixás**. Editora Carybe. Salvador, 1998.

ZIMMERMANN, Elizabeth. **Corpo e Individuação**. São Paulo: Ed. Vozes, 2009.

ZENICOLA, Denise Mancebo. **Performance e Ritual. A dança das Iabás no Xirê**. Rio de Janeiro: Ed. Faperj, 2014.

ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. **Ori Axé – A Dimensão Arquetípica dos Orixás**. São Paulo: Ed. Vetor, 1998.

Parte 4

Teatro e Magia: Fronteiras da Criação

A Arte do Encontro e suas Magias: Conexão Brasil e Áustria

Robson Carlos Haderchpek¹

A Arte do Encontro

A terminologia “arte do encontro” foi criada por Jerzy Grotowski para falar do encontro de humanidades promovido pelo teatro, e o presente trabalho se apropria do termo para propor uma “dramaturgia dos encontros”.

O termo “dramaturgia dos encontros” foi cunhado em minha pesquisa de pós-doutorado², realizada na Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena levando em consideração o trabalho de pesquisa desenvolvido pelo Arkhétypos Grupo de Teatro da UFRN que está em atividade desde 2010.

O trabalho do Arkhétypos se fundamenta principalmente numa poética corporal, desenvolvida a partir de um treinamento psicofísico que tem como base os elementos pré-expressivos (BARBA, 2012) e que sempre elege um elemento da natureza como mote criativo: terra, água, fogo e ar.

Chamamos este trabalho de *poética dos elementos*, inspirados por Gaston Bachelard (2013) que escreve sobre a imaginação da matéria, passando pela tetralogia dos elementos. Assim, buscamos potencializar os diferentes tipos de energia provenientes de um processo de criação,

¹ Natal: UFRN; Professor Adjunto, Ator e Diretor.

² Pesquisa “The Art of Encounter: The Conference of the Birds in Vienna” com supervisão da Prof^a. Angelika Hauser-Dellefant e da Prof^a Ursula Hofrichter - Department of Music and Movementtraining.

sempre tomando como referência um universo simbólico de dimensões arquetípicas.

Durante a criação do nosso último espetáculo “Revoada” (2014), nós pudemos identificar um novo procedimento de criação que foi sistematizado e re-significado na montagem da “Conferência dos Pássaros” (2015) realizada em Viena. Vale salientar que em ambos os processos, no Brasil e na Áustria, nós partimos do mesmo mote criativo, o conto persa “A Conferência dos Pássaros”, escrito por Farid- Ud-Din Attar no século XXIII, e o elemento “ar”.

Pesquisar a “arte do encontro” é promover um encontro do homem consigo mesmo, é descobrir a arte que pulsa dentro de nós. De acordo com Jerzy Grotowski:

A essência do teatro é o encontro. O homem que faz um ato de autorrevelação é, digamos assim, aquele que estabelece contato com ele mesmo. Isto é, uma confrontação extrema, sincera, disciplinada, exata e total – não simplesmente uma confrontação com seus pensamentos, mas a que envolve todo o seu ser, desde seus instintos e seu inconsciente até seu estado mais lúcido. (2011, p.44)

No Teatro Laboratório de Grotowski o acontecimento teatral é visto como um ato de comunhão e de co-participação entre o ator e o espectador. Neste, o ator cria suas ações e estas são resignificadas pelo espectador, que é integrado à encenação e torna-se parte constituinte da cena: “O espectador (ou melhor, o participante) recebe certas premissas estabelecidas. Graças a elas constrói em sua imaginação o lugar da ação, o seu andamento, as suas associações, constrói a própria co-participação etc.” (GROTOWSKI, 2007, p. 43).

Há cinco anos venho pesquisando o conceito de “arte do encontro” e tenho buscado transportá-lo para a minha prática artística e pedagógica. Desde 2010, quando entrei na UFRN e criei o Grupo Arkhétypos de Teatro

venho propondo uma prática laboratorial que tem como base o jogo ritualístico da cena, também fundamentado por Grotowski:

O teatro era (e permaneceu, mas em um âmbito residual) algo como um ato coletivo, um jogo ritual. No ritual não há atores e não há espectadores. Há participantes principais (por exemplo, o xamã) e secundários (por exemplo, a multidão que observa as ações mágicas do xamã e as acompanha com a magia dos gestos, do canto, da dança etc.). (GROTOWSKI, 2007, p. 41).

O “jogo ritual” é um procedimento de criação que também se faz presente na prática artística do Grupo Arkhétipos e foi através dele que chegamos à “dramaturgia dos encontros”. O “jogo ritual” situa-se entre o “jogo dramático” e o “jogo teatral”, pois ele trabalha numa perspectiva de jogo que parte do encontro do ator consigo mesmo, com o seu universo interior, e o coloca numa dimensão *liminar*, que será compartilhada posteriormente com o público.

É neste *espaço-tempo liminar*³ (TURNER, 1974) que as coisas acontecem, e é neste espaço-tempo que o ator faz a total doação de si mesmo. Se o ator não estiver aberto para o “jogo ritual” ele não acontece. É uma espécie de transe consciente, pois não se perde a consciência de fato, o que há é uma apropriação tão grande da imagem do arquétipo que está sendo trabalhado que o ator deixa de seguir a sua lógica convencional cotidiana e passa a adotar uma lógica ficcional, uma lógica ancestral, que transcende a ideia da personalidade, do eu interior e atinge uma dimensão arquetípica, universal, sagrada.

³ Para Victor Turner: “Os atributos de liminaridade, ou de personae (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais.” (1974, p.117).

Foi este estado de transe que buscamos alcançar no processo de criação do espetáculo “Revoada” (2014) no Brasil:

Essa é uma técnica do “transe” e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo em uma espécie de “transiluminação”. (GROTOWSKI, POLASTRELLI, FLASZEN, 2007, p. 106).

Essa mesma metodologia foi utilizada também como base para a minha pesquisa de pós-doutorado desenvolvida na Universidade Música e Artes Cênicas de Viena⁴, pesquisa esta que partiu do conceito de “encontro” e se delineou em três momentos como veremos a seguir.

Metodologia dos Encontros

Dentro da prática sistematizada pelo Grupo Arkhétypos no Brasil e redimensionada na Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena, o primeiro “encontro” que acontece é o encontro do ator consigo mesmo, com o seu universo interior, com a sua história e com os aspectos arquetípicos que serão acionados dentro do respectivo processo. Este encontro acontece após a definição do tema da pesquisa e a imersão numa prática laboratorial de criação.

O encontro com o outro é a segunda etapa do processo e muitas vezes ela acontece paralelamente ou concomitantemente com a primeira, pois é comum também que ator encontre no outro, na substância do outro a resposta complementar da sua busca, da sua construção cênica. Num processo como esse o ator atua como uma espécie de curandeiro, materializando suas paixões e revelando a sua alma. É como diz Artaud:

⁴ O Grupo de Pesquisa de Viena foi composto por nove *performers* (entre atores, músicos e bailarinos): Anna Adensamer, Christine Sixthofer, Kathleen Gözek, Lara Bogataj, Marco Antonio da Costa, Petra Aigner, Emil Kohlman, Victoria Morawetz e eu.

A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita a flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania. Alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro (ARTAUD, 1993, p. 131)

Com base neste princípio, a busca dos atores segue no sentido de encontrar metáforas que possam reconectar o homem com os eternos universais, religando-os ao sagrado. Adriana Mariz, em seu livro *A Ostra e a Pérola: Uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa* (2008) traduz bem esta discussão que tem por objetivo *re-ligar* o homem aos eternos universais, para ela, esse processo de reconexão do homem com a ideia de sagrado passa pela resignificação do corpo e do gesto: “É somente a partir da ruptura com o gesto ordinário, usual, que o ator cruza a fronteira em direção a uma cultura própria, inventada, original.” (p.208).

Dentro do processo de criação o ator torna-se um canal de manifestação das paixões, criando fissuras no tempo e no espaço e permitindo que o *inconsciente coletivo* se revele através dos personagens/arquétipos que se materializam no “jogo ritual”.

Em seu livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2012) Carl Gustav Jung nos fala dos arquétipos, conteúdo do *inconsciente coletivo* que se revela através de sonhos, símbolos e dos mitos: “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através da sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta.” (JUNG, 2012, p. 14).

A busca por personagens arquetípicos é uma característica deste tipo de processo onde o ator entra num “jogo ritual” e passa a criar a partir de

si, a partir da sua *mitologia pessoal*. Segundo os pesquisadores David Feinstein e Stanley Krippner:

Os mitos, no sentido que damos ao termo, não são lendas ou falsidades, mas modelos através dos quais os seres humanos organizam e codificam suas percepções, sentimentos, pensamentos e atitudes. Sua mitologia pessoal origina-se dos fundamentos do seu ser, sendo também o reflexo da mitologia produzida pela cultura na qual você vive. Todos criamos mitos baseados em fontes que se encontram dentro e fora de nós e nós vivemos segundo esses mitos. (1992, p.16).

Durante o processo de criação são utilizados também estímulos musicais, e a música surge neste caso como elemento agregador que estimula o ator e permite que ele se expresse através de uma comunicação não-verbal, situada entre o teatro, a dança e a música. Nesta fase de realização dos laboratórios os atores se colocam no “jogo ritual” e a partir deste jogo são criadas as cenas e revelados os personagens/arquétipos que serão acessados ao longo da pesquisa. Deste encontro nasce a história que será partilhada com o espectador e daí surge um terceiro encontro, o encontro com o espectador:

(...) o ciclo das associações pessoais do ator pode ser uma coisa e a lógica que aparece na percepção do espectador, uma outra. Mas entre essas duas coisas diferentes deve existir uma relação real, uma só profunda raiz, mesmo se estiver bem escondida. (GROTOWSKI, 2007, p. 233).

O encontro com o público acontece somente nos momentos finais do processo, nos ensaios abertos e depois nas apresentações. É nesta fase que nos deparamos com a magia propriamente dita, a “magia do encontro”.

O encontro torna-se “mágico” na medida em que transcende a esfera do racional, pois ele advém do inconsciente tornado consciente e se

propaga até o universo pessoal de cada espectador. Neste momento acontece o “grande encontro”, acontece a “mágica” e se revela o teatro sagrado. E esses encontros são transformadores, são propulsores, e são eles que fomentam a vida da cena, que renovam a energia dos atores e que permitem um momento de comunhão no sentido primeiro da palavra, no sentido do teatro sagrado:

Não basta que essa magia do espetáculo prenda o espectador, ela não o aprisionará se não souber onde pegá-lo. Basta de magia casual, de uma poesia que não tem mais a ciência para apoiá-la. No teatro, doravante poesia e ciência devem identificar-se. Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega a sua densidade volitiva. Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador nos transe mágicos. É [dessa] espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou. Conhecer as localizações do corpo é, portanto, refazer a cadeia mágica. E com o hieróglifo de uma respiração quero reencontrar uma ideia de teatro sagrado. (ARTAUD, 1993, p.149-150).

Para Artaud poesia e ciência devem caminhar juntas a fim de fomentar a magia deste encontro, essência do teatro. É preciso respirar junto, cultivar a emoção e reconhecer no corpo os impulsos que nos conectam a este sagrado. E tanto a montagem do espetáculo “Revoada” (2014) no Brasil como a montagem “A Conferência dos Pássaros” (2015) realizada na Áustria, buscaram essa “magia”, este encontro com o sagrado.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo, Martins Fontes, 2013.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. São. Paulo: É Realizações, 2012.

FEINSTEIN, David & KRIPPNER Stanley. **Mitologia Pessoal**: a psicologia evolutiva do *self*. São Paulo: Cultrix, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. **Por um teatro pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Editora Perspectiva, 2007.

HADERCHPEK, Robson Carlos. “O Ator, o Corpo Quântico e o Inconsciente Coletivo”. In: **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**. João Pessoa: UFPB Departamento de Artes Cênicas, 2015. p. 119-135.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2012.

MARIZ, Adriana Dantas de. **A Ostra e a Pérola: Uma visão antropológica do Corpo no teatro de Pesquisa**. São Paulo: Perspectiva S.A, 2008.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura. Tradução Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

A Prática do Mago na Literatura Hermética

David Pessoa de Lira¹

Introdução²

Recentemente, a distinção entre essas duas categorias de hermetismo tem sido motivo de debate entre acadêmicos. No séc. XX, Walter Scott e André-Jean Festugière estabeleceram uma distinção praticamente radical entre essas duas formas de hermetismo.³

Dessa dicotomia entre as duas categorias de hermetismo, André-Jean Festugière criou uma nomenclatura: o hermetismo, que compreende um conjunto de práticas astrológicas, mágicas, alquímicas, *teúrgicas* e pseudocientíficas, recebeu o nome de hermetismo popular (*hermétisme populaire*); o hermetismo, que compreende um conjunto de doutrinas teológicas e filosóficas, passou a receber a designação de hermetismo erudito ou filosófico (*hermétisme savant* ou *hermétisme philosophique*). Em seu livro *La Révélation*, Festugière explicita que essas duas categorias não eram só distintas, mas também inconciliáveis e desconexas. Praticamente essa divisão veio a ser universalmente aceita entre os

¹ Doutor em Teologia pela Faculdades EST, Professor de Língua e Literatura Latinas do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pós-Doutorando na Linha de Pesquisa Literatura Comparada da Área de concentração de Teoria da Literatura, atuando nas Áreas de Línguas Clássicas; Literatura Greco-Roma (UFPE). Líder do Grupo de Pesquisa Hermeneia - Língua e Literatura Grega e Latina da Antiguidade e do Medievo, Linha de Pesquisa Literatura Hermética Grega e Latina. Contato: lyrides@hotmail.com.

² O presente artigo foi adaptado a partir do primeiro capítulo da minha tese, publicada também como livro. Cf. LIRA, David Pessoa de. *O Batismo do Coração no Vaso do Conhecimento: Uma Introdução ao Hermetismo e ao Corpus Hermeticum*. Recife: Editora UFPE, 2015. p. 29-40.

³ VAN DEN BROEK, 2006, p. 487-488; COPENHAVER, 2000, p. xxxii-xxxiii.

estudiosos. Giovanni Filoramo chega a afirmar que essas duas categorias de literatura estão paralelas e contrapostas.⁴

1. Distinção e inter-relação

É bem verdade que uma dicotomia classificatória radical deve ser evitada para não se construir dois blocos estanques e intocáveis que existem em si mesmos. Apesar de admitir que, nos escritos herméticos, o objetivo último não se vincula demasiadamente com astrologia, tampouco com mágica e não há quase nada relacionado à alquimia, isso não significa que todos esses elementos não pudessem ter sido interpretados sob uma ótica filosófico-religiosa nos escritos herméticos. Essas duas categorias intercambiavam elementos de um campo comum. Se, por um lado, não se pode negar nem negligenciar a diferença de tom e conteúdo entre essas duas categorias, por outro lado, não se pode inferir que exista uma contraposição como sugerida por Giovanni Filoramo. Jean-Pierre Mahé concorda que existe uma distinção entre essas obras tanto em relação ao conteúdo quanto ao tom, mas não pode haver uma ruptura total entre os dois gêneros. Mircea Eliade, nessa mesma linha, diz que, apesar das diferenças de propósito, conteúdo e estilo, há certa unidade de intenção entre esses grupos de textos.⁵

Quem quer que procure analisar ou descrever o contexto do hermetismo na Antiguidade, há de levar em consideração o campo comum de atuação que uma vez foi estabelecido pelas características e aspectos filosóficos e técnicos como forma de interação no mesmo ambiente. Isso pressupõe ser inapropriada uma distinção em absoluto. Por que se haveria

⁴ ELIADE, 2011, v. 2, p. 259-260; JOHNSON, 2009, p. 84-85; FILORAMO, 1992, v. 1, 377-378; SCOTT, 1985, v. 1, p. 1; HERMETISMO, 1986, p. 5709; DODD, 2005, p. 11; DODD, 1954, p. xii. VAN DEN BROEK, 2006, p. 487-488; BERNAL, 2003, v. 1, p. 133; COPENHAVER, 2000, p. xxxii-xxxiii. FESTUGIÈRE, 2014, p. 7-8; FOWDEN, 1993, p. 116.

⁵ FOWDEN, 1993, p. 119. FILORAMO, 1992, v. 1, p. 377-378. MAHÉ, 2005, v. 6, p. 3939-3940; Cf. VAN DEN KERCHOVE, 2012, p. 1; COPENHAVER, 2000, p. xxxii. ELIADE, 2011, v. 2, p. 258.

de colocar os autores e seus escritos em contextos e lugares diferentes?⁶ Não há um consenso entre os cientistas das religiões sobre a atuação de magia e religião, ou a oposição e a inclusão simultânea delas. Por isso, esse debate se torna uma questão em aberto. A separação entre magia e religião pode se dar do ponto de vista didático, mas não do ponto de vista do fato religioso em si.⁷

É importante considerar que não existe nada que justifique a designação de popular para o hermetismo mágico-astrológico nem que se explique a sua disseminação vulgarmente entre as classes mais populares. Ebeling, ao rejeitar a designação popular ou vulgar para o hermetismo, tenta evitar que ele seja concebido em termos extremamente pejorativos ou que se faça qualquer juízo de valor.⁸

Levando em consideração o pensamento de Pierre Bourdieu, pode-se dizer que essa distinção só se dá por causa do jogo de poder, em que se considera mágico, portanto, oficioso, aquilo que não aparenta conformidade com as regras do elemento hegemônico, portanto, oficial. Sendo assim, há uma aceção negativa daquilo que se diz da magia a partir da moral de uma religião hegemônica e oficial. Nas religiões antigas, como a egípcia, por exemplo, magia e religião (ou culto e práticas mágicas) estavam intrinsecamente associadas, de maneira que não se podia perceber tal diferenciação, nem onde uma terminava e outra começava.⁹

2. A Prática do Mago

A única validade em distinguir religião de magia está no fato de que uma procura se submeter ao controle do poder divino e a outra busca

⁶ FOWDEN, 1993, p. 160; COPENHAVER, 2000, p. xxxii.

⁷ MAGALHÃES; PORTELLA, 2008, p. 90-92.

⁸ EBELING, 2011, p. 11. VAN DEN BROEK, 2006, p. 488; COPENHAVER, 2000, p. xxxvi.

⁹ MAGALHÃES; PORTELLA, 2008, p. 91; BOURDIEU, 2005, p. 34-45; CUMONT, 1929, p. 86 - 87.

controlar os poderes divinos. Talvez essa seja uma distinção clássica válida, mas não necessariamente clara. Ao observar as formas da religião greco-romana, depara-se com uma constante busca de benefícios para o ser humano, fato que dificulta perceber os limites de atuação da magia e da religião, cuja distinção vem a ser mais obscura.¹⁰

No período de dominação romana sobre o Mediterrâneo, geralmente se atribuía sapiência aos taumaturgos, curandeiros ou milagreiros, os quais eram considerados divinamente inspirados, tendo o poder de se comunicar com as entidades ou espíritos celestes. Por causa de sua vida e aparência austeras, e dos predicativos já citados, facilmente o povo os confundia com os filósofos. Inclusive, não é por acaso que a atuação do filósofo e do milagreiro poderia ser confundida, de modo que os adeptos e seguidores das chamadas ciências ocultas ou magia eram considerados filósofos. Todos os curandeiros ou milagreiros eram conhecidos como *μάγοι* [*magoi*], isto é, magos ou mágicos, que, de fato, era a designação dos sacerdotes persas do zoroastrismo.¹¹ Tal diferenciação entre hermetismo filosófico-religioso e mágico-astrológico, entre religião e magia, não pode ser radicalizada, de maneira a conferir autoridade a uns textos herméticos em detrimento de outros. Lendo o tratado XII.19 do *Corpus Hermeticum*, pode-se encontrar as seguintes palavras:

Então todo vivente é imortal por causa dele [do intelecto]; e, dentre todos, o homem, o receptor de Deus e consubstancial com Deus, é o mais [imortal]. Pois Deus conversa só com esse vivente, tanto de noite através de sonhos, quanto de dia através de símbolos [presságios], e lhe prediz todas as coisas futuras através de todas as coisas, de pássaros, de entranhas, de espírito [inspiração], de carvalho; por isso, também o homem procura conhecer as

¹⁰ JOHNSON, 2009, p. 43; Sobre magia, cf. FOWDEN, 1993, p. 79-87.

¹¹ CUMONT, 1929, p. 173-174, 294, n. 88; ELIADE; COULIANO, 2009, p. 170-171; MAUSS, 2008, p. 176.

coisas acontecidas antes e as coisas presentes e as coisas futuras (tradução própria).¹²

Quem observa esse texto pela primeira vez não diz que se trata de uma literatura hermética filosófico-religiosa e facilmente se poderia dizer que ele tematiza conteúdos supersticiosos que envolvem aspectos mágicos. De fato, o texto supracitado trata não só da comunicação divina, mas também dos meios (técnicas) de interpretação do divino, tais como, os agouros, os presságios, os aruspícios, os augúrios (auspícios), os sonhos e as adivinhações, visto que são elementos da conversação entre Deus e o ser humano.

Os antigos praticavam o augúrio (auspício), isto é, a adivinhação por meio do voo dos pássaros e de seu canto, a fim de que se obtivesse um sinal de sucesso ou de desgraça. Uma das práticas de adivinhação e prognóstico, entre os antigos gregos, romanos e etruscos, era o aruspício, que consistia da consulta das entranhas das vítimas (oferecidas em sacrifício), com a finalidade de conhecer os fatos e os acontecimentos do futuro. Da mesma forma, era comum acreditar que árvores, como o carvalho, poderiam transmitir mensagens divinas.¹³ Pode-se aventar que todas essas práticas são tão mágicas quanto religiosas ou religiosamente interpretadas pelo autor do tratado hermético.

Conclusão

Sendo assim, percebe-se que o hermetismo filosófico-religioso e o hermetismo mágico-astrológico têm interações que não podem ser

¹² πᾶν ἄρα ζῆον ἀθάνατον δι' αὐτόν [τὸν νοῦν]: πάντων δὲ μᾶλλον ὁ ἄνθρωπος, ὁ καὶ τοῦ θεοῦ δεκτικὸς καὶ τῷ θεῷ συνουσιαστικὸς. τοῦτο γὰρ μόνω τῷ ζῷω ὁ θεὸς ὁμιλεῖ, νυκτὸς μὲν δι' ὄνειρων, ἡμέρας δὲ διὰ συμβόλων, καὶ διὰ πάντων αὐτῷ προλέγει τὰ μέλλοντα, διὰ ὀρνέων, διὰ σπλάγγων, διὰ πνεύματος, διὰ δρυός, διὸ καὶ ἐπαγγέλλεται ὁ ἄνθρωπος ἐπίστασθαι τὰ προγεγενημένα καὶ ἐνεστῶτα καὶ μέλλοντα. HERMÈS TRISMÉGISTE, 2011, t. 1, p. 181-182.

¹³ COULANGES, 2004, p. 144, 173-174, 178, 237; CUMONT, 1929, p. 151, 176. FRESE, 2005, v. 14, p. 9337-9338.

negligenciadas. Tratados de natureza filosófica podem conter elementos de natureza mágico-astrológica e vice-versa. Ademais, deve-se levar em consideração o fato de que o hermetismo, embora variado, é um fenômeno que se estabelece em um solo comum.¹⁴

Referências

BERNAL, Martin. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization: The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*. New Brunswick; New Jersey: Rutgers University Press, 2003 (1987). v. 1. 575p.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 361p. (Coleção estudos, 20).

COPENHAVER, Brian P. Introduction. In: HERMETICA: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation, with Notes and Introduction - Brian P. Copenhaver. New York: Cambridge University Press, 2000. p. xiii-lxi.

COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*. Tradução Fernando de Aguiar. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 641p. (Paidéia).

CUMONT, Franz. *Les Religions Orientales dans le Paganisme Romain*. 4. Ed. revue, illustrée et annotée. Publiée sous les auspices du Musée Guimet. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929. 339p.

DODD, C.H. (Charles Harold). *The Bible and the Greeks*. 2. impression. London: Hodder and Stoughton, 1954, 264p.

DODD, C.H. (Charles Harold). *The Interpretation of the Fourth Gospel*. Reprinted Paperback Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 478p.

¹⁴ FOWDEN, 1993, p. 95-115, 117-120, 160; COPENHAVER, 2000, p. xxxii.

EBELING, Florian. *The Secret History of Hermes Trismegistus: Hermeticism from Ancient to Modern Times*. Forworded by Jan Assmann. Translated from the German by David Lorton. Ithaca and London: Cornell University Press, 2011 (first edition 2007). 158p. ELIADE, 2011, v. 2, p. 258.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas: De Gautama Buda ao Triunfo do Cristianismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. v. 2. 465p.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. *Dicionário das religiões*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 342p.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*. 5. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1964. 2t.

FESTUGIÈRE, André-Jean. *La Révélation d'Hermès Trismégiste*. Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Concetta Luna, Henri Dominique Saffrey et Nicolas Roudet. Paris : Les Belles Lettres, 2014. Quattuor volumina in uno. 2062p. (La Série Grecque de la Collection Études Anciennes, 70).

FILORAMO, G. Hermetism. In: DI BERARDINO, Angelo. *Encyclopedia of the Early Church*. Cambridge: James Clarke, 1992. v. 1. p. 377-378;

FOWDEN, Garth. *The Egyptian Hermes: A Historical Approach to Late Pagan Mind*. Princeton: Princeton University Press, 1993. 244p.

FRESE, Pamela R.; GRAY, S.J.M. Trees. In: JONES, Lindsay (ed.). *Encyclopedia of Religion*. 2. ed. Detroit, MI: Thomson/ Gale, Macmillan Reference USA, 2005. v. 14. p. 9333-9340.

HERMÈS TRISMÉGISTE. *Corpus Hermeticum*. Texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 2011. 2t. 404p. (paginação contínua entre os dois tomos). (Collection des Universités de France).

HERMETISMO. In: ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1986. p. 5709-5710.

JOHNSON, Luke Timothy. *Among the Gentiles: Greco-Roman Religion and Christianity*. New Haven; London: Yale University Press, 2009. 461p. (The Anchor Yale Bible Reference Library).

LIRA, David Pessoa de. *O Batismo do Coração no Vaso do Conhecimento: Uma Introdução ao Hermetismo e ao Corpus Hermeticum*. Recife : Editora UFPE, 2015. 360p.

MAGALHÃES, Antonio; PORTELLA, Rodrigo. *Expressões do Sagrado: Reflexões sobre o Fenômeno Religioso*. Aparecida: Santuário, 2008. 172p. (Cultura e Religião).

MAHÉ, Jean-Pierre. Hermes Trismegistos. In: JONES, Lindsay (Ed.). *Encyclopedia of Religion*. 2. ed. Detroit: Thompson/ Gale, 2005. v. 6. p. 3938-3944.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. 3. reimpr. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 176.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. 3. reimpr. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 535p.

VAN DEN BROEK, Roelof. Hermetic Literature I: Antiquity. In: HANEGRAAFF, Wouter J. (Ed.). *Dictionary Of Gnosis And Western Esotericism*. Leiden; Boston: Brill, 2006. p. 487-498

VAN DEN KERCHOVE, Anna. *La voie d'Hermès: Pratiques rituelles et traités hermétiques*. Leiden ; Boston: Brill Academic Pub, 2012. 440p.

Da borboleta ao búfalo: a investigação da Dança de Iansã como treinamento energético do/a ator/atriz

Daniela Beny¹

Este artigo se propõe a compartilhar das bases teóricas que dão suporte à pesquisa de mestrado “Os elementos da Dança de Iansã² como possibilidade de treinamento para atores/atrizes” dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – PPGARC/UFRN desenvolvida por mim. O ponto de partida desta investigação se dá pela observação das práticas artísticas do Afoxé *Oju Omim Omorewá* – situado na cidade de Maceió/AL – onde observei a codificação corporal da Dança de Iansã deslocada do local da *performance* ritual religiosa e sendo resignificada como uma *performance* artística, através dessa observação me veio a inquietação “Como os corpos de atores e atrizes poderiam ser preparados para a cena utilizando aqueles elementos?”, a partir daí que a pesquisa se desenvolve.

Para esse recorte em específico trago aqui três conceitos básicos: MOTRIZES CULTURAIS, trazida por Zeca Ligiéro onde o mesmo contextualiza como

(...) conceito de motrizes culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas

¹ Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte; mestrado; orientação Teodora de Araújo Alves. Atriz e diretora.

² Também conhecida como Oyá, deusa Yorubá, cultuada inicialmente às margens do rio Niger. Está relacionada com o elemento fogo no Candomblé e com o despacho dos *eguns* (espíritos dos mortos) na Umbanda, encaminhando os mortos para o outro mundo. Quando associada ao Orixá Xangô, está relacionada com os relâmpagos, trovões e tempestades. No sincretismo religioso, é representada por Santa Bárbara. “Yansã”, em Nagô, também significa “Mãe do céu rosado” ou “Mãe do entardecer”. Dirige os ventos, as tempestades e a sensualidade feminina.

performativas, e se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro (LIGIÉRO, 2011, p. 107)

Segundo conceito que se faz necessário abordar é o de CORPOREIDADE trabalhado dentro da perspectiva da cultura afro, trazido por Suzana Martins

O termo corporeidade refere-se ao tratamento dado ao corpo como um conjunto de elementos simbólicos estruturados para um determinado fim. No Candomblé, a corporeidade é construída a partir da união espiritual decorrente da intervenção primordial da divindade. (...) Nesse contexto, a corporeidade é representada pelo corpo em movimento – o jeito de dançar – que ostenta vestimenta litúrgica, atributos e adereços simbólicos embalados pela qualidade específica da música e do Orixá (MARTINS, 2008. p. 81)

E por último o conceito de TREINAMENTO, que, aqui será pensado pelo ponto de vista da Antropologia Teatral, que segundo Savarese (2012) “(...) o treinamento se propõe como numa preparação física ligada ao ofício, também é uma espécie de crescimento pessoal do ator que vai além do nível profissional. É o meio para controlar o próprio corpo e orientá-lo com segurança, e é também a conquista de uma inteligência física (p. 293)”, porém o treinamento também faz parte dos procedimentos pré-transe tanto no Candomblé quanto na Umbanda sendo esse um dos pontos de encontro desses dos tipos de *Performance*.

É importante salientar que a *Performance* nesta pesquisa está sendo abordada pelo viés antropológico, trazido por Richard Schechner que aponta que

[...] uma definição de *performance* pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são de uma forma de as pessoas

lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações[...] O jogo dá às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado (SCHECHNER, 2013a, p. 49 e 50).

Desse comportamento ritualizado e da ideia de jogo, e levando em consideração os conceitos de Motrizes Culturais, Corporeidade e Treinamento a estruturação do treinamento dentro da pesquisa passa pelas etapas de OBSERVAÇÃO, EN/INCORPORAÇÃO e CONDUÇÃO, onde na primeira eu observo o Afoxé, na segunda eu tenho aulas de Dança de Iansã e compreendo como os movimentos e ações reverberam em meu corpo e na terceira conduzo o treinamento propriamente dito com voluntários/as. Por isso mesmo se faz necessário enfatizar que esta pesquisa é de caráter fenomenológico, não apenas pela sua origem – as práticas artísticas do Afoxé – como também pela forma com que cada indivíduo que participou/participa das etapas práticas desta investigação lidam com a subjetividade de suas referências e construções. Sendo assim, trazemos Merleau-Ponty (1999) para o diálogo apresentando as bases da Fenomenologia

A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir as essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia também é uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir da sua “facticidade” (...) É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é (...) Trata-se de descrever, não de explicar nem analisar (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 2-3)

A opção por trabalhar com os elementos de Iansã (VENTO, BORBOLETA E BÚFALO – que aqui chamo de ELEMENTOS DE ENERGIA) se deram por dois motivos, primeiro porque é a entidade que rege minha

cabeça – já que sou médium iniciada na Umbanda – e a segunda está justamente nas diferenças de qualidade de energia desses elementos relacionados ao arquétipo desta deusa. Onde poderia se dizer que os/as voluntários/as participantes dos exercícios de Condução experimentam a sensação de flutuação do Vento, a leveza da Borboleta e o vigor do Búfalo executando ações básicas - que aqui chamo de ELEMENTOS DE AÇÃO – pautadas nos movimentos de Iansã segundo cantigas e lendas, que seriam CORTAR, CHICOTEAR e ESPANAR. Buscando responder algumas perguntas: Como seria o vento espanando/chicoteando/cortando? Como seria o movimento de uma borboleta espanando /chicoteando/cortando? Como é o corpo desse búfalo espanando /chicoteando/cortando?

No presente momento da pesquisa, observo que esta Condução de treinamento leva os/as participantes para outro estado de atenção, dentro do nível pré-expressivo e que ao mesmo tempo propicia o acesso ao que reconheço como sendo uma forma de gestualidade ancestral onde esses elementos de ação agregados a ações tidas como cotidianas provocam uma série de deformações corporais e de dilatação que abre caminho para o processo de criação individual.

Para finalização da pesquisa ainda se faz necessário o *feedback* dos/as voluntários envolvidos e assim como observações mais detalhadas sobre os procedimentos em laboratório, mas creio que agora, passado o primeiro ano de investigações teóricas e um semestre de experimentos práticos a dissertação e o treinamento caminham para um estruturação e criação de uma metodologia de trabalhado que poderá contribuir para os processo criativo os/as mais diversos/as artistas da cena.

Referências

ALVES, Teodora de Araújo. **Heranças de corpos brincantes: os saberes da corporeidade em danças afro-brasileiras**. Natal: EDUFRN – 2006

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, **A Arte Secreta do Ator – Um dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações - 2012.

BARBA, Eugenio, **A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Brasília: Dulcina Editora - 2009.

FALCÃO, Inaicyra. **Corpo e Ancestralidade – Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA - 2002.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Summus Editorial - 1978.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo – Estudos das Performances Brasileiras**. Garamond. Rio de Janeiro - 2011.

MARTINS, Suzana. **A Dança de Yemanjá Ogunté Sob a Perspectiva Estética do Corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes - 1999.

SCHECHNER, Richard. (Org. de Zeca Ligiéro). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2013a.

_____. “Ponto de Contato” revisados. In: DAWSEY, John C.; MÜLLER, Regina P.; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org). **Antropologia e performance – ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013b, p. 37-65.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Salvador: Corrupio Edições, 2002.

ZENICOLA, Denise Mancebo, **Performance e Ritual – A dança das Iabás no Xirê**. Rio de Janeiro: Mauad X - 2014.

Entre Ruínas e Escombros: Deslocamentos poético-políticos na trajetória artística de Lida Abdul

Camila Duarte¹

Para que as entranhas de uma soterrada realidade, não nos escape

Um corpo que rompe com as regras e lança-se ao mundo como resposta e reação a todas as afirmativas impostas. Esse corpo reage às ordens estabelecidas e consagra-se, então, no lugar do outro. Sendo ele próprio, o outro. Falo de alteridades. Mas também falo do lugar de onde você se encontra agora: aqui.

Nas linhas que seguem, tratarei da obra *In Transit*, idealizada pela artista afegã Lida Abdul.

*2



¹ Rio Grande do Norte: Universidade Federal do Rio Grande do Norte; CAPES; Mestrado; Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra.

² As imagens utilizadas neste ensaio podem ser encontradas no site oficial da artista <http://www.lidaabdul.com/>

Para a realização de *In Transit*, instalação audiovisual realizada em 2008, a artista afegã Lida Abdul iniciou seu trabalho convidando crianças com quem cruzou nas ruas de Cabul e seus arredores, a participarem de uma ação, para a qual propôs um roteiro.

O que se pode acompanhar, nos quase seis minutos de vídeo, são aproximadamente 60 crianças brincando com o que restou de um avião russo, deteriorando-se numa paisagem em Cabul, já há cerca de 15 ou 20 anos: um deserto vivo; um objeto reminiscentemente morto.

Lida Abdul cria nesse entrevero de tempos que a heterotopia propicia, uma ambiguidade entre a vida pulsante que jorra das crianças (estes seres que muitas vezes são tidos e vistos como o futuro das gerações que seguem), e essa “velharia” que são os escombros desse antigo avião. Essa carapaça³, que é para a artista como um esqueleto, passará então por um processo de cura. Uma espécie de ritual em que seus buracos expostos e suas feridas abertas, serão cobertas pela maciez de uma porção de algodões.

Ao reunir essas crianças a atualizarem a memória da guerra por vias de afeto, num ato simbólico e concreto a transformar a história, o instante, e noções de tempo e espaço, é possível traçar um paralelo entre a performance e alguns dos princípios de heterotopologia propostos por Foucault, no qual afirma que “as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante. Em geral, não se entra em uma heterotopia como em um moinho, entra-se quando se foi submetido a ritos, a uma purificação”⁴. Pois é nesse novo espaço, então, imaginado pela artista e realizado pelos

³ Sentido figurado utilizado pela própria artista.

⁴ FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias, p.26.

que ali estão, que parecem pulular fantasias inerentes aos sonhos de paz daqueles que vivem em estado de exceção.

Respingos incandescentes de suor e ilusão.

Esse corpo caído. Esse corpo ausente. Esse avião morto, resultante de uma guerra quase iminente. Esse avião-corpo, esse corpo-casca, será ainda transmutado à categoria de brinquedo, e de um peso infalível e gasto, ganhará por instantes a leveza de uma pipa que sobe aos céus, manuseada por meninos que vislumbram no imenso brancoazul das nuvens, a consagração de uma ação genuinamente lúdica.

Essas crianças que nos levam de encontro à vida, no objeto roto, passam então, aliadas a cordas que se encontram amarradas ao avião, a tentar fazer com que ele suba flutuante e arejado, como um balão.



À luz da narrativa que se acende sobre esse panorama, imbricam-se a poética de uma ficção real e a realidade de uma história concreta. Uma história que tange a si mesma, mas numa tentativa alternativa de construir, a partir de uma metalinguagem, um espaço-tempo em que outros canais dispositivos reanimem a nossa capacidade de fazer história, fazendo arte.

Diante deste novo cenário pode se dizer que as crianças participantes de *In Transit*, tanto quanto aqueles que tem a oportunidade de acompanhar ao vídeo, “se veem confrontados com elementos da história recente”⁵ afegã e os rastros ocasionados pela guerra. Esta experiência, porém, se dá sob uma nova óptica. Neste sentido acredita-se que esta obra oferece aos que se deparam com ela, solenes pistas, através desse espaço agora atualizado e fértil, no qual serão concedidos ao público, a liberdade e o poder de reconstruir naquele instante, diante das indagações imagéticas geradas pela fruição estética, uma outra história. Ou, nas palavras de Erika Fischer-Lichte: “é inevitável que, em um dado momento, seja produzido um deslocamento: a ordem de representação é perturbada e surge uma outra ordem, mesmo que temporária.”⁶ Dito isto, pergunta-se: seria esta ordem: a ordem de uma imaginação materializada e viva? Seria esta uma das ordens da performance: a capacidade de elucidar novos, efêmeros e performativos espaços, cuja potência neles ativada nos lançaria a novos mapeamentos de si, do nosso olhar sobre as coisas, e a rascunhar cartografias simbólicas de uma geografia poética, por vir?

Desta forma, ao guiar-se por este ramo de pensamento, pode se dizer que esta é uma obra que se encontra geograficamente localizada, ainda que não seja possível fazer um mapeamento seu, visto que o que tange seu acontecimento é um tempo outro, caracterizado por uma descontinuidade que atravessa seus ramos, unindo-se à virtual artimanha contemporânea, das múltiplas possibilidades de conexões em rede.

Numa perspectiva territorial, o que Lida Abdul faz em sua obra é varrer o que resta das relações verticais e de domínio, e longe de dialogar com as relações de poder, ao mesmo tempo em que as interroga no cerne

⁵ FISCHER-LICHTE, Revista Sala Preta. *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, p.27.

⁶ *Ibidem*, p.20.

de suas ações, ela instaura uma espécie de comunicação em que as crianças é que conduzirão pelo espaço, seu olhar, sua atenção, sua sensibilidade.

Quando um avião que nos leva pelas nuvens, de um continente a outro, por exemplo, cai; ou quando um avião transportador de mísseis explode, e detona os previsíveis espaços para os quais foi sancionado, e detona a si também, esse avião, que é passageiro, justamente porque ora vai, ora volta, ora regressa, ora não retorna e tampouco chega, carcomido agora pelo tempo, pela ferrugem que o contorna, esse avião, agora, pelos olhos de Lida Abdul e pelas mãos daqueles que o reconfiguram a nível de poesia, esse avião, caído e deteriorado, torna-se espaço de cuidado.

Seus motores, todos silenciados,
suas cicatrizes,
suas feridas...
serão cuidadosamente cobertas.

Curadas por pequenas mãos, munidas e imbuídas de ingenuidade e pequenos pedaços de algodão.

Para que as entranhas de uma soterrada realidade não nos escapem, e não nos diminua tal qual o avião à carcaça, é preciso que se criem espaços de cultivo da inocência, que sejam produzidas memórias novas sobre um outro espaço e também a partir de um novo olhar, que possa ver e anunciar uma realidade que vinga. Uma outra, que brota. Que emerge. Outra que grita.

Pois é nesse espaço, criado e inventado pela artista afegã e seus “pequenos” interventores, que agora você repousa.

Este avião, então, entrega à imaginação do homem, da mulher, da criança... o direito ao voo.

Lida Abdul concede ao pouso o direito do voo, ao pássaro o direito de homem, ao avião o direito da morte e do re-pouso, e à criança, o mistério da cura.

O que se vê, é um espaço em que esses corpos, cujos papéis com frequência são friamente diagnosticados, podem experimentar justamente a inversão desses papéis. Essa experiência impulsionaria então à possibilidade da troca, do câmbio, de despregar-se, rasgar-se. Transvestir-se, essa é a opção.

Lida Abdul não aceita ser atropelada pelos tanques de guerra. Ela se torna a própria máquina de guerra, e consciente disso, abre caminho por entre os escombros, negligenciando toda e qualquer ordem imposta.

O que ela faz com aquele que participa e contempla suas ações, é compartilhar essa inquietação de ver o mundo e os espaços desse mundo, com um olhar refinadamente trabalhado, sensível, sensibilizado, destoando-se do senso comum. Para isso cria e realiza localidades e acontecimentos, nos quais as mais distintas subjetividades são convidadas a viver a experiência de ser outro. Outro corpo num outro espaço.

Não abandonar-se às regras do jogo do sistema, essa é a regra. E nesse jogo, de alteridades, torna-se possível despossuir-se das identidades as quais somos aspirados e entregar-se à realidade efêmera, cujo espaço te permite ainda que continuar a olhar com os mesmos olhos de sempre, olhar e calar-se que seja, diante da transformação e, permitir-se calado, notar a amplitude de seu horizonte estender-se, e mais.

Essa extra espacialidade afirma então as relações que cotidianamente legitimam aquele espaço, mas ao mesmo tempo, ao propor novas formas de encarar a realidade, cria realidades outras que extrapolam o automatismo com que muitas vezes enfrentamos essa realidade vigente.

Arrisco-me a dizer que nesse movimento de atuação crua e lúdica nos espaços de guerra, nos territórios marcados por conflitos e inflamados de poder, ocorre a criação de um campo de forças, em que a performance acaba por reverberar, para além de sua efemeridade, nas relações entre os que participam e o local em que intervém, e no caso de *In Transit*, afeta

inclusive a perspectiva dos pais dessas crianças, eles que provavelmente passaram pela experiência da guerra e que tiveram em algum instante seu futuro violado, podem a partir de então, tatear seus resquícios de dor e trauma, com aspectos de beleza e fantasia.



Porque muitas vezes a urgência da mudança não pode ser contida no espaço de um corpo enérgico. Ou ainda, a emergência do espaço quando é captada por um corpo apto a realizar revoluções semânticas na geografia local, trança-se junto a essa história que o abraça, e apenas doa-se inconsciente à obra daquele que o olha. Que o toca. O escuta. E transforma num outro espaço: Um espaço de nascimentos e vida.

Lida Abdul, então, ocupa esses espaços e propõe e elabora um encontro entre a ruína, o escombros e a materialização daquilo que configura o resto ainda presente à memória que se atualiza, ao mesmo tempo em que cria elementos numa categórica trama heterotópica.

A artista instaura um movimento em que a um só tempo faz pulsar o coração da paisagem e reintegra ao ser humano sua capacidade de intervir concreta e poeticamente no mundo.

Se a guerra chega arrebatando no “modo” destruição, as ações de Lida Abdul partem do princípio da desconstrução daquilo que está dado, e sugerem de forma brilhante a possibilidade da reconstrução dos espaços e suas breves histórias, por um viés da invenção. *In Transit* é capaz de sobrevoar delicadamente a imaginação daquele que está afim e atento às urgentes necessidades de seu tempo e dos espaços os quais frequenta, percorre. Semeia.

Referências

SANTOS, Adriana Rosa Cruz. *Heterotopias menores: delirando a vida como obra de arte*, 2011 Mnemosine Vol.7, nº1, p. 98-106.

SANTO, Carolina E. *Eventos performativos e práticas performativas em paisagens afetadas por barragens*. O Percejo online - Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas ppgac/unirio Volume 04 – Número 02 – agosto-dezembro/2012.

SIMONI, Mariana. *Emoções Pulverizadas: Performatividade no teatro de René Pollesch*, Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika . Entrevista concedida a Matteo Bonfitto. Transcrição: Andrea Paula Justino dos Santos. Conceição | Conception - volume 1/nº 2 - Jun/2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, 2013. vol. 13, nº2. Tradução: Marcus Borja.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*, 2013. n-1 edições.

Espaço cênico e construção de imagens significantes: ampliando as metamorfoses do corpo dilatado

*Laura Maria de Figueiredo*¹

Iniciamos o panorama histórico com a *Poética*, de Aristóteles, o tratado teatral da Antiguidade referência entre nós sobre a tragédia ática, quando nomeia e define a outra face do fenômeno fundador do teatro ocidental, que eram suas encenações nos teatros de arenas gregos. Chamada de *Opsis* por Aristóteles, o espetáculo trágico “acrescenta à tragédia a intensidade dos prazeres que lhes são próprios.”². É interessante notar como se inaugura nesta análise a necessidade da abordagem dos acontecimentos relativos ao que o público assistia na ocasião dos festivais conhecidos como grandes dionisiacas. O espetáculo teatral nos traz os prazeres “que lhes são próprios” e eles são da ordem espacial, sonora, visual, coreográficas e rítmicas configuradas para envolver esse público em algum ponto de ‘suspensão da realidade’, como caracterizou Cyro Del Nero, discorrendo sobre as origens da teatralidade em rituais xamânicos, onde o curandeiro e seu público apontam a nascente relação palco/plateia de um proto ritual teatral:

“Tendo ganhado o poder de cura, ele organiza um corpo de acólitos. De alguma maneira reconhecendo os signos naturais, ele os domina e demonstra isso sempre de maneira dramática, para impressionar aqueles que ele formou para ele: seu público, seus pacientes, seus

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Curso de Licenciatura em Teatro – Departamento de Artes Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

² ARISTÓTELES, *Poética*. 1993, p. 147.

crentes, seus fiéis. Surgem com ele duas atitudes essenciais para o teatro: tomar a palavra e suspender a incredulidade, exercidas na sua ação central, que é o curandeirismo, a pajelança.” (DEL NERO, 2009, p. 113)

A tragédia nascida dos rituais dionisíacos trouxe para o centro das arenas construídas nas encostas das colinas esse impulso do espetáculo que toma a palavra e suspende a incredulidade do público, que passa a compartilhar no espaço cênico sacralizado pelas energias ancestrais das cerimônias religiosas e xamânicas, um instante extraordinário de experiência estética, poética, filosófica, existencial através da representação/encarnação de forças míticas.

Neste sentido reside a força antropológica do Teatro e seu enraizamento na questão do papel da plateia no contato ao vivo com a apresentação ritual. Eugenio Barba afirma:

“A matéria-prima do teatro não é o ator, o espaço, o texto, mas sim a atenção, o olhar, o escutar e o pensamento do espectador. O teatro é a arte do espectador. Cada espectador ainda que não o saiba, percebe algumas vezes através de grandes lentes, e outras vezes através das pequenas de um binóculo imaginário, assim como o poeta de sentidos particularmente aguçados do qual falava Baudelaire. Observa o conjunto à distancia e depois é atraído por um detalhe.” (BARBA, 1993 p.63)

Podemos considerar que as metamorfoses ocorridas nos edifícios teatrais ao longo dos séculos sejam resultados dos processos sociais que regem essas construções de olhares para o espectador. Se nos debruçarmos sobre alguns contextos históricos decisivos para a construção das referências morfológicas que determinaram a existência de modelos de arquiteturas teatrais diferenciadas entre si por suas configurações da relação palco-plateia, a saber: Arena, Elisabetano e Italiano, cujas bases constituintes são o espaço e a cenografia colocada

neste, de forma a oferecer suporte para o discurso primordial do fenômeno teatral sustentado pela presença física do atuante e sua relação com o público almejado.

A arena grega era em círculos concêntricos formando o *theatron*, ao redor da *orchestra*, o espaço das coreografias dos coros, dos músicos e do altar a Dioniso, o *Tímele*. Atores, *performers*, *xamãs* curandeiros, girando em redor desse altar e representando as máscaras das forças em *agon*, em conflito, buscando realizar para aquela plateia a famigerada *catarsis* observada por Aristóteles. *Catarsis*, como se deduziu ao longo de exegeses diversas, tinha para o filósofo um referencial linguístico medicinal de cura e de superação do mal pela via da expiação orgânica, que o espetáculo presencial através do corpo do intérprete mascarado ritualizava para o público durante os festivais. Walter Benjamin vai ao ponto ao se perguntar,

“Mas com que direito falamos de representação ‘agonal’ ? Pois não é suficiente, como justificativa formular a hipótese de que o enredo trágico deriva da corrida ritual em redor do tímele. É preciso mostrar, em primeiro lugar, que os espetáculos áticos transcorriam sob a forma de competição. Não somente os poetas, mas também os protagonistas e os coreias entravam em concorrência. Mas a justificação interna está na angústia muda que cada representação trágica comunica aos espectadores, e se revela nos personagens. No espetáculo, reina a concorrência silenciosa do *agon*. (BENJAMIN, 1984 p. 130)

As máscaras, vestuários, coturnos, cenários, efeitos sonoros, músicas, coreografias, refletores/rebatedores de luz e o próprio edifício foram elementos teatrais que se misturavam em múltiplas combinações espetaculares, numa profusão de signos, a se encaminhar no tempo da apresentação para chegar ao momento trágico por excelência: o silêncio ritualizado. A agonia do herói, a suspensão da incredulidade, a *catarsis*.

Podemos pensar que todo o desenvolvimento desta linguagem distribuída por elementos no espaço: edifício, cenários e outros efeitos do espetáculo foram emanações do mesmo impulso primeiro da máscara, como portadora de signo representacional de um caráter humano, transportado para todo o aparato cenográfico imaginado e criado para ampliar as reverberações semiológicas do fenômeno trágico através dos recursos da teatralidade, intrínseca à natureza do *Opsis*. Um olhar com lupa sobre o espaço do sagrado e suas múltiplas interpretações a partir dos círculos concêntricos ao redor da *orchestra*.

Num salto no tempo chegamos aos séculos XVI e às arquiteturas dos teatros: Elisabetano e das Casas de Ópera e seu Palco Italiano. O anfiteatro elisabetano adapta a arena circular introduzindo o quadrado da cenografia fixa que avança num nível mais alto em direção público que agora ocupa o lugar da outrora *orchestra* grega, onde um dia houve o altar a Dioniso.

Evelyn Werneck Lima afirma :

“O anfiteatro elisabetano, sendo um espaço fundamentado no princípio esférico, ao mesmo tempo fechado sobre si mesmo, porém aberto para o céu, oferece uma multiplicidade de pontos de vista tanto quanto arquitetura como quanto representação”. (LIMA, 2012, p.71)

As encenações elisabetanas ancoradas em versos alexandrinos, vestimentas, panos, bandeiras, alçapões, espadas, taças, ossos, cartas, livros, flores e tantos outros *props* que se depreendem dos textos de Shakespeare e contemporâneos, um teatro da imanência, como afirma a autora, onde a imaginação ativa do público participa das misteriosas magias proporcionadas pelos versos e suas narrativas extraordinárias, onde “os efeitos cênicos no palco são obtidos por sugestão, pela magia do maravilhoso, pela autoridade do autor minimamente auxiliado pela planejada figuração.” (2012, p. 71)

A casa de Ópera e seu palco italiano surgem neste mesmo século na busca da perfeita operacionalização cênicas do espetáculo musical, cuja natureza melódica necessita de mais enquadramento para organizar, harmonizar e ritmar os movimentos da encenação.

O palco italiano com seu aparato tecnológico derivado das construções navais, trazem para a cena renascentista a ampliação dos efeitos aéreos de voos, aparições fantasmáticas, preenchendo também na verticalidade o campo visual do espectador, que agora permanecerá sentado frontalmente a esta caixa cênica retangular.

Tal esquema de enquadramento da cena, repleto de potencialidade de criar efeitos visuais surpreendentes e arrebatadores, será o palco versátil para a construção de truques, o espaço ideal para o grande teatro do Barroco e seus apoteóticos instantes da encenação das Glórias cantando a conversão dos pagãos e a entrada no reino dos céus. Um belo espetáculo para encher os olhos apenas? Nada mais de ressonância mágica, imanente? Apenas o espetacular aprisionamento da imaginação em profanas maravilhas para os sentidos? São perguntas que ainda rondam o espectro do senso comum sobre o tipo de teatro que acontece no palco italiano, a despeito dele ser uma das configurações mais encontradas em todo o mundo.

Tais tipologias arquiteturais e de relação palco-plateia chegaram ao século XX reinventadas em diversos substratos estéticos e o palco italiano sobreviveu até mesmo, como suporte para grandes revoluções cênicas como foram o trabalho do *Teatro de Arte de Moscou* com Konstantin Stanislavski e o *Berliner Ensemble* com Bertolt Brecht, mostrando-se também apropriado para reinvenções dramaturgias, e/ou desconstruções meta linguísticas de seus truques. Neste século dentro da caixa cênica italiana a lupa profana e científica invade o mundo maravilhoso e encantado dos contos morais religiosos e as emocionantes

encenações musicais, transformando esse espaço com novos parâmetros estéticos e técnicos sempre atraentes, até mesmo para artistas cênicos inovadores como Peter Brook e Robert Wilson por exemplos, que realizam até hoje espetáculos para tais configurações palco/plateia.

O conceito de espaço alternativo deriva de toda sorte de pesquisas e buscas por novas formas de construir a relação palco-público em novos pontos de vista, e principalmente num movimento de fazê-lo sair da mera experiência de espectador e participar mais ativamente, nem que seja deslocando-se pelo espaço com encenações itinerantes, recriando-se antigos rituais ou formas processuais muitas vezes no intuito de reviver o espaço mítico ancestral das formas teatrais em suas origens. Noutras ocasiões o espaço alternativo é a moldura cenográfica já pronta e instalada de que a encenação faz uso enquanto carga semântica para o espaço do espetáculo. Na maioria destas propostas o público é lançado numa experiência diferenciada e absorvente para sua corporeidade e imaginação na relação com o espaço, artistas e espetáculo.

Em termos de edifício teatral alternativo o projeto desenvolvido na parceria entre Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta e cenógrafa italiana radicada no Brasil, com José Celso Martinez Correia fundador e diretor do Grupo Oficina se destaca como conceito, desenvolvimento e resultados. Inspirado no formato do carnaval brasileiro e do desfile de blocos pelas ruas e escolas de samba em sambódromos. O espaço denominado pelos criadores de 'terreiro eletrônico', contém:

- Uma passarela cercada de cadeiras colocadas no percurso e em duas galerias acima do piso desta passarela de 25 metros de comprimento. As paredes laterais de 13 metros.
- Um teto retrátil que pode ser aberto para a passagem da luz natural tanto diurna quanto noturna.

- Uma parede de vidro de 15 metros quadrados, para passagem da luz natural para dentro do espaço
- Um canteiro de plantas perto desse janelão de vidro
- Camarins e cabines técnicas colocadas em cada extremo da passarela no mezanino, de forma que bastidores e trabalhos técnicos aconteçam também à vista da plateia.

Tal espaço tem sido utilizado por diversos tipos de eventos e atividades culturais, projetos sociais, e outros, além de proporcionar para as produções do Grupo Oficina um permanente laboratório de construção de poéticas cênicas para recriar clássicos de Shakespeare, Schiller, Euclides da Cunha e outros, sempre com excelente repercussão entre o público jovem e os apreciadores de teatro.

Após esse breve panorama destaca-se a base comum que rege os elementos da teatralidade que acompanham a apresentação de artistas cênicos ao longo dos séculos, qual seja a necessidade de todos se unirem para proporcionar o encontro e o diálogo com as mentes e corpos de suas plateias. Devem convergir para um todo organizado, hierarquicamente, no tempo da apresentação para estabelecer a comunicação com o público, através do portador do principal discurso do palco – a vida humana. As teatralidades também são determinadas pelas condições materiais de construção da cena e recebem, dialeticamente, a determinação de seus resultados estéticos pela via dessa interferência da técnica, que por sua vez, é determinada pelas condições materiais, inclusive econômicas, de produção. Dessa forma, encerramos essa reflexão demonstrando como ao longo de todo ideário estético que qualquer movimento dentro da linguagem teatral possui, está uma contrapartida dialética representada pela arquitetura e pela cenografia na forma de lidar com a matéria cênica, onde reside uma espécie de hora da verdade, demonstrada por sua capacidade de concretizar as intencionalidades expressivas e de comunicação, em formas compatíveis com seus temas e conteúdos, na

mão dupla de criação com artistas que se movimentam dentro delas. Na dialética da poesia cênica, na apresentação de qualquer fragmento de linguagem teatral, reside a necessidade do ponto de vista, um ponto de partida para proporcionar ao espectador o máximo desfrute possível do teor completo que tal cena possa lhe proporcionar como experiência de vida.

Referências

ARISTÓTELES, **Poética**. trad. Eudoro de Souza. São Paulo, Ars Poética, 1993.

BARBA, E. **A Canoa de Papel Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo, Hucitec, 1994.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo, Brasiliense, 1993.

DEL NERO, C. **Máquina para os deuses**. São Paulo, Senac, 2009.

LIMA, E. F.W. (org.) **Arquitetura, Teatro e Cultura**. Rio de Janeiro, ContraCapa, 2012

TEATRO OFICINA disponível : <https://teoriacritica13ufu.wordpress.com/2010/12/17/teatro-oficina/?blogsub=confirming#subscribe-blog> em 29/03/2015.

Ferreiros alquímicos: da literatura à cena

Pâmela R. D Rodrigues ¹

Assim, já de manhã, diante dos livros acumulados sobre a mesa, faço ao deus da leitura a minha prece de leitor voraz: “A fome nossa de cada dia nos dai hoje...” (BACHELARD, 2006, p.26)

O presente trabalho é um recorte da pesquisa de mestrado em andamento intitulada *Corpo-poeta: a alquimia bachelardiana na criação cênica*, concernente à linha de pesquisa Poéticas e Linguagens da Cena, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena na Unicamp. Nesta pesquisa de mestrado pretende-se investigar a tríade *corpo-espaço-instante* no trânsito entre a materialidade poética do texto literário e a materialidade cênica no trabalho de criação do ator. O objeto de estudo para tal fim é o espetáculo *Agda*², encenação da Boa Companhia e Matula Teatro do conto homônimo, de Hilda Hilst.

Objetiva-se refletir sobre o processo de criação dos atores criadores, que transforma a literatura não dramática em poéticas da cena. Para tanto, a escuta da obra literária e cênica faz-se essencial. A escrita literária do conto *Agda* é também apoiada pelo acesso à outros escritos hilstianos e de algumas entrevistas feitas com a autora, que compoem o livro *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013). Em relação

¹ Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes da Unicamp; mestrado em Artes da Cena; Verônica Fabrini Machado de Almeida.

²“O espetáculo AGDA é mais um fruto da sólida e produtiva parceria entre o Grupo Matula Teatro e a Boa Companhia. Agda é uma adaptação do conto homônimo da escritora Hilda Hilst e traz à cena questões sobre o feminino intrínsecas à obra da autora. Para isso serve-se de elementos de teatro e dança, transitando entre a prosa e a poesia, em um delicado jogo de construção e desconstrução de imagens e personagens.” *in* <http://www.boacompanhia.art.br/espeticulos/agda/>

ao espetáculo, foram realizadas entrevistas com atrizes e o diretor a fim de perceber como estes foram afetados pelas imagens do conto e refletir a posteriori sobre o trânsito entre as materialidades poéticas, da literatura à cena.

Essa escuta, entretanto, não é uma escuta meramente passiva, pois, como aponta Gaston Bachelard “comunicamo-nos com o escritor porque nos comunicamos com as imagens guardadas no fundo de nós mesmos.” (2006). Ou seja, pela leitura do livro, pela escuta em uma entrevista, pelo assistir de um espetáculo, se deixamo-nos afetar, afetamos também as nossas próprias imagens e podemos ativá-las, sonhá-las.

A metodologia para tal escuta também debruça-se sobre a relevância dada ao trabalho descritivo pelo sociólogo Michel Maffesoli:

Como acabei de lembrar, o fato de descrever, enquanto tal, aquilo que é, não é de modo algum uma abdicação do intelecto, mas uma simples mudança de perspectiva: trata-se de buscar a significação de um fenômeno em vez de estar focalizando sobre a descoberta das explicações causais. (MAFFESOLI, 1998, p.120)

Saindo do universo metodológico e adentrando ao conteúdo a ser descrito, o *corpo poeta*, ou seja, o fazedor de cena idealiza transmutar a imagem material tal qual o alquimista, dando “ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado. Esse duplo idealizado é imediatamente idealizante, e é assim que um universo nasce de uma imagem em expansão”. (2006, p.168). O *corpo poeta* também é um expensor de imagens, nessa relação ativa entre afetar e deixar-se ser afetado pelo labor de si, em um *espaço* e um *instante* denominado cena.

Tanto a literatura, quanto o espetáculo lidam diretamente com linguagens simbólicas, que conectam-se ao ser humano via exercício do imaginário (1998). Em entrevista com o diretor de *Agda*, Moacir Ferraz,

realizada no dia 20 de agosto de 2015, ele aponta enquanto motivação para iniciar esse trabalho a constatação de que a morte do feminino no mundo, ou seja, a ausência de *anima* resulta em consequências, tais quais excessivas forças bélicas, violência e consumo, que se presentificam fortemente no cotidiano humano. Para ele, mais do que se interessar pela linguagem teatral em si, interessa “discutir o mundo pelo teatro”. (Moacir Ferraz).

A proposta do diretor é dialógica com o que Bachelard defende, pois para o filósofo uma imagem não é como copiar um quadro, não há mérito em reproduzir uma imagem literária. Diante de uma proposta literária tão exímia quanto a do conto Agda, a criação do grupo em questão deixa viver a função que Bachelard diz ser da literatura e da poesia - “reanimar uma linguagem criando novas imagens” (2008).

Por esse motivo Moacir justifica o fato de o elenco ser formado somente por mulheres, apesar destas fazerem os três papéis masculinos presentes no conto - Orto, Celônio e Calau, pois não intencionava que o público tivesse a ideia do homem como “vilão” e mulher como “vítima”, a discussão emergente era sim sobre as potencialidades do feminino e masculino, ou seja, *anima* e *animus*³.

[...] Um homem e uma mulher falam na solidão de nosso ser. E, no livre devaneio, eles falam para se confessar mutuamente os seus desejos, para comungar na serenidade de uma dupla natureza bem entrosada. Nunca para se combater. Se esse homem e essa mulher guardam um vestígio de rivalidade, é porque estão sonhando mal, é porque atribuem os nomes no dia-a-dia aos entes do devaneio intemporal. Quanto mais se desce nas profundezas do *ser falante*, mais simplesmente a alteridade de todo ser falante se designa como a alteridade do masculino e do feminino.” (BACHELARD, 2006 p.55)

³ “Para evitar confusão com as realidades da psicologia de superfície, C. G. Jung teve a feliz ideia de colocar o masculino e o feminino das profundezas sob o duplo signo de dois substantivos latinos: *anima* e *animus*. Dois substantivos necessários a fim de se expressar a realidade do psiquismo humano.” (BACHELARD, 2006, p.58)

Apaixonado pela palavra, Moacir prioriza que o texto literário seja mantido em cena, pois no conto *Agda* a musicalidade e as imagens dadas pelo texto possibilitam a imaginação ser capaz de trazê-las ao *corpo* gestos que dançam junto à palavras, dando ao *corpo poeta* a viabilidade de materializar a palavra e o movimento em um só *corpo*.

O conto *Agda* compactua para que a palavra seja dramatizada. O fato de ser um texto literário e não dramático não impede que seu texto em *fluxo* possa ser levado para a cena sem precisar de uma mudança na estrutura de sua escrita. Além da riqueza de imagens, o trânsito para a cena é tal qual o labor do ferreiro diante o metal, imaginando neste a possibilidade de forjá-lo de modo que suas qualidades se potencializem sem perder sua força matriz.

A atividade imagética do grupo de *corpos poetas* deixaram as imagens literais hilstianas dançarem nas espirais no corpo de *Agda*, que em cena movimenta-se entre subidas e descidas, transmutando-se entre a terra e o céu, a carne e o espírito, na *kundalini* da persona *anima*. Diferentemente, nas personas *animus* (Orto, Celônio e Calau) as movimentações cênicas trazem gestos retilíneos, que deixam transparecer a intenção de utilizarem navalhas em suas mãos, como meio de retirar de seus caminhos os mistérios do feminino, ou seja, matar *Agda*.

Com a Hilda conseguimos encontrar algumas âncoras... tem uma coisa que atravessa a obra da Hilda como um todo, que é essa relação entre o desejo do espírito *versus* a concretude da carne. [...] Isso tentamos trazer para o corpo nessa ideia de verticalidade, de transições. Desde o cenário, os panos no fundo reforçam a verticalidade; a saia que cai, criando linhas; e a gente, em nossos corpos também, sempre tentando trabalhar essa oposição, desde se eu estou aqui (embaixo) desejando o alto, se estou no alto olhando o baixo[...] É uma maneira de colocar a literatura da Hilda no corpo. (Entrevista com atriz de *Agda*, Alice Possani em 26/07/15)

Segundo Moacir, o ator trabalha com coisas concretas e não com abstrações. O texto de Hilda é cheio de imagens que atingem o corpo por vias gustativas, olfativas, táteis. Essas imagens são como que *ideias-força* que se mantiveram no trânsito da escrita hiltiana para a cena. Pois, é muito potente a sua relação entre as inúmeras imagens que penetram o universo do sagrado e profano, nesse fluxo entre suas relações de carne horizontalizadas, e seus constantes diálogos verticais com o “Sem Nome”, que chamamos comumente de Deus.

“[...] as ‘idéias-força’ que animam, num momento preciso, uma situação, um fenômeno, uma dada entidade. O próprio dessas ‘idéias-força’ é que elas garantem, em profundidade, o vínculo existente entre o simbólico, a imaginação, e até a vontade ou a intuição antecipada das coisas que estão se realizando.” (MAFFESOLI, p.57-58, 1998a)

Duas imagens arquetípicas direcionaram a construção dos corpos das atrizes em *animus* e *anima*. O cavalo-três (Orto, Celônio e Calau) e a cadela (Agda) reverberam em toda a movimentação cênica, na qual cada gesto remete para potencialidades inerentes a esses dois animais – cavalo e cadela – e o que esses, forjados pelos *corpos poetas*, tem de possibilidade imagética cênica.

Uma das coisas que eu acho essencial para o próprio trabalho de criação é exatamente essa dinâmica entre masculino e feminino. No espetáculo Agda é legal porque podemos fazer isso de uma forma bem explícita. Encarnando um personagem completamente masculino, que inclusive desconhece o feminino em sua profundidade, que é uma das característica do Orto, Calau e Celônio que tem esse imenso ponto de interrogação sobre o que é esse feminino. E do outro lado esse personagem, Agda, que conhece em profundidade o que são esses labirintos do feminino. [...] Passar daquele que desconhecia completamente o feminino, para aquela que está embrenhada em toda essa

teia do feminino, mas que por outro lado esse desejo de um conhecimento leva um pouco para essa dimensão mais do espírito, que ortodoxamente falando, é uma dimensão mais ligada ao *animus*. (Entrevista com atriz de *Agda*, Verônica Fabrini em 10/09/15)

A magia acontece no encontro entre os *corpos* dispostos a poetizar a matéria e a abertura desta para recriar-se. Nessa recriação, as palavras de Hilda e os corpos das atrizes criam um potencial uníssono na cena, não deixando escapar as forças dessas imagens propostas pela autora com tal concretude. Da literatura à cena, os ferreiros do espetáculo dão corpo à *palavras-imagens*. A personagem Agda nos deixa a *ideia-força* de que “se olharmos tudo de um jeito vagaroso, tudo é sagrado” (2002), desta maneira não é possível calar a seguinte pergunta: quais são as potencialidades da materialidade poética que permanecem para além de qualquer trânsito?

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. 2ª. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A Terra e os Devaneios da Vontade**. Tradução: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3ª. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DINIZ, Cristiano. (Org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução Renée Eve Levié. - Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

HILST, Hilda. **Kadosh**. Obras reunidas de Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Tradução de Albert Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998a.

Forja do Corpo, Forja do Tempo – respiração, consciência e criação na tecitura de novos mundos

Daniela Furtado de Morais¹

Neste II Encontros Arcanos, regido pelo Mago, a “Forja” retorna a Goiânia, com as bênçãos de Hefesto, o deus manco artesão dos metais, que opera a Forja aos pés do Vulcão Etna. E porque o corpo e a linguagem corporal remetem tanto ao inconsciente quanto ao feminino (McNEELY, 1987), evocamos Afrodite ou Vênus, esposa de Hefesto, e suas outras manifestações e nomes: Phosphorus, Astarte, Ishtar, Inana, Ísis e Hécate.

“Quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida.” (TARKOVSKI, 1998)

“A escuridão precede a luz e é a sua mãe” (SHELDRAKE, 1993)

A Forja pede aqui que Hermes-Exu-Thoth intercedam permitindo-a atuar nesta comunicação sob a forma de palavras.

“As palavras trazem consigo toda uma série de conotações. Reflexos, meios-tonos, cintilações. As tensões dos mundos inconscientes, onde residem as experiências da infância e o aconchego do útero materno, de quando ainda não sabíamos falar, mas já sentíamos na carne a presença do sendo.” (Besant, Azevedo, p.7)

¹ Campinas: Roda Om-yoga.corpo.artes.encontro/ Secretaria Municipal de Cultura de Campinas / bacharel em Dança pela UNICAMP, bailarina, performer e pesquisadora no desenvolvimento de abordagens do corpo-mente voltadas a processos integrativos e criativos, cantora e professora de Iyengar Yoga.

A Forja do Corpo, Forja do Tempo, bebe nas águas de muitas tradições, com o intuito de proporcionar aos participantes destes círculos, a oportunidade de experimentarem momentos numinosos guardados dentro da pele, da mente e do coração.

O processo criativo pode partir tanto de estímulos sonoros, quanto imagéticos ou da mobilização dirigida do Corpo.

Entendendo Corpo como a dimensão física que ancora as dimensões mental, emocional, vibracional e espiritual, o chamaremos de corpo-mente.

“A Arte Real busca a separação de alguma coisa, busca emancipar algo, liberar, desprender, desfixar algo que é simbolicamente conhecido pelo nome de Mercúrio. Esta é a primeira expressão, a Prima Materia da Alquimia. Mercurio é, na Alquimia, o espírito. Está preso no corpo. O corpo é um receptáculo, uma urna. Sendo o corpo humano ou qualquer corpo, uma forma que contém um espírito sutil, é uma urna – e ela é conhecida na Alquimia como Saturno. Saturno significa vaso da consciência.

(...) Saturno é uma palavra que tem uma raiz sânscrita e uma raiz latina. A que provêm do sânscrito é sat – consciência; a latina é urnes – vaso, urna. Portanto Saturno é o vaso da consciência” (MAGNO, 2000, p. 31)

O primeiro eixo da Forja é o Eu corpóreo.

O eu idéia, ou o eu egóico diferem-se do Eu corpóreo.

O corpo-mente é estimulado a acolher o eu idéia ou egóico olhando para ele, percebendo-o e mobilizando-o até que abre-se espaço para expandir o ser, caminhando rumo às suas camadas desconhecidas e, não esperadas, mas latentes.

O modo de conectar a mente proprioceptiva, firma o contrato com os participantes da forja intensificando as suas presenças na observação e testemunho da dança interna mobilizada pelas forças latentes pertencentes à chamada “segunda camada” de Reich, à “sombra” de Jung,

ou ao mistério, o devir que é acolhido em sua expressão.(ZWEIG, CONGER, 1991, p. 109)

Na Hatha Yoga, pela abordagem do método Iyengar, a prática inicia-se pelo esforço de perceber a rede de conexões entre vários pontos de referência do corpo e o modo como sinergicamente, podemos acionar as cadeias musculares que os ligam na execução de uma *asana* (postura psicofísica). O trabalho de integrar estes pontos numa mesma ação leva a um uso bem distribuído do esforço, sem causar sobrecarga em certos grupos musculares ou sobre as articulações de regiões menos despertas ou mais fragilizadas. A ocupação da postura pela atenção a esta rede de referências abre o corpo para a mobilização de energia onde estava estagnada, paralisada para locais com falta dela. A sensação é de unidade e potência.

O corpo reverenciado como templo e ponte de acesso ao inconsciente e a camadas a cada vez mais profundas do eu, integrando aspectos relativos ao desenvolvimento humano e holístico, ou a caminhada rumo ao samadhi, é o caminho da Hatha Yoga (Iyengar, 2006).

“Quando se dança, é preciso suportar as pressões ao máximo no início; depois, envolve-se o movimento com toda essa energia acumulada – por fim, é possível elevar-se, na água da dança, como o linguado acima da areia.” (Kazuo Ohno, LUISI, 2002, p. 27)

“O que se relaciona mais estritamente com o *butô* é o *bunraku*, que lida com bonecos de madeira, portanto com um corpo morto, sobre o qual se veste uma roupa que lhe dá vida. Essa roupa é o universo. O corpo é estático, é a roupa que lhe dá o sopro de vida.” (Kazuo Ohno, LUISI, 2002, p. 81)

A Forja propõem práticas semelhantes ao processo desenvolvido pelo método Iyengar que se transformam na fonte de material expressivo e

caminho performático. O botão se aproxima desta abordagem através de seu conceito de Corpo Morto. (Greiner, 1998).

*“a sombra é a parte reprimida do ego e representa aquilo que somos incapazes de reconhecer a respeito de nós mesmos.(...) o nosso corpo é nossa sombra na medida em que ele contém a história trágica das mil maneiras como estancamos e reprimimos o fluxo espontâneo de energia vital até que nosso corpo se transforma num objeto morto.” (ZWEIG, CONGER, 1991, p. 107)

Na experiência da execução da Forja, seja no 10 FUGA! na UFG em 2008, seja nos workshops e cursos ministrados no Espaço Roda Om, em Campinas, observamos que o corpo-mente tomado como mistério abre o ser para um contato mais genuíno com a sua arte, elevando-a ao nível do sagrado e reverente, manifestando-se mais generosamente no campo do sensível e do criativo.

O segundo eixo é a Casa da Espera e da Nutrição

Inspirado no hexagrama do I Ching HSU / A Espera (Nutrição) (WILHELM, 1956, p. 43, 44).

“JULGAMENTO

A ESPERA

Se você é sincero, tem a luz e o sucesso.

A perseverança traz boa fortuna

É favorável atravessar a grande água

IMAGEM

Nuvens se elevam no céu: a imagem da ESPERA.

Assim o homem superior come e bebe,

permanece alegre e de bom humor.”

A casa é o corpo, a casa é o tempo.

A casa assenta a espera inerente ao desencadeamento do processo criativo no tempo.

Enquanto a chuva não cai e fertiliza os campos, vivemos sob a eminência do que pode acontecer.

A abertura ao sagrado, mencionada anteriormente, somente ganha força se ocorre algum tipo de envolvimento, caso contrário, a abertura se transforma em dispersão ou, na polaridade oposta, na precipitação ansiosa. Estamos falando do momento criativo estendido ao momento cênico. Estamos falando da presença diante do desconhecido, deste momento tênue entre a tensão e a dispersão. Não é a todo momento que tudo flui ou que alguma coisa inesperada acontece ou que o inconsciente se expressa claramente e com cara de novidade interessante. Por vezes ocorre o silêncio, por vezes, a expressão se dá num nível não sintonizado.

A Casa da Espera, é também a Casa da Nutrição.

Laboratório ou cena iniciados, qual o fio a seguir? O condutor da forja, em geral, elege algumas regras como, por exemplo: caminhar com olhos nos pés sentindo a brisa no rosto.

Temos então um foco de ação e de propriocepção, de concentração da mente. Como uma meditação, o caminho é seguir a instrução que ela permitirá a escuta das próximas camadas. A regra também pode vir de uma mobilização mais psicofísica do Eu corpóreo, que leva a emergir espontaneamente movimentos físicos e reações emocionais mais explícitos ou mesmo sons.

“Trinta raios sustentam o eixo de uma roda

Sirva-se da roda, mas é o vazio do seu eixo que torna possível o uso

Modele uma massa de argila numa vasilha

Sirva-se da vasilha para utilizar o vazio do seu bojo
Abra portas e janelas nas paredes de uma casa
Sirva-se da casa para utilizar o vazio do interior
O Homem serve-se da forma para utilizar o vazio” (Dao De Jing, in LEE, 1997,
p. 19)

O terceiro eixo da Forja se chama: Grupo de Eu, Nós e Eles

Este eixo revela que a consciência/inconsciência é tecida para além de cada indivíduo. Diz da impermanência das qualidades da presença que é modificada conforme seu entorno e as presenças deste entorno.

A mensagem deste eixo revela que conforme a combinação de pessoas realizando uma atividade, ela adquire a cada uma, uma nova cor e, a cada tempo, temos uma oportunidade nova de experimentação, mesmo se estamos sós novamente ou com o mesmo grupo. O como fazer aqui se abre a jogar com o que se tem no instante dado.

Quando existe uma grande contrariedade, seja por motivações internas e não claras, seja por assuntos externos e aparentemente explícitos, se acende a possibilidade de esvaziar-se e abrir-se ao caminho intuitivo.

“A madeira não conhece a cinza e a cinza não conhece a madeira” (Genjo Koan in DAISHI,1978 p 47)

“Se realizares subitamente,
instantaneamente, o Zen de Buda,
os seis paramitas
e as dez mil práticas
se realizam
plenamente no teu corpo.”

(Daishi, 1978, p 30)

Referência

BESANT, Annie. *Introdução ao Yoga*. São Paulo, Círculo do Livro. Trecho do texto “*Fernando Pessoa, o Iogue*” de Murillo Nunes de Azevedo.

DAÏSHI, Yoka. (1978) *Shodoka – O canto do Satori imediato*. São Paulo, Pensamento.

IYENGAR, B.K.S. (2006) *A Luz do Yoga*. São Paulo, Cultrix.

GREINER, Christine.(1998)*Butô – pensamento em evolução*. São Paulo, Escrituras.

LEE, Maria Lúcia. (1997) *Lian Gong em 18 terapias*. São Paulo, Pensamento.

LUIZI, Emidio e BOGÉIA, Inês. (2002) *Kazuo Ohno*. São Paulo, Cosac & Naify.

McNEELY, Deldon Anne.(1987) *Tocar – terapia do corpo e psicologia profunda*. São Paulo, Cultrix.

MAGNO, Alberto.(2000) *Iniciação à alquimia*. 2ª edição, Rio de Janeiro, Nova Era.

SHELDRAKE, Rupert. (1993) *O Renascimento da Natureza: O Reflorescimento da Ciência e de Deus*, 2ª edição 2011, São Paulo, Cultrix.

A citação refere-se a uma inscrição no altar da Catedral de Salerno, Itália, que aparece na abertura de um dos capítulos deste livro.

TARKOVSKI, Andrei.(1998) *Esculpir o Tempo*. São Paulo, Martins Editora.

ZWEIG, Connie e ABRAMS, Jeremiah (Orgs.). (1991) *Ao encontro da sombra*. São Paulo, Cultrix / CONGER, JOHN P. *Capítulo16. “O corpo como sombra”*

Iemanjá: A mistura alquímica de mitologias pessoais no processo do espetáculo Cara da Mãe

Janaina Gomes da Silva

“Eu saliva, eu lágrima, eu mar, eu sangue, eu secreção, eu líquida, límpida, diluída... Sensação de choro, peito apertado. Respira Janaina que o mar serenou quando ela pisou na areia... Eu mar e mundo. Bato sobre pedras, escorrego na areia, habito dentro de mim com a gravidade que há na lua. Com a densidade do menino dentro da barriga. Azul, azul, azul. Eu, o azul e o branco, as pedras, o sal e a areia. Espuma que flutua”. Janaina Gomes (cadernos de ator)

Dou início a esses escritos chamando atenção para meu nome. Janaina, e os vários significados simbólicos que carrega. Cresci ouvindo músicas e tentando buscar histórias sobre o nome que me foi destinado. Procurei seus significados e sempre essas investigações me levavam ao mar. Rainha das águas, sereia do mar, Iemanjá.

Ao perguntar sobre os motivos que levaram a escolha do nome que me foi dado de nascença, mãe afirma que a escolha se deu pelo fato dela ter tido uma boneca negra, responsável pelas horas de brincadeiras solitárias que segundo ela, era chamada por Janaina desde o primeiro instante em que a viu. Esperei no mínimo ouvir alguma história sobre sereias encantadoras e aventuras marítimas. Mas não, Dona Ceça com tranquilidade me conta de onde vim.

Era tarde. O mito já havia se instaurado no meu imaginário infanto-juvenil e eu prontamente me identifiquei com as histórias, com a água, com o sal e com a figura de Iemanjá. Janaina me soa como um acalanto e

eu passei a devotar minha fé, a essa mulher, mãe, senhora do mar e de mim.

Não é o conhecimento do real que nos faz amar apaixonadamente o real. É o sentimento que constitui o valor fundamental e primeiro. A natureza, começamos por ama-la, sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor que se fundamenta alhures. Em seguida, procuramo-la em detalhe, porque a amamos em geral, sem saber porque. A descrição entusiasta que dela fazemos é uma prova de que a olhamos com paixão, com a constante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas, é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe. A natureza é para o homem adulto, diz-nos Marie Bonaparte, “uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito. Sentimentalmente a natureza é a projeção da mãe. Especificamente acrescenta Bonaparte: “O mar é para todos os homens, um dos maiores, um dos mais constantes símbolos maternos”(Bonaparte apud Bachelard, 2013)

Cara da Mãe, nasceu de um vislumbre, de uma anunciação. Era chegada a hora de conectar a visão com os fatos inexplicáveis que rodeiam o por vir de dias e dias. Surgiu em mim a urgência de falar sobre mãe. Ela que estava e era o ser mais perseverante e grandioso que pudesse lembrar nessa existência, estava se pronunciando como necessária para o meu fazer/ pensar arte.

Mãe que se projetava em meio a devaneios em forma de teatro e dança anunciou: - vais ter um filho de carne, osso e coração! E assim aconteceu. Depois de trinta dias se fez real o presente que estava contido no imaginário. Agora grávida, redonda e com a beleza de Afrodite exalando pelos poros, pressupus que essa era uma necessidade vital, falar sobre mãe e agora sobre filho porque o que eu era (filha) expandiu-se em matéria materna. Agora não mais eu recebia colo, precisava preparar-me para doar o meu.

No percurso de uma jornada duas companheiras de luta e labuta na arte se aproximam. Mulheres parideiras iguais a mim e a tantas outras que se despem de humano e se tornam animais. Provoquei, indaguei e pus um pouco de entusiasmo na proposta que eu fazia a elas. Já tinha até nome o rebento gerado pelo meu devaneio maternal. Cara da Mãe foi o nome escolhido. Aceitaram e disseram sim prontamente para as minhas provocações e indagações. Ana Luiza Bione e Íris Campos grávidas e redondas tanto quanto eu.

Desse movimento de inteireza e amor gerou-se o Coletivo Cênico Tenda Vermelha com a proposta de integrar o feminino e o sagrado nas práticas cotidianas e artísticas. Dali surgia um grupo, ali existiam mães grávidas e redondas com filhos de carne, osso, coração e ideias no ventre.

A busca, era por uma parteira que nos ajudasse a dar a luz a nosso filho em comum, o espetáculo. Foi quando em um curso promovido pelo SESC Pernambuco, me deparei com a *Mitodologia em Arte e a Artetnografia*, conceitos cunhados e desenvolvidos pela prof^a Dr.^a Luciana Lyra¹. No mesmo instante, atentei-me para os caminhos que me levaram até o conhecimento dessa forma de pensar uma criação artística e no mesmo dia convidei Luciana para nos guiar nesta empreitada.

¹ Atriz, performer, dramaturga, diretora e professora de Teatro. Docente do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP), em São Paulo. Docente visitante e Pós doutoranda em Artes Cênicas, pelo Programa de Pós graduação em Artes Cênicas da UFRN. Pós-doutora em Antropologia, pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), é também Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP-SP). Especialista em Ensino da História das Artes e das Religiões pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Ainda possui o título de Bacharelado em Direito pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP-PE). Atuou como docente da graduação em Artes e da pós-graduação lato sensu da Universidade Guarulhos (UNG), da graduação em teatro e pós-graduação lato sensu da Faculdade Paulista de Arte (FPA), em São Paulo, e também foi mestre da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT). É integrante do grupo de pesquisa em Antropologia, Performance e Drama (NAPEPRA-USP), do grupo Poéticas Atorais (UNESP), do Terreiro de Investigações Cênicas (UNESP) e do grupo ÍMAN (Imagem, mito e imaginário nas artes da cena) (UFG). Atua na Companhia de teatro OS FOFOS ENCENAM, da Cooperativa Paulista de Teatro e dirige seu próprio estúdio de investigação UNA(L)UNA - PESQUISA E CRIAÇÃO EM ARTE. Atualmente encontra-se em formação no Método Feldenkrais de educação somática pelo Feldenkrais International Training.

A *Mitodologia em Arte* lida com forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com o campo artetnografado, num processo contínuo de retroalimentação (Lyra, 2012). A artetnografia traduz-se pelo cruzamento complexo gerado do encontro entre artistas e comunidade, entre eus e alteridades (Lyra, 2012). Diante de nossa busca se mostrava aos poucos o percurso que estávamos buscando enquanto intérpretes-criadoras.

A *Mitodologia em Arte* é dividida em três tipos de procedimentos. Os ritos de partida, os ritos de realização e os ritos de retorno. Para chegar em minha mãe Iemanjá, me remeto ao rito de partida, ou rito preparatório. Nele estão contidas as vivências mitodramáticas e os ritos pessoais.

Foi na alquimia dos elementos que houve o encontro. Eu e o mar misturado alquimicamente a partir dos movimentos que se delineavam pelo corpo. O nome que me cabe torna-se aqui uma das mitologias pessoais que me compõem e essa relação afetiva reflete diretamente na criação de movimentos para o espetáculo Cara da Mãe. Coube a Janaina, a boneca negra de minha mãe e a mim o rito de passagem necessário para compartilhar a experiência da maternidade.

Oh Janaina quando estou feliz eu choro. Oh Janaina deixa eu dormir no teu colo!

Referências

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo- SP, Martins Fones; 2013.

JOSSO, Marie- Christine. Experiência de vida e formação; Tradução de José Claudio, Júlia Ferreira. Natal- RN, EDFRN; Paulus, 2010.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Da artetnografia; máscara-mangue em duas experiências performáticas*. 2013. Relatório (Pós doutorado em Antropologia), FFLCH, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo-SP, 2013. (não publicado)

_____. *Guerreiras e Heroínas em processo: Da artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas*. 2010. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2011.

_____. *Guerreiras: texto teatral e trilha sonora original*. Recife-PE, Brascolor editora, 2010.

_____. *Mitodologia em Artes Cênicas: Diretrizes, pressupostos, princípios e procedimentos para criação*. Artigo publicado no livro “Da Cena Contemporânea, da Associação de pesquisa e Pós- Graduação em Artes Cênicas. 2012.

MARTINS, Suzana. A dança de Iemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo. São Paulo, Martins Fontes; 1999.

TURNER, Victor: *O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. São Paulo, Vozes, 1966.

Metamorfoses do corpo/dor: exposição de um trajeto metodológico

*Wallace José de Oliveira Freitas*¹

1. Introdução

Acredito que o nome “ensaio” seja o mais apropriado para esse texto que se inscreve nas linhas abaixo, sobretudo, por acreditar que o sentido das coisas é de mais fácil percepção a partir do seu *work in progress*² do que de seu resultado final. Utilizo desse espaço, já contaminado por vestígios deste corpo, para trazer à luz o início de uma pesquisa (ou ensaio dela), as discussões que têm brotado no meu caminhar enquanto recente pesquisador e até as contradições, que delas se fazem também pilares importantes.

Peço licença para usar deste espaço de disseminação acadêmica e tentar travar uma articulação entre o científico e o artístico, não em um sentido extremamente apurado, pois estaria me portando de forma pretensiosa em achar que domino os limites de ambas as áreas. Mas, deixo aqui registrado meu desejo em exercitar essa prática tão discutida nos estudos metodológicos na área das artes, que seria a não separação entre este pesquisador que também é artista, que mistura ciência de uma forma poética, ou vive-versa.

A pretensão é falar todo o trajeto metodológico do nascer de uma pesquisa enquanto mestrando em artes cênicas, a metamorfose sofrida na

¹ Natal: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC) da UFRN.

² Conceito exposto por Renato Cohen em seu livro “Work in Progress na Cena Contemporânea” de 2006.

pesquisa e os desejos que se tornam mais visualizáveis, conforme me deparo com os resultados, implicações e *dores* referentes a isso. Incluo então, que o propósito inicial da pesquisa era discutir a obra “The Power of Theatrical Madness” do artista belga Jan Fabre. Obra essa escrita e mostrada em 1984, e que em 2012 é reperformada com o grupo Troubleyn.³

Esse multiartista que desenvolve suas ideias desde meados dos anos 80, na qual exerce múltiplas funções em suas encenações, como coreógrafo, dramaturgo, diretor e artista plástico, vem sendo radicalmente desaprovado por alguns, ao mesmo tempo em que é admirado por outros.

O motivo de tanta controvérsia em relação ao seu trabalho, talvez, se deva as suas escolhas estéticas, a utilização de animais em cena, ou a violência meticulosa na qual os atores se colocam no palco. Colocar à prova a sensibilidade e a ética do espectador parece ser um procedimento ao qual Fabre recorre com insistência em seus trabalhos. Por exemplo, os primeiros quinze minutos de sua obra “*Histoire des larmes*”, durante os quais os performers gritam de maneira contínua, como recém-nascidos ou, ainda, as rãs esmagadas em cena, cuja veracidade custa a ser posta em dúvida, em *Le pouvoir des folies théâtrale* (LARMET, 2014, p.).

Acompanhando os ensaios do grupo para a produção da obra *C'est du théâtre comme c' était à espérer et à prévoir*, o pesquisador Giulio Boato assinala que, em relação aos animais em cena:

O efeito perturbador sobre o espectador é causado pela simples *presença* das aves. A copresença do homem e do animal estabelece de imediato uma relação de força: nesse caso, o animal é visto como estando à mercê do homem, aí

³ *Troubleyn/Jan Fabre* é atualmente uma das mais importantes companhias da Bélgica. Para as novas edições de “*The Power of Theatrical Madness*”, Fabre fez audições não só na Antuérpia (cidade sede do grupo), mas também em Paris, Roma, Atenas e Zagreb, examinando um leque de cerca de 1400 atores, dançarinos e performers. É evidente que a qualidade dos performers atuais é nitidamente superior àquela de seus predecessores, dos quais um bom número não eram profissionais. (BOATO, 2013, p.440)

podendo estar incluídos todos os eventuais sentimentos de culpa, aversão, cólera, tristeza. Mesmo se em cena não aconteça quase nada, o efeito sobre o espectador está garantido. (BOATO, 2013, p.450)

Indiferente das divergências de opiniões, o seu trabalho vem gerando fortes reflexões no campo das artes e descende das possibilidades (ou necessidade) do teatro poder se projetar para além do texto clássico (Aristotélico) e das separações homogêneas das linguagens artísticas, como trata Lehmann ao compartilhar suas apreensões sobre o conceito do pós-dramático.

2. Deslocamentos/readaptações

Em suma, essa pesquisa procura desenvolver reflexões no campo das artes sobre as possibilidades já evidenciadas, do teatro poder se contaminar e dialogar com as diversas linguagens artísticas. Discussão essa que nunca se esgota enquanto objeto de reflexão. Seguindo para caminhos mais específicos enquanto objetivos, a intenção é entender o corpo e suas manifestações/metamorfoses enquanto objeto que é infringido pelo fazer artístico.

Nesse sentido, busca-se a compreensão do conceito de dor/corpo (os coloco juntos, pois entendo que a dor é parcela inteira e inerente ao corpo), a partir de todo o material apreendido do grupo Troubleyn do Jan Fabre, bem como a experiência que tenho vivenciado enquanto performer em um processo na qual sou acometido atualmente, e que posteriormente discutirei de forma mais verticalizada na construção de um outro escrito.

A intenção maior é entender a dor no campo das artes contemporâneas, levando em consideração meu corpo e minhas pesquisas (Jan Fabre; a performance que atuo; conceitos discutidos sobre *dor*; etc.). Obviamente que não objetivo finalizar conceitos gerais e ampliados sobre a *dor*, ou fecundar verdades sobre tal tema que se porta tão singular,

subjetivo, ambíguo e até *perturbador*. Quero da parcela sentida na carne tirar uma partilha, uma noção da relação da *dor* com o fazer artístico e quais proporções isso toma no corpo, não generalizando, mas trazendo uma discussão que acho tão pertinente quanto falar de vida e morte.

Pensando então, num caminho metodológico para auxiliar o deslocamento sofrido pela/na pesquisa, coloco essa pesquisa em duas frentes: prática e teórica. Prática, pois, a primeira questão que brota em minhas sinapses, é: como vou discutir algo como dor/corpo sem sentir e estando tão distanciado disso?

Pensando nisso, e estando inserido em um processo de encenação performática, não poderia separar isso de tal discussão, pois sempre esteve lá (a *dor*), rasgando o corpo no momento de criação. Sendo assim, não nego minhas próprias experiências criativo artísticas, pelo contrário, exacerbo as relação que isso tem com minha investigação a partir das minhas partilhas e construções cênicas.

A busca bibliográfica se torna parte fundamental nessa pesquisa. Primeiro, pois a investigação surge entrelaçada na busca de fontes que expliquem ou mostrem os trabalhos de Jan Fabre, segundo, por estar tratando de temas complexos como os conceitos de dor/corpo. E ainda por ter convicção de que o respaldo teórico auxilia numa espécie de confiabilidade da pesquisa e autentica algumas descobertas surgidas das *inquietações* do pesquisar.

Além disso, a utilização de um diário de bordo no processo de encenação se faz ferramenta constante para poder olhar mais adiante e assimilar melhor o que meu corpo vem operacionalizando. A intenção, pois, será juntar o material colhido e o que suscitou dele (dos diários de bordo), a observância das obras de Jan Fabre e a relação estabelecida com autores que discutem arte contemporânea e os outros que falam sobre o

conceito de *dor* nos diversos patamares (por exemplo, a biomedicina, psicologia, antropologia).

3. Metamorfose/ Conclusão

Foi em decurso do desejo de entender o trabalho artístico de Jan Fabre que este trabalho nasceu. Artista esse de quem eu nunca tinha ouvido falar enquanto estudante na graduação, e que, creio, traz uma discussão germinativa para a cena contemporânea.

Da experiência de construção deste trabalho, não posso deixar de citar o estreitamento das minhas pretensões investigativas com aqueles que estão lá na Bélgica, e que as trocas têm sido constantes, deixando palpável a ideia de intercâmbios artísticos, e descobertas e disseminações de um trabalho de que pouco tem se falado no Brasil.

Já havia intuído que, mesmo sendo detentor da obra em vídeo, ainda não seria possível perceber todos os “meandros” da obra, e que para isso talvez fosse primordial entender o processo e não sua finalização. Entendo que, é a partir do processo de criação da obra, e tudo que deriva disso (rubrica do ator, um pincel adaptado, influência detectada), ou seja, os detalhes que são deixados enquanto vestígios e que são importantes tanto para o artista quanto para o pesquisador, que interessam para a construção de uma análise mais rica.

O multiplex code é o resultado de uma emissão multimídica (drama, vídeo, imagens, sons etc), que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional. Nesse sentido, qualquer descrição de performance fica muito mais distante da sensação de assisti-las, reportando-se, geralmente, essa descrição ao relato dos "fatos" acontecidos. (SCHECHNER, 1978 apud COHEN, 2002, p.30).

Diante desse pequeno fragmento colhido no livro do Cohen, percebi uma barreira, pois, estando distante da obra, a possibilidade de sentir um trabalho tão cheio de emissões sensórias, na tentativa de compreender as provocações suscitadas pela encenação através de um vídeo, se tornou tarefa questionadora.

Concordo que falar de performance, ou de arte como um todo, talvez exija uma proximidade maior, mas não anulo as possibilidades de partilhas. Mesmo não estando próximo, e não “sentindo” como quem sente ao vivo, o vídeo, os textos e o site do diretor me mostraram um caminho a seguir de forma menos obscura.

A partir do vídeo eu tenho uma experiência, eu extraio aquilo que me toca, eu relaciono com outras referências (autores que permeiam meus escritos), eu procuro respostas naqueles que viram de perto, e acabo assim, absorvendo muito do trabalho e não trazendo uma análise inválida.

Falar desse teatro híbrido foi/é um exercício de não tentar separar as artes, de perceber que as fusões são poderosas nessa arte que, de alguma forma querem sempre centralizar – o teatro. Inclusive, o fato de precisar separar em tópicos algumas informações por não conseguir, ainda, conceber uma fluidez maior e segura da ideia de *trans* na minha própria escrita.

Tenho me deixado contaminar por muitas das discussões suscitadas nas obras de Fabre, como o tempo cristalizado, o corpo que não é negado, um teatro performativo, a transdisciplinaridade como uma filosofia, e escrever sobre isso me deixou mais próximo de entender isso tudo.

Observo que esse trabalho se desencadeia enquanto precursor de uma pesquisa que vem crescendo, germinando através dos diálogos realizados com o grupo Troubleyn, e produzindo trocas, sobretudo no entendimento de que, cada vez mais, as fronteiras entre as artes serão quebradas, e que as germinações podem respirar nos seus cruzamentos.

O teatro é uma arte endiabrada. Uma arte submissa à sorte ou azar. Cada produção é sempre inacabada. Ela vive à deriva da respiração do público. O público é uma agulha imprevisível que determina o azar. O público entra no quadro temporal da produção. A fontanela do teatro é mais frágil que o processo de oclusão da cabeça de um bebê.

A vida, a morte e a realidade sempre arranham as portas do teatro, entram por todas as rachaduras e por todos os buracos, infectando-o. Ele subsiste da constante interação entre existência e desaparecimento. Ele se encontra num eterno limbo entre presença e ausência. Eu olho para a obra de Jan Fabre enquanto uma investigação de todas essas qualidades do teatro. Ele mostra a contaminação pela vida, morte e imprevisibilidade. Jan Fabre habita na fronteira.

Referências

- ANDRÉ, João Maria. **A dor, as suas encenações e o processo criativo**. Sinais(2004).
- ANDRÉ, João Maria. **As artes do corpo e o corpo como arte. Sujeito e passividade**. Lisboa: Edições Colibri, p. 301-20, 2003.
- BOATO, Giulio et al. **Genética de um Reenactment em Jan Fabre**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 3, n. 2, p. 425-446, 2013.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FABRE, Jan. **Antología de obras teatrales / Jan Fabre - Santiago** : RIL editores, Universidad Finis Terrae, 2007.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, Dor- Inquietudes entre Estética e Psicanálise**. Ateliê Editorial, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LARMET, Chloé. **A tragédia de uma amizade**. O Percevejo Online, v. 6, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/4995>>. Acesso em: 25 mai. 2015.

LE BRETON, David. **Antropologia da dor**. São Paulo: FAP-UNIFESP (2013).

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**. Papyrus Editora, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Ed. Cosac Naify. São Paulo. 2007.

SERRES, Michel; FEIO, Luís M. Couceiro. **Hominescência**. 2003.

VAN DEN DRIES, Luk. **Corpus Jan Fabre**. Gand: L'Arche, 2005.

Sob a máscara do mito: Exu, Pombagira e o Palhaço Folião de Reis dançam juntos na encruzilhada

*Daniel Santos Costa*¹

“Cada um de nós é uma encruzilhada onde acontecem coisas.”

Claude Lévi-Strauss

Buscamos compreender a prática de uma dança teatral performativa advinda da experiência, do jogo cênico, da potência do acontecimento. Da encruzilhada como metáfora do encontro e do próprio acontecimento realçamos um espaço híbrido de criação. Tal lugar propõe a profusão do novo como uma afronta à hegemonia do pensamento dominante ocidental, propondo descentramentos e desestabilizações nas categorias do pensamento.

Ao lado de Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2010), num entrelaçamento também de teorias contemporâneas para disparar o cerne desta discussão trazemos para esta conversa autores diversos, pois ao adentrar o terreno da oralidade popular brasileira demos conta de que este espaço aproxima-se da noção de interdisciplinaridade, ou ainda da transdisciplinaridade, pois oferece-nos possibilidade de um trânsito epistêmico que emergem de tais processos inter ou transculturais, nos quais confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados,

¹ São Paulo: Universidade de São Paulo. Doutorando (Bolsa Capes); Orientadora Sayonara Sousa Pereira; Professor do Curso de Artes/Teatro na Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes – MG).

como reflexo da complexidade da vida. Como exemplo de tais processos, apresentamos um trecho que exprime tal dinamismo:

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, eventos naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta (MARTINS, 2001. p. 84).

Olhar para este viés da cultura brasileira, implica, então, um olhar para o sincretismo, o espaço da encruzilhada, espaço simbólico no qual se processam vias diversas operadoras de linguagens e de discursos, um terceiro lugar, ou como definiu Bhabha (2011), um *entrelugar*, geratriz de produção sígnica, diversificada e, portanto, de sentidos, de elaboração discursiva, motivadas pelos próprios discursos que ali coabitam. Neste lugar, noções de um corpo-mestiço ou corpo-encruzilhada, podem ser pensadas como indicativos dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. Martins (1998) aborda a encruzilhada como lugar radial de centramentos, descentramentos, intersecções, influências, divergências, fusões, rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação.

Para Bhabha (2011) tal espaço não está dentro nem fora, mas numa relação tangencial entre essa fronteira ou uma zona de negociação entre dentro-fora, centro-periferia ou, ainda, global-local para a desestabilização de categorias centralizadoras do pensamento utópico, num posicionamento tensivo, complexo e híbrido. O conceito hibridismo também ancora definição em Canclini (2011), que definiu tal ideia como

encontro de práticas ou estruturas que existiam de formas separadas e combinam-se no exercício da geração de novas estruturas, objetos e práticas.

Aqui, voltamos atenção para a experiência performática do espetáculo *Ô de Casa? Ô de Fora! Ou a história do homem que pediu uma Folia a Pombagira Cigana* (2014) onde pudemos confluir três figuras da cultura popular que ocuparam nosso imaginário durante o processo de criação. Tal confluência deu-se por meio das pesquisas de campo no *lôcus* do acontecimento de tais manifestações da oralidade popular brasileira, do imaginário pessoal de cada artista envolvido nas mais diversas etapas do processos e no acontecimento entre artista e manifestação. Aliando o universo da Folia de Reis ao universo das Pombas Giras e Exus das Umbandas e Candomblés de Campinas, trabalhamos com procedimentos de criação que o colocavam entre a pesquisa em ritual e o teatro, procedimentos que foram sendo elaborados concomitantemente com o fazer das cenas, em uma atitude positiva de receber o que se manifestava, no campo dos laboratórios de criação. O corpo do ator em suas memórias, ações corporais/vocais e dinâmicas no espaço e no tempo, narrando a história gestada no encontro entre o ator e o campo de pesquisa, simultaneamente a criação das maneiras de abordar. Esse entrecruzar entre vida, pesquisa de campo, laboratórios de criação, realização de cenas e apresentações são, sem ordem hierárquica.

A Umbanda, além de fazer parte da gênese da personagem central, possui uma linguagem que influencia o espetáculo estruturalmente. A dinâmica de incorporação e desincorporação, característica da chegada e partida de uma entidade no corpo do filho de santo, é recriada, no espetáculo, demarcando a troca de personagens que se desdobram do personagem central na condução da ação narrativa.

A Folia de Reis traz a vida pessoal do autor, amalgamando com afeto o binômio vida/arte que demarca a pesquisa empreendida. Na Folia, está o lugar da reunião mítica do autor com seus antepassados ancestrais e próximos. Essas manifestações foram tomadas como elementos da cultura brasileira e adquirem o status de “material”. Esses “materiais” foram friccionados no território conceitual e experimental da “encruzilhada” – espaço relacional primordial do novo, da mestiçagem.

Dessa *f(r)icção*, houve a extração de uma dramaturgia autoficcional, comprometida com a percepção estética e com o jogo cênico, limitada a um ponto de vista dentre a multiplicidade de possibilidades que tais materiais certamente suscitam provocados pela ideia de *Corporeidade Selvagem*². Assim, concordamos com Agamben (2007) quando diz “que o homem moderno já não sabe jogar fica provado pela multiplicação vertiginosa de novos velhos jogos”.

Potencializamos o jogo com os mitos que envolvem tais manifestações. Dessa ação adveio a experiência da criação envolvida numa *mitopoética* singular, abrindo espaço na encruzilhada que dançamos para o não-dito, aquilo que é corpo/voz, em movimento em ação, confirmando o quem vem postulando Leda Maria Martins sobre a oralitura da memória:

(...) o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performaticamente o recobrem. Nesse sentido, o que o corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento,

² Corporeidade Selvagem é uma abordagem prático-teórica em desenvolvimento no Grupo PINDORAMA (Cnpq – UNICAMP) sob a tutela das Professoras Doutoradas Grácia Navarro e Verônica Fabrini e que encontram uma postura metodológica nas *Epistemologias do Sul* e na crítica pós/descolonial.

seja este estético, filosófico, metafísico, científico ou tecnológico, etc (MARTINS, 2003, p. 66).

Na *Encruzilhada* há o acontecimento da experiência. A experiência não é um acontecimento comum, pois nos passa, toca-nos. Para Merleau-Ponty (2011), que também apresentou-nos a ideia de “corpo próprio”, esse é o embrião para qualquer reflexão. Tal conceito ata-se ao sujeito da experiência, pois, ao falar de corpo, devemos abarcar a sua complexidade, uma vez que este está imerso num emaranhado de relações, impossível de compartimentá-lo.

O corpo está em relação com o mundo. Aqui, ele está designado não como uma peça, ou algo material, mas como um eu-corpóreo, um corpo ligado ao mundo, em que, “de modo a descrever a prática corpórea exige, ao mesmo tempo, descrever a experiência que o corpo entrelaça com seu mundo” (RAMOS, 2010, p. 42).

No *entrelugar*, conforme definiu Bhabha (2013), ou a encruzilhada, de Martins (1997), um espaço de intersecções disponível ao híbrido será sempre possível a profusão do novo, do combate as ideias paradigmáticas dos dualismos, pois vê uma combinação entre os duplos, como homem e ambiente, natureza e sociedade, arte e ciência.

Não podemos temer a experiência viva e sufocá-las num pseudo-intelecto e positivismo dominante. A vida fornece as fontes da experiência numa vital troca com o mundo, uma fina sintonia. A experiência é relacional, é interação entre criador e meio e resulta na expansão das inteligências e sensibilidades intrínsecas ao fazer artístico.

O assumir os estudos do mito e do imaginário como estratégias metodológicas para processos de criação apostamos para além do diálogo com a oralidade popular brasileira, mas uma tentativa de aqui se instalar-se. Fugindo do olhar generalizador, no espaço intersticial da encruzilhada,

estabelecemos nosso posicionamento político como prática performativa, um espaço do aqui e agora, da não representação e do não mimetismo. Nesta perspectiva, o processo de criação é produção de conhecimento pautados em inquietações das negociações binárias tais como singular/coletivo, eu/outro, teoria/prática, presença/representação, onde o corpo fala, diz, performa seu ponto de vista sobre o mundo.



Figura 3: Corporeidade Exu no espetáculo Ô de Casa? Ô de Fora? ou a história do homem que pediu uma Folia a Pombagira Cigana (2014). Foto: Celso Palermo.



Figura 4: Corporeidade Palhaço da Folia de Reis no espetáculo Ô de Casa? Ô de Fora? ou a história do homem que pediu uma Folia a Pombagira Cigana (2014). Foto: Bruno Torato.



Figura 5: Corporeidade Pombagira no espetáculo Ô de Casa? Ô de Fora? ou a história do homem que pediu uma Folia a Pombagira Cigana (2014). Foto: Celso Palermo.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2011.

COSTA, Daniel S. **Encruzilhadas de uma dança-teatro brasileira: f(r)icção arte-vida no processo criativo**. Curitiba: Prismas, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa, Edições 70, 2007.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras (Santa Maria)**, Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.

_____. **Oralitura da memória**. In FONSECA, M. N. S. (Org). Brasil afro-brasileiro. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MERLEAU-PONTU, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RAMOS, Silvana de S. **Corpo e Mente**. São Paulo: Marins Fontes, 2010.

SANTOS, Boaventura. S.; MENESES, Maria P. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez, 2010a.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An introduction**. USA/Canada: Routledge, 2006.

Sobre a escritura dos deuses: a dança dos orixás como tecedura para o dramaturgia de Zora Seljan

*Paulo Eduardo Cecconello*¹
*Grácia Maria Navarro*²

O ENCONTRO é o primeiro aspecto basilar para os que se dedicam ao ato criativo, ele é a potência alcoviteira que traduz vida em arte.

En.con.tro (sm): ato de encontrar! Definição “dicionaresca”. Mas encontrar o quê? Quem? Como? Quando?

A primeira bússola para compreendermos o sentido de encontro é partimos das concepções etimológicas, do latim INCONTRARE, “encontro de adversários” (CUNHA, 1997), ato de ir contra alguém ou algo. De origem agressiva, essa acepção do encontro se torna mais amena ao chegar aos dias atuais, mas nada impede que a impetuosidade de sua origem ultrapasse anos de história e se faça vivida em tempo presente. Desse modo, entre as pontas da aresta do encontro, infinitas possibilidades existem, do choque ao embate, da colisão ao duelo, do jogo à reunião, do topar ao tocar, do enigma à descoberta. Algumas relações mais fáceis de lidar, outras nem tanto, todas potentes. Porém todo encontro inevitavelmente gera ação e reação, desde um encontrão do dedo mindinho com a quina do sofá até o encontro de um artista com um material que o impulsiona a produzir arte. Os encontros produzem EXPERIÊNCIAS, seja o doer muito e entender que dedo e quina produzem

¹ Campinas/SP: Unicamp. Metrado, Instituto de Artes, Unicamp.

² Dançarino, performer.

sofrimento, ou o deleite criado na fricção entre o artista e o suporte artístico.

Para o pedagogo Jorge Larrosa Bondía, “a experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova” (2002, p 25). Essa concepção de encontro/experiência delinea, de antemão, a responsabilidade e a parcialidade do sujeito frente ao mundo, acentuando assim sua participação, sua contribuição no jogo existente entre o eu/ação-encontro/experiência- produção/reação.

Desse modo, entendemos aqui encontro como sinônimo de experiência, ou seja, a compreensão que um indivíduo adquire ao sobejar uma experiência, proporcionando a ele um novo/outro momento frente às possibilidades que o encontro enseja. Encontro/experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (ibidem 2002, p. 21). Porém, de fato, é necessário estar em atenção, com as percepções aguçadas, predispondo-se para, assim, ser sujeito da experiência que:

[...] se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua recepção, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se [...] de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (ibidem, 2002, p.24)

Nessa perspectiva, esse sujeito submete-se à composição de seus encontros, pois o traquejo da experiência se dá entre o saber e a vida, aquilo que arranjamos no desenrolar dos acontecimentos durante nossa existência. Assim, “experienciar não seria apreender o mundo, mas formá-lo na medida em que é experienciado, continuamente re-formá-lo” (FABIÃO, 1999, p. 399).

Desse modo, nos encontramos com a peça de Zora Seljan, “Três Mulheres de Xangô”, com o objetivo de fazer uma criação cênica, retirando

as personagens da literatura e dando-lhes vida. Deliciamo-nos por cada página, por cada história mitológica que rodeia o universo das três Yabás, orixás femininas, do panteão afro-brasileiro. Um ponto específico da peça nos arrebatou, não pudemos nem acreditar.

CARNEIRO (Recuando) – Iansan é tão danada que faz homem virar mulher quando toma devoção com ela. Eu quero é distância... (SELJAN, 1958, p. 152)

Com essa frase, instantaneamente, toda a nossa perspectiva dramatúrgica inicial se modificou. Fomos catapultados, surgiu em nos uma forte vontade de trazer o fio do travestismo para tecer em conjunto o tecido cênico que buscaremos urdir. Esse encontro permitiu que nosso trabalho fosse composto junto com a estética híbrida que as travestis constroem em seus corpos, nem homem, nem mulher, porém um entre. Um bailarino/ator, fisicamente masculino, dando corpo e voz a três personagens femininas.

Fomos buscar outros encontros que permitiriam a investigação não apenas dos conceitos e dos embates sexuais que as travestis nos revelam, mas pressupostos estéticos, artísticos que tangenciam a liberdade provocada no mundo do travestismo. Assim, encontramos dentro dos próprios cultos aos orixás e do universo do carnaval espaços coniventes para que homens possam se transformar em mulher e ser reconhecidos como protagonistas. Desse modo, esses dois pontos são os disparadores conceituais e estéticos que estruturam as narrativas e a corporeidade desenvolvida na proposta de investigação cênica que desejamos construir.

Vestir-se de mulher está no imaginário masculino. O desejo por usufruir de saltos altos e maquiagens foi proibido ao homem quando se forjou o ideal de masculinidade. O xirê ou o carnaval permitem que homens se travistam de mulher para festejar. O Ião (homem iniciado na

liturgia e cerimônias do candomblé) ao qual a divindade iorubana destinou uma orixá feminina, sua santa de cabeça, após o transe torna-se a própria deusa entre os mortais. Nesse momento se concretiza o rito sagrado: ele deixa de ser homem para ser a orixá encarnada, que se paramenta com suas vestes cerimoniais e é saudada por todos, que pedem suas bênçãos.

Já no carnaval, é tradicionalmente recorrente o masculino se transformar em caricaturas do feminino para “dar adeus à carne”, reivindicando o direito ao uso do rímel e da meia-calça, transgredindo as normatizações muito bem estabelecidas entre macho e fêmea presentes na contemporaneidade.

Em ambos os ambientes destacados acima, percebemos a aceitação do travestismo, seja no âmbito religioso para louvar aos orixás, seja no profano para festejar no carnaval. Porém, no candomblé, um Iaô do sexo masculino usar uma saia para paramentar-se e corporificar a orixá que o toma pela possessão representa o trânsito de gêneros, o masculino borrado no feminino, um corpo entre, porém juntos consolidam o enlace mágico entre o filho de santo e sua orixá. Tal encontro sacraliza o travestismo no candomblé, pois todos os devotos legitimam aquele corpo de homem com a orixá encarnada.

No carnaval, o travestismo aparece no seu estado profano, libidinoso, seja para o masculino se divertir apenas assumindo o sexo oposto ao seu, permitindo-se estar do “outro lado” para curtir as festividades mominas, ou mesmo utilizar dos freios morais que o carnaval provoca e sair às ruas afirmando identidades e gêneros não binários, como as travestis, as transexuais... e toda a diversidade existente entre o que um dia foi homem e agora rumo a garantir a feminilidade em seus corpos.

Travestir-se! Travesti! Disfarce sob o traje de outro sexo. Desejo de ser outro, outra, na verdade! Esconder as formas retas, os ombros largos, a barba, para cinturar o corpo, deixá-lo mais próximo das forjas que a

feminilidade sofreu ao longo da história. Travestir igual a enganar! Enganar sua construção social masculina, enganar a regra, aquela dizendo que você deve usar azul e não rosa, colocar-se no outro lado, transpor fronteiras que estão cercadas por arames farpados, transitar do macho para fêmea. Empoderando-se de saltos, coroando-se de brincos e engraçando-se de batom, almejamos macular as fronteiras entre os gêneros sexuais, os estereótipos balizadores do feminino e do masculino, tencionando arte e vida.

E com muito babado e confusão, no fio da navalha, tencionando pontos que cismam em rusgar, este trabalho deseja conceber diálogo entre sagrado representante do conhecimento ancestral e mitológico, saber mágico que rompe a esfera do cotidiano, estruturado e sem improvisações, e o profano, suportado pela vontade de fuga ao estabelecido, abandonando as regras, atualizando e reorganizando as estruturas que estão sobre conceitos fixos, borrando criativamente o regime de normas, zombando do intocável e imaculado. Portanto, podemos entender que o sagrado se define aliado às esferas religiosas, o respeitável e digno de veneração. O profano se define em oposição ao sagrado, diametralmente reverso um ao outro.

Bibliografia

BIRMAN, Patrícia. "Fazendo Estilo, Criando Gênero". Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1995.

BONDIA, Jorge Larrosa. "Notas sobre experiência e o saber de experiência". In: Revista Brasileira de Educação. n. 19. São Paulo, p. 20 - 28, jan/fev/mar/abr, 2002

CUNHA, Antônio G. da. "Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa". Rio de Janeiro: NovaFronteira, 1997.

FABIÃO, Eleonora Batista. “História do espetáculo: presente e presença”. In: Memória ABRACE I - ANAIS DO CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, São Paulo, 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 1999. p. 396-400.

SELJAN, Zora. “Três mulheres de Xangô”. Rio de Janeiro: GRD, 1958.

Teatro e Morte: a manipulação de objetos no espetáculo “Enquanto Dure”

*Saulo Germano Sales Dallago*¹

“Enquanto Dure”, montagem teatral livremente inspirada no conto “Os Três Nomes de Godofredo” de Murilo Rubião, teve sua estreia no ano de 2015 na cidade de Goiânia. A montagem tem uma perspectiva de criação plural, partindo de um texto literário e usando componentes do teatro, dança e audiovisual, e procura explorar de forma simbólica a relação de um casal e os pormenores cotidianos que envolvem um vínculo afetivo. Os atores que interpretam os protagonistas da narrativa desenvolvem uma grande relação com os elementos de cena, sejam eles reais ou imaginários, permitindo que os objetos tornem-se ativos na cena através do tratamento dado aos mesmos pelos intérpretes. Como ator que representa o personagem título Godofredo do texto original, procuro neste estudo discorrer sobre a manipulação destes objetos na perspectiva da composição do papel por mim interpretado, envolvendo aspectos da memória, do fetiche, pulsões de desejo e morte, além dos símbolos arquitetados a partir do trabalho das diferentes direções do espetáculo, tendo como eixo teorias acerca do teatro de Tadeusz Kantor.

O teatro, desde seus primórdios, faz amplo uso de objetos em cena, seja por seu aspecto decorativo, pretendendo compor ambientações e atmosferas, seja por seu aspecto utilitário, onde são de fato manipulados pelos atores de acordo com suas especificidades. De acordo com Cintra

¹ Goiânia: Universidade Federal de Goiás; Escola de Música e Artes Cênicas da UFG; Professor; bolsista edital universal CNPQ.

(2012), até o século XX o objeto sempre ocupou lugar acessório ou complementar na cena teatral, ganhando maior destaque apenas após o advento de correntes estéticas que procuravam ressignificá-lo no contexto da arte, como Surrealismo e Dadaísmo, e alcançando sua ampla expressão no teatro do polonês Tadeusz Kantor (1915-1990). Em Kantor, o objeto adquire um estatuto de elemento ativo, onde embora “continue a existir e a exibir a sua natureza mesma, as relações imediatas entre os significantes e significados são destruídas em função da reconstrução de um novo conteúdo” (CINTRA, 2012, p. 13).

No processo de montagem do espetáculo “Enquanto Dure”, os diretores teatral e coreográfico (Alexandre Nunes e Kleber Damaso, respectivamente) elegeram alguns objetos como elementos primordiais da construção da narrativa, e o primeiro deles foram vários puffs em forma de cubo que, como cenários e objetos cênicos, ao longo da encenação, ajudam a compor diferentes espaços sem, entretanto, deixarem de existir e exibir sua natureza mesma, assim como em Kantor. Pela manipulação realizada pelos atores, os puffs transmutam-se simbolicamente ao longo das cenas em cadeiras de um restaurante, sofá e cadeiras da sala de uma casa, altares de exposição de sapatos, elementos de encobrimento de um cadáver, peças a serem arremessadas num acesso de raiva, além de servirem, alguns, enquanto locais encobridores/reveladores de outros objetos, por possuírem tampas que permitem usá-los enquanto baús. Também em Kantor, a relação entre objetos e atores no espaço torna este espaço um ambiente dinâmico, que nada traduz ou representa, mas que configura-se em espaço híbrido, espaço da ação que materializa a memória (CINTRA, 2012). No conto original de Rubião, assim como é mantido na dramaturgia da peça, as cenas são um desenrolar de situações onde o personagem Godofredo não se lembra de acontecimentos passados, como ser casado com a mulher que o acompanha ao restaurante na cena inicial

ou residir na casa para onde ela o leva, configurando-se, assim, os espaços da cena como lugares de sua memória, que se materializam simbolicamente, embora de fato não sofram alterações, uma vez que os mesmos puffs continuam a ser o cenário ao longo de toda peça.

Ainda em comparação ao teatro kantoriano, podemos citar duas outras relações possíveis: o uso de objetos cênicos como reveladores de elementos encobertos (as portas em vários espetáculos de Kantor e os puffs baús em “Enquanto Dure”) e a utilização de manequins como símbolo do vazio e da morte (CINTRA, 2012). Na peça, o manequim foi utilizado pelo diretor de audiovisual Wesley Martins no primeiro vídeo do espetáculo, que demonstra a ida do casal do restaurante para casa; após caminhar ao ar livre, adentram um elevador, e em cada andar há uma substituição no figurino da atriz Andreydsa Luana, intérprete da esposa do protagonista - entretanto, em um dos andares, a atriz é substituída por um manequim, como forma de fornecer ao espectador vislumbres da sequencia dramática: o vazio da morte de várias mulheres (ou de várias versões da mesma mulher), por ele assassinada(s).

Outro objeto fundamental ao longo da peça são os sapatos, elementos introduzidos pelo diretor de arte da encenação, Francisco Guilherme. Na primeira cena, após o diálogo no restaurante, há uma caminhada-dança para saírem do palco: nela os atores estabelecem um jogo com o sapato prata utilizado pela personagem feminina. Essa coreografia é uma espécie de rememoração de situações já vividas pelos mesmos, assim definida pelo diretor Alexandre Nunes como uma “caminhada simbólica do início ao momento atual da relação”. Ao entrarem em cena novamente, após a exibição do já citado vídeo, ele não se recorda do ambiente doméstico, porém, com o par de sapatos prata na mão, tem uma lembrança e imediatamente guarda-os num dos puffs baús.

Nas cenas finais do espetáculo há uma sequência de várias mortes da personagem feminina pelo masculino, e em cada uma dessas mortes a atriz utiliza sapatos diferentes que, após, consumado cada homicídio, são retirados e dispostos pelo assassino em cima dos cubos, como objetos de fetiche, coleção. Após a última morte, o corpo da mulher é ocultado pelo homem com os puffs, mas ela se liberta da prisão e, num acesso de fúria, atira vários puffs nele, abandonando-o em seguida no caos de objetos dispersos pelo palco. Uma vez sozinho, ele passa a reorganizar sua coleção de sapatos/assassinatos, colocando um em cada puff e, ao final, retira mais sapatos ocultos em puffs baús, que podem simbolizar outras mulheres/outros assassinatos. O último sapato a ser retirado e disposto é exatamente o primeiro sapato do espetáculo, o de cor prata (todos os outros são pretos), que, após colocado no puff e observado por alguns instantes, é deixado solitário, mas em companhia dos outros sapatos na cena, exatamente no desfecho do espetáculo, permitindo ao espectador várias leituras simbólicas a partir deste ato final. Cada sapato/assassinato se liga a uma mulher diferente ou à várias fases da convivência com a mesma? As mortes são reais ou imaginárias?

De todo modo, conforme Benjamin (2009), o colecionador é aquele que retira o objeto de suas funcionalidades, inscrevendo-o numa organização como forma de luta contra a dispersão, onde o importante não é apenas o objeto em si, mas todo o seu passado - uma vez em suas mãos, o objeto cumpre com seu destino: ser por ele possuído. A posse da mulher (ou mulheres), simbolizada pela posse dos sapatos, como forma de re-acessar a memória perdida, uma memória ativada pelos *reminders*, coleção de episódios materializada em objetos para acessar uma memória involuntária, não evocada, mas brotada de cada calçado. Possível diálogo com Marcel Proust? Certamente, mas tema para outros estudos vindouros.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFGM; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CINTRA, Wagner. **No limiar do desconhecido**: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeuz Kantor. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

Thérèse, uma experiência Artetnográfica à luz da Mitodologia em Arte

Karla L. C. M. Silva ¹

Era janeiro de 1895, quando a Irmã Teresa do Menino Jesus e da Sagrada Face se colocou de joelhos frente à estátua de Maria² e suplicava-lhe que guiasse a sua pena durante a escrita da história de sua alma, que não fosse capaz de traçar sequer uma linha que não agradasse a Deus. O pedido para a feitura desses manuscritos autobiográficos veio de sua irmã Paulina, então Priora do Carmelo de Lisieux, a quem Teresa dedica o primeiro caderno chamado de ‘História primaveril de uma florinha branca, escrita por ela mesma e dedicada à reverenda Madre Inês de Jesus’³. Mal sabia a freirinha que, em 1995, exatos 100 anos depois, os seus escritos chegariam ao Recife, em Pernambuco, e causariam tamanho alvoroço na vida da jovem que escreve estas palavras.

Tais manuscritos, reunidos e publicados em único volume no ano seguinte a sua morte, receberam o título de História de uma alma. Desde então, outras publicações trouxeram a público os impulsos e crenças da jovem santa, por meio dos cânticos, poemas e peças teatrais de sua autoria. Entre tantas publicações, tive acesso a obra *Teresa de Lisieux 1873-1897* -

¹ Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Mestranda no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC/UFRN); orientadora: Luciana Lyra. Bolsista CAPES; Nível Pós-Graduação.

² Era a imagem da Virgem Maria chamada, carinhosamente, por Teresa de ‘Virgem do sorriso’, pois, através de um sorriso teve a cura de uma doença na infância. Em 1895, encontrava-se na antecâmara da cela de Teresa.

³ Além do primeiro manuscrito, outros dois cadernos produzidos nos anos subsequentes foram reunidos e publicados como a biografia *Histoire d'une Ame*, organizados pela Madre Inês de Jesus, um ano após a morte de Teresa.

*Aventura de um grande amor*⁴, no ano de 1995, onde fui atravessada pela sede de amor Teresiana e a sua relação com o sagrado.

Marie Françoise Thérèse Martin (1873-1897) era o seu nome de batismo. Órfã de mãe aos 4 anos, viveu em Lisieux, na França, sob os cuidados do pai e das irmãs. Aos 15 anos, depois de forte empenho junto à comunidade religiosa, teve o seu pedido aceito para ingressar no Carmelo de Lisieux, onde já duas irmãs a haviam precedido. Tinha como inspiração de vida consagrada o mito Joana d'Arc, inspirando-a coragem e desejo de ser uma guerreira do amor divino. Durante os nove anos de vida consagrada, a Irmã Teresa do Menino Jesus e da Sagrada Face⁵, embora relegada à estrita clausura, deu seu testemunho de pobreza, renúncia e sacrifício, tendo em mente a salvação das almas através da oração. Em 1925, teve a sua canonização proclamada pelo Papa Pio XI e posteriormente, em 1944, foi nomeada co-padroeira da França, ao lado de Santa Joana d'Arc.

Por conseguinte, o encontro com o mito Santa Teresa do Menino Jesus encorajou-me ao 'sim' à experiência, como *vocacionada*⁶, na Congregação das Irmãs Franciscanas do Sagrado Coração de Jesus, em Recife - PE, que se deu, primeiramente, através de um retiro espiritual intitulado 'Chamada a ser *Shekinah*'⁷.

Quando me refiro à santa como mito, reconheço-a como tal sob à luz do Joseph Campbell (1990), quando afirma que os mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história.

⁴ Livro compilado com base nos escritos de Santa Teresa de Lisieux, a partir do livro *História de uma alma*, da autobiografia e de outros escritos da santa. (STOCKER, 2000)

⁵ Nome recebido por Thérèse ao se consagrar a vida de carmelita. Integrava o ritual a mudança de nome ao entrar para a vida religiosa.

⁶ Termo utilizado para designar jovens que conviviam na rotina da casa religiosa como semi-interna.

⁷ Termo bíblico que significa 'morada de Deus'.

Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno, compreender o misterioso, descobrir o que somos.

Faz-se mister citar que não se tratava apenas da busca pelo sentido da vida que me permitia ser guiada pelo o mito da santa e aceitar o chamado religioso, mas pela experiência do se sentir viva e em comunhão com o corpo e o espírito.

Ao passo que a minha atenção estava voltada à mística Teresiana, acessei o livro *História de uma alma*. Neste, a santa oferece ao leitor o seu diário, numa escrita leve e em tom confessional, conduzindo-o no trajeto de sua história do nascimento aos últimos dias na vida claustral. Vi-me, então, estimulada a investigar a minha própria trajetória, os meus vínculos familiares e a influência destes na minha jornada, identificando pontos de contato com uma ancestralidade, ainda desconhecida, ou melhor, não reconhecida como tal. Descobri, em meio a tantas aparentes coincidências, que estava intimamente ligada à minha tia Neli, que na vida religiosa se chamava Irmã Teresinha de Jesus e, não por acaso, foi a responsável por me presentear com o supracitado livro *Teresa de Lisieux – Aventura de um grande amor*.

Comungar da vida religiosa foi o portal encontrado para dar corpo àquilo que eu não conseguia expressar em palavras. Era o exercício do amor pelo simples cultivado pela *querida Teresa*, um mergulho verdadeiro no desconhecido, o rompimento com o habitual em detrimento de uma outra forma de vida. Um verdadeiro *rito de passagem* que se anunciava.

Segunda, Arnold Van Gennep (VAN GENNEP, 1978), os ritos de passagem são entendidos segundo três principais pontos, podendo variar dependendo da compreensão dos autores, mas que essencialmente segue essa lógica: a separação, quando o sujeito do ritual se separa de suas

antigas regalias e deveres para com seu meio social; a transição, o momento liminar, central na transformação ontológica dos indivíduos; e a incorporação, ou reincorporação a um novo estado de responsabilidades a ser desempenhado.

Do sistema tripartite proposto por Van Gennep, identifico os meus passos em cada uma das etapas (separação, transição e reincorporação), a medida que a vida religiosa, na prática, se revelou um campo árduo e, diferentemente de *Teresa*, não suportei lidar com as rígidas regras ali presentes. Vi meu corpo se redesenhar no momento liminar e romper com os muros que me conduziam a um engessamento dentro da rotina daquela instituição religiosa, permeada por silêncios e contradições. Desejava viver o sagrado que pulsava em mim para além dessas convenções e decidi buscar uma forma mais autêntica de vivenciar as crenças que me aproximavam do amor, da doação e do sagrado.

Ao passo que finalizava o ensino médio, fui tomada pelo calor da cena, do palco, da plateia. Deixei-me transbordar pelo teatro e na plenitude desse encontro fiz morada, num verdadeiro processo de reincorporação à sociedade. Esta relação de entrega, culminou com a minha entrada na Licenciatura em Artes Cênicas (2008), pela Universidade Federal de Pernambuco.

Hoje, no mestrado em Artes Cênicas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, retomo o mito Santa Teresa do Menino Jesus como objeto de pesquisa e investigo a corporificação dessa espiritualidade que perpassa toda a minha trajetória enquanto mulher e artista. Identifico, neste processo, a força do mito em “pistas para potencialidades espirituais da vida humana” (CAMPBELL, 1990, p. 17), um processo de se voltar para dentro e captar a mensagem dos símbolos, numa relação entre espírito, corpo e experiência.

Ancoro-me, pois, na força transgressora do meu mito Santa Teresa do Menino Jesus e trafego entre os filamentos que atravessam a arte e o sagrado para o desenvolvimento da presente pesquisa, que consiste neste desvelar de uma mitologia pessoal e de sua corporificação, por meio dos procedimentos da *Mitodologia em Arte*, que consiste num complexo de procedimentos de cunhos ritualísticos e míticos, que estimulam a eclosão de pulsões pessoais dos artistas, aperfeiçoando o pluralismo das imagens colhidas nas experiências ditas *artetnográficas*. (LYRA, 2014, p. 168), conceito / prática encabeçado pela Profa. PhD. Luciana Lyra (UERJ / UNESP).

[...] a Mitodologia em Arte, mais do que uma tentativa de implementação de um método, desvela intenções do pensamento contemporâneo na restauração da imagem e do mito como molas propulsoras do reconhecimento de si, assim como a performance enquanto meio ritual de expressão destas imagens, no estímulo ao ator de f(r)icção, que possa fazer emergir suas máscaras rituais de si mesmo, no investimento de um campo artístico comprometido com a remitologização“ do mundo, com a suavização da discreta angústia subjacente à consciência do nosso tempo, frente à trágica eventualidade das guerras capazes de destruir a humanidade, da perda do humano. (LYRA, 2011, p. 406-407)

Segundo Lyra, tais conceitos foram forjados a partir dos estudos ligados à antropologia da experiência, do antropólogo Victor Turner, e à antropologia do imaginário, do sociólogo Gilbert Durand, que em si trafegam acerca dos ritos de passagem, do sagrado, do mito e do ritual.

Da pesquisa encampada por Lyra foi montada uma performance intitulada *Joana In Cárcere (2005)*, que parte do mito Santa Joana d’Arc, mito este que impulsionou a Irmã Teresa do Menino Jesus e da Sagrada Face a atravessar dos portais da vida religiosa carmelita.

(...) lendo a narração dos feitos patrióticos de heroínas francesas, mormente da Venerável Joana d'Arc, sentia grande desejo de imitá-las. Parecia verificar em mim o mesmo ardor, de que estavam animadas, a mesma inspiração celestial. Recebi, então, uma graça que sempre tomei como uma das maiores de minha vida, pois nessa idade não recebia, como agora, as luzes em que estou imersa. Cuidava que nascera para a glória, e como procurasse um meio de alcançá-la, o Bom Deus inspirou-me os sentimentos que acabo de descrever. Fez-me, outrossim, compreender que minha glória característica não apareceria aos olhos dos mortais, consistiria em tornar-me grande Santa! (JESUS, 1986, p.24)

A presença de Joana em Teresa se revela em vários dos seus escritos e feitos. Fascinada pela força da guerreira francesa, ela se fez transbordar em poemas, cânticos e textos dramáticos, e assim encená-los no Carmelo, corporificando o seu mito-guia, transgredindo as severas regras da vida claustral.

Joana lutava em um campo de batalhas bélicas. Eu queria lutar no campo de batalha do amor. Sim! Eu queria amar a Deus como uma criança muito pequena! Eu queria lutar como um guerreiro valente! Joana caiu depois da sua vitória nas garras dos inimigos e foi trancafiada em uma prisão. Eu sou uma prisioneira do meu Jesus e me deixei trancafiar de livre e espontânea vontade atrás dos muros e grades do Carmelo. Joana teve de aguentar muitos interrogatórios. Eu sou torturada pelas inúmeras perguntas das minhas irmãs, as quais querem penetrar movidas pelo ciúme na minha secreta vida íntima. Joana foi queimada na fogueira. Eu queria ser um holocausto do amor misericordioso de Deus. (STOCKER, p. 128, 2000)

Com base nos procedimentos mitológicos, onde está calcada a presente pesquisa, não se tem por objetivo representar a vida da santa

Teresa do Menino Jesus, mas sim, performar o mito a partir da f(r)icção com a mitologia pessoal dessa artista-pesquisadora.

Dentro da construção da performance, os portais da escrita (separação/transição/reincorporação) serão reconfigurados nas graduações da vida claustral (*postulantado/noviciado/profissão perpétua*) vividas pela Irmã Teresa. No tocante aos procedimentos metodológicos, desde março de 2015, os laboratórios, conduzidos pela Prof^a PhD Luciana Lyra tem provocado um lugar de reconstrução do meu olhar acerca do mito da santa, como num processo de reconhecimento da Teresa mulher.

Lanço-me, pois, ao fogo do conhecido, a fim de transcende-lo. A arte, em mim, assume o papel de atravessamento. Quando *f(r)icciono* Karla e Teresa enxergo-me embebida de tantas outras mulheres de minha ancestralidade. Desvelo, aos poucos, uma santa para além de seu tempo. Não a frágil, mas a mulher que se revela a quem se permite atravessar o portal da razão, em detrimento de algo ligado ao imaginário e às pulsões do instinto. Coragem de se doar, de se ofertar e de combater o mal com o bem foram as armas e a arte o palco das batalhas.

Referências

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem - Criação de um espaço-tempo de experimentação**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2007.

DAWSEY, John. **Victor Turner e a antropologia da experiência**. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 13, ano 14, p. 163-176, 2005.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

JESUS, Teresinha de. **História de uma alma – manuscritos autobiográficos**. Brasil, Editora Paulus, 1986.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Da artetnografia; máscara-mangue em duas experiências performáticas**. 2013. Relatório (Pós doutorado em Antropologia), FFLCH, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo-SP, 2013. (não publicado)

Guerreiras e Heroínas em processo: Da artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas. 2010. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2011.

Mito Rasgado; Performance e Cavalinho na cena in processo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2005.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro, Editora Atlântica, 2005.

STOCKER, Monika-Maria. **Teresa de Lisieux 1873-1897: aventura de um grande amor**. São Paulo: Musa editora, 2000.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. 2 ed. Petrópolis, Vozes, 2013.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis. Vozes, 1978.

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org