

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

SAULO ALMEIDA

A CENA MITOPOÉTICA
ESTRUTURAS MITOLÓGICAS DA PSIQUE NA PRÁXIS CÊNICA

PORTO ALEGRE
2018

SAULO ALMEIDA

A CENA MITOPOÉTICA
ESTRUTURAS MITOLÓGICAS DA PSIQUE NA PRÁXIS CÊNICA

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Morteo Éboli

PORTO ALEGRE

2018

Saulo Almeida

A CENA MITOPOÉTICA
ESTRUTURAS MITOLÓGICAS DA PSIQUE NA PRÁXIS CÊNICA

Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Teatro apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Luciana Morteo Éboli - UFRGS (orientadora)

Ana Cecília Reckziegel – UFRGS

Celina Alcântara – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Alguns percursos se tornam ruas sem saída, percursos que dão em abismos. Em algumas situações aparecem construtores de pontes, escavadores de túneis, anjos. Agradeço ao anjo que tornou possível a realização deste trabalho e a minha conclusão do curso: Ana Cecília Reckziegel. A ti, toda a minha gratidão!

A minha orientadora Prof. Dra. Luciana Morteo Éboli, por esses três anos de orientação contínua, pela parceria nos estudos e pesquisas e pela amizade construída. Agradeço também à Prof. Dra. Celina Alcântara pela orientação de meu estágio obrigatório, que está presente no conteúdo dessa monografia e por tudo que me ensinou durante o curso.

É preciso ter coragem! Agradeço a Idylla Silmarovi por nunca deixar-me esquecer desta frase. Obrigado por sempre repeti-la. **Abra suas janelas!** Agradeço Thales a Ventura por sempre escancarar-me com delicadeza.

A amizade e o companheirismo, eu agradeço! Obrigado Nelly Coelho, Mayura Matos e Sebastian Habib por estarem presentes nos últimos anos e terem construído essa pesquisa em seu caráter prático junto comigo. Presentes dentro e fora de cena, encarando as dificuldades diárias que não são e nunca foram poucas.

Agradeço ao Thales Rangel, a Sophia Pulgatti, a Ketelyn Abbadi pelo auxílio nas operações cênicas. E agradeço imensamente ao poeta Hugo Lima por produzir o poema *Corpo-memória performance manifesto* para que eu pudesse utilizar no espetáculo *Cura*.

Agradeço por toda a presença, ainda que distante, dos meus amigos e companheiros de vida, Victor Marchesini, Washington Oliveira, Ikaro Diniz, Pedro Leonídio, Stephanie Borges e ao meu mestre Marcos Alexandre.

*Onde eu julgava me lembrar
Queria só um pouco de sal
Reconhecer-me e ir embora*

Edmond Vandercammen

RESUMO

Este trabalho se propõe a refletir sobre as relações que se estabelecem entre consciente e inconsciente na prática do ator, focando-se na função mitopoética proposta por Walter Boechat e nos estudos do numinoso. Para tanto, se debruça nos estudos da psicologia de Carl Gustav Jung e da teologia de Rudolf Otto, assim como nas palavras de Jerzy Grotowski, tecendo paralelos e interseções das ideias propostas por esses pensadores e analisando a partir desta literatura os espetáculos Sebastian (2017) e Cura (2018), construídos no Departamento de Artes Dramática da UFRGS. Buscou-se refletir, a partir das dinâmicas de ensaio, as qualidades sensíveis do sagrado presentes na criação quando esta se aprofunda nas experiências da irracionalidade e do inconsciente.

Palavras chaves: Numinoso; irracionalidade; inconsciente; teatro ritual; cena mitopoética.

ABSTRACT

This work proposes to reflect on the relations that are established between conscious and unconscious in the practice of the actor, focusing on the mythopoetic function proposed by Walter Boechat and in the studies of the numinoso. For this, he studies Jungian psychology and Rudolph Otto's theology, as well as Jerzy Grotowski's words, weaving parallels and intersections in the ideas proposed by these thinkers and analyzing from this literature the theater performances *Sebastian* (2017) and *Cura* (2018) built at the Department of Dramatic Arts of UFRGS. It was sought to reflect from the dynamics of testing the sensitive qualities of the sacred present in creation when it is deepened in the experiences of irrationality and the unconscious.

Palavras chaves: Numinoso; irrationality; unconscious; ritual theater; mythopoetic scene.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Alexander SelvikWengshoel	10
Figura 2 Open Choir - Workcenterof Jerzy Grotowski and Thomas Richards	18
Figura 3Ouroboros	21
Figura 4 Espetáculo Sebastian I.....	23
Figura 5 Espetáculo Sebastian II.....	24
Figura 6 Espetáculo Sebastian III.....	26
Figura 7 Espetáculo Cura I.....	28
Figura 8 Espetáculo Curall.....	29
Figura 9 Ensaio Espetáculo Cura	31
Figura 10 Esquema de símbolos e sinais proposto porWinckel.....	32
Figura 11Sísifo empurrando sua rocha	34
Figura 12 Corte da célula psíquica proposto por Winckel	37
Figura 13 O banho de purificação	39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A NUMINOSIDADE NA PRÁXIS CÊNICA	10
1.1 O SAGRADO EM RUDOLF OTTO	10
1.2 GROTOWSKI, O ATOR SANTO E O ARQUÉTIPO DO <i>SELF</i>	12
2 EXPERIÊNCIAS OUROBÓRICAS: MITOLOGIAS PESSOAIS	21
2.1 SEBASTIAN E O MITO DE SÃO SEBASTIÃO	22
2.2 CURA, O MITOLOGEMA DA VIAGEM NOTURNA SUBMARINA	27
2.2.1 Sísifo – a eclosão do mito pessoal.....	32
3 A CENA MITOPOÉTICA	36
3.1 AS ÁGUAS DE SEBASTIAN.....	38
3.2 SÍMBOLO, EMOÇÃO, AFETO E PRESENÇA.....	40
42	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46

INTRODUÇÃO

A presente monografia tem como objetivo discutir o caráter sagrado das artes da cena a partir das experiências irracionais do ator. Para tanto serão tidos como objetos de pesquisa os espetáculos *Sebastian* e *Cura*, ambos construídos dentro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS durante os anos de 2017 e 2018 respectivamente.

Esta pesquisa se iniciou no ano de 2016 na pesquisa de iniciação científica que desenvolvi a partir daquele momento até o ano corrente (2018), orientada pela professora Dra. Luciana Morteo Éboli. A pesquisa iniciou-se com a observação da Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário durante os meses de 2016 e 2018. Questões pertinentes ao corpo simbólico, ao tempo espiralar (MARTINS, 2003), ao mito encarnado, à relação de identificação pessoal e coletiva dos grupos com os mitos dançados, às energias transpessoais que atravessavam os corpos dançantes se fizeram presentes ao fim da observação.

Estas questões fizeram coro com outras tantas que eu possuía com relação ao animismo em meios mediúnicos e aos estudos que eu realizava despretensiosamente de escritos de Carl Gustav Jung e ao trabalho de um jovem artista norueguês que comeu um pedaço de seu quadril.

Seria possível na cena realizar a atualização de um mito? Seria possível o corpo dar passagem a energias transpessoais? A primeira questão foi levantada por Grotowski (2011), que apontou a impossibilidade de um trabalho efetivo com o mito sem que existisse um terreno comum de crenças. Em Campbell (1990) encontramos a mesma reflexão. Contudo, Os estudos junguianos apontam para outra possibilidade de resolução desta problemática, a de que a psique possui estrutura mitológica.

Como resolução da questão do terreno comum de crenças, me valho do conceito de mitologia pessoal proposto por Jung e estudado por David Feinstein e Stanley Krippner (1997) dentro da psicologia e por Renato Cohen (1998) e Luciana Lyra (2005, 2011) na práxis cênica.

A partir dessa premissa, realizei os experimentos já apontados. *Sebastian* um espetáculo de dança teatro no qual um ator-dançarino também chamado Sebastian traça paralelos emocionais, imaginários e físicos entre a sua história de vida e o mito do mártir

católico São Sebastião. Este espetáculo foi produzido como estágio obrigatório de atuação do aluno Sebastian Habib e como exercício prático de minha pesquisa de iniciação científica.

O espetáculo *Cura*, um exercício cênico em *work in progress*, no qual eu me coloco na situação de *performer* e utilizo das mesmas estratégias traçadas na experiência anterior para realizar a atualização do mitologema da *viagem noturna submarina*. Este exercício é o resultado de meu estágio obrigatório de atuação e seu processo foi utilizado como objeto de minha iniciação científica.

Mergulhando no universo das discussões acerca do inconsciente, deparei-me com a concretização dos seus conteúdos no corpo-mente do atuante, função essa que foi explicada por Jung (2000a) e denominada *função transcendente* e que num estudo de aprofundamento realizado posteriormente por Walter Boechat (2008) recebeu o título de *função mitopoética*.

A partir da função mitopoética e de seus conteúdos chegamos à discussão do numinoso, que é a experiência sensível do sagrado destituído de suas qualidades éticas e morais. Rudolf Otto (2007), teólogo polonês discute esta questão a partir de seu caráter irracional. E me valho deste para compreender as experiências geradas a partir de exercícios que se valem do estado de transe para chegar a elementos do inconsciente e o efeito destes no atuante.

Ao fim da presente pesquisa, busco compreender como se dá a relação entre presença e recepção a partir dos materiais de caráter arquetípicos do inconsciente, utilizando para tal os estudos de Carl Gustav Jung e James Hillman (1984).

Desse modo, no primeiro capítulo realizarei uma análise do conceito de numinoso em Rudolf Otto e tecerei comentários sobre os possíveis paralelos entre a empresa Grotowski e os estudos junguianos em busca da totalidade do ser no arquétipo do *Self*. No segundo capítulo, discutirei o conceito de mitologia pessoal e sua utilização nos dois espetáculos discutidos nesta monografia. No terceiro capítulo, abordarei a função transcendente e a relação do *performer* com a mesma durante o processo de criação.

Conhece-te a ti mesmo e conhecerás
o universo e os deuses.

Sócrates



1. A NUMINOSIDADE NA PRÁXIS CÊNICA

Proponho uma reflexão, acerca da experiência do Sagrado (destituída dos valores morais e éticos que essa palavra carrega), que atravessa e estrutura o fazer teatral, principalmente aquele que flerta de modo mais incisivo com as práticas ritualísticas e cerimoniais. Gostaria de iniciar com uma imagem que me acompanhou durante toda a pesquisa: o artista visual e performer norueguês Alexander SelvikWengshoel comendo um pedaço de seu próprio corpo. Wengshoel após uma cirurgia em que retira um pedaço de osso de seu quadril o cozinhou removendo restos de carne, os quais foram por ele comidos. Tal ação foi filmada e juntamente com outros materiais fez parte de uma *performance*-instalação. Esta não é uma informação, e nem mesmo uma obra, que seja facilmente digerida. Um homem cozinhar um pedaço de sua carne, se sentar à mesa e degustar a sua enquanto aprecia um vinho. O incomodo que este projeto gerou em mim ficou entalado na garganta por dias e começou a alimentar-me, resultando em uma série de questionamentos que se desdobraram em cenas e em escritos. Esta obra é menos sobre o corpo e mais sobre o que há além dele. Quando se come o corpo, quando se degluti a própria carne e transforma-a em energia e matéria sem vida, quando se estingue a sua própria matéria viva e a desloca de ti, o que sobra?



Figura 1 Alexander SelvikWengshoel

Para além do corpo há a vida em sua máxima fragilidade e potência e também em seu caráter transcendental e coletivo. É com esta vida e seu caráter transcendente que grande parte das poéticas teatrais sempre dialogou, seja durante os ritos arcaicos quando os dançarinos mascarados tinham o corpo arrebatado por demônios, seja durante as práticas teatrais esteticamente organizadas, como no sistema stanislavskiano no qual a corpo é pensado como meio para que a vida interna possa se expressar, ou no corpo cósmico artaudiano, ou ainda no mito encarnado grotowskiano. Quanto mais retrocedemos historicamente, mais evidente é a relação que se estabelece entre religiosidade, sagrado e o fazer teatral. Ampliemos as concepções de teatro para o campo expandido e o cerimonialismo e então voltemos o olhar para as sociedades não ocidentais ou arcaicas e poderemos identificar essas relações umbilicais.

Contemporaneamente, contudo, as relações entre a religião, o sagrado e o fazer teatral se tornam mais complexas. Uso o termo complexas no sentido de ser mais difícil identificá-las e analisá-las e não como valoração comparativa e anacrônica da complexidade destas práticas. Na sociedade ocidental atual há uma crescente desmitologização da mesma, seja pela pluralidade cultural, como apontou Joseph Campbell (1990), seja em função da crescente laicização. De forma paradoxal, foi sagazmente observado pelo pesquisador Alexandre Nunes (2012, 2016) que mesmo com a ascendente laicização da sociedade brasileira, há um aumento das pesquisas em torno do sagrado e do teatro.

A psicanalista alemã, coordenadora científica da Sociedade Internacional de Psicologia Profunda, Brigitte Dorst (2015) também reconhece esse quadro de aumento das pesquisas em torno do sagrado. No seu caso, analisa o fato a partir das pesquisas em psicologia, apontando como possível pano de fundo para esta disposição ao sagrado e as questões transpessoais, os conhecimentos desenvolvidos pela física moderna, como a Teoria da Relatividade e a Teoria Quântica, a Teoria dos Campos Morfogenéticos e a Teoria do Holograma. Esses campos de conhecimentos e suas descobertas alargaram nossa compreensão de realidade criando novos paradigmas acerca da noção da existência dita concreta.

Não pretendo aqui debater o motivo pelo qual a procura por essas vias de se pensar o fazer teatral cresce e nem mesmo discutir se os motivos apontados por Brigitte Dorst também estão presentes nos estudos da cena, mas sim levantar possibilidades para que o mito seja trabalhado em uma sociedade que não se identifica com as estruturas mitológicas de uma religião específica. Ressalto que o trabalho com o mito que pretendo pesquisar não se

relaciona com o mesmo enquanto estrutura dramaturgica, mas sim enquanto elemento que possibilita experiências de caráter numinoso, ou seja, experiências as quais, segundo Jung (2012b) em um diálogo com a teoria de Rudolf Otto, se apoderam do indivíduo gerando modificações em sua consciência com teor transcendente e sagrado. Em seu estudo sobre a natureza da psique¹, ele reforça o fato de que durante uma experiência de caráter numinoso, o indivíduo que foi transportado para um estado de arrebatamento se encontra numa entrega na qual a sua vontade é completamente anulada.

1.1 O SAGRADO EM RUDOLF OTTO

Rudolf Otto foi um teólogo evangélico Livre Docente em Teologia Sistemática em Göttingen, onde foi nomeado professor extraordinário. No ano de 1915, o teólogo aceitou o convite para ocupar a cátedra de teologia na cidade de Wroclaw. Otto em 1917 escreveu o livro *O Sagrado: aspectos irracionais na noção do divino e seu aspecto com o racional*, estudo esse que se tornou um *best-seller* internacional e foi produzido num diálogo de conhecimentos acumulados durante suas longas viagens (Egito, Jerusalém, Finlândia, Rússia, África do Norte, Lahoré, Calcutá, Japão, China, Sibéria, Palestina etc) com leituras de Lutero, Kant, Schleiermacher e Söderblom. O autor se aposentou em 1929, vindo a falecer no ano de 1937.

No livro supracitado, o pesquisador inicia sua tese apontando dois aspectos presentes na ideia de divindade e de religião: o racional e o irracional. O racional, segundo o autor, está diretamente ligado à noção de conceito, à atividade de emitir juízo a posteriori. “Para toda ideia teísta de Deus, sobretudo para a cristã, é essencial que ela defina a Divindade com clareza, caracterizando-a com atributos como espírito, razão, vontade, intenção, boa vontade, onipotência, vontade de essência, consciência e similares” (OTTO, 2007, p. 33). Deste modo, o autor propõe que a religião ou a divindade que podem ser pensadas com clareza conceitual são de caráter racional, como o seria para ele a religião cristã.

Contudo, problematiza sua própria afirmação ponderando que a conceituação não pode esgotar a ideia da divindade, visto que os conceitos se referem a algo irracional.

Embora não deixem de ser atributos essenciais, eles não passam de atributos essenciais *sintéticos*², e somente enquanto tais é que eles serão entendidos

¹ JUNG, Carl G. A Natureza da Psique. Petrópolis: Vozes, 2000.

² O tradutor da versão brasileira do livro *O Sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional* de autoria de Rudolf Otto (2007), Walter O. Schlupp, chama a atenção para o sentido kantiano

adequadamente, ou seja, quando forem atribuídos a um objeto como seu portador, que por meio deles ainda não chega a ser reconhecido, tampouco neles pode ser reconhecido, mas precisa ser reconhecido de outro modo próprio. Pois de alguma maneira ele precisa ser apreensível; não fosse assim, nada se poderia dizer a seu respeito (OTTO, 2007, p. 34, grifo do tradutor).

Com o intuito de abordar essa camada da experiência religiosa que gravita em torno da apreensão do irracional sendo impronunciável, indizível, escapando às possibilidades de assimilações conceituais, muitas vezes é utilizado o termo *sagrado* ou *santo*, contudo essas palavras carregam em si um teor ético. Com o propósito de tratar desta experiência descontada de seu caráter moral e racional, o teólogo utilizasse então do termo *numinoso*. Esse termo refere-se tanto a uma categoria de valoração quanto a um estado psíquico.

Como essa categoria é totalmente *sui generis*, enquanto dado fundamental e primordial ela não é definível em sentido rigoroso, mas apenas pode ser discutida. Somente se pode levar o ouvinte a entendê-la conduzindo-o mediante exposição àquele ponto de sua própria psique onde então ela surgirá e se tornará consciente (OTTO, 2007, p.39).

Como aspecto do numinoso, o autor propõe “o sentimento de criatura como reflexo da numinosa sensação de ser objeto na autopercepção” (2007, p. 40). No sentimento de criatura, a pessoa percebe a sua nulidade perante o que está acima e além e si, diante aquilo que é transpessoal. O exemplo empregado pelo autor é uma fala de Abraão presente em Genesis 18.27: “Tomei a liberdade de falar contigo, eu que sou *poeira e cinza*” (apud OTTO, 2007, p.41, grifos do autor).

Esse ‘objeto além de si’ que possui caráter avassalador não é passível de formulação pelos conceitos do logos, do racional. Para o autor, as qualidades desse objeto podem ser indicadas “indiretamente pela invocação íntima e apontando para o peculiar tipo e conteúdo da reação-sentimento, desencadeada na psique por uma experiência pela qual a própria pessoa precisa passar” (OTTO, 2007, p. 42). O sentimento de criatura é então uma resposta, que ocorre na psique, à presença real ou imaginária de um objeto fora de mim.

(...) parece que no consciente humano existe a percepção de *algo real*, uma sensação de algo efetivamente presente, uma noção de algo objetivamente existente, mais profundo e de validade mais geral que qualquer das sensações isoladas e especiais pelas quais é atestada a realidade” (JAMES, William in OTTO, 2007, p.43).

Antecedendo imediatamente ao sentimento de criatura há o sentimento *primário* em si do objeto. A este sentimento, Otto deu o nome de *Mysterium Tremendum*. O *mysterium*

empregado por Otto ao termo sintético. Nesse caso, se refere a um atributo dado a posteriori mediante um julgamento exercido a partir de uma experiência.

tremendum seria o núcleo do sentimento forte de espiritualidade, capaz de atingir os sentidos daquele que é por ele arrebatado e o colocar em sintonia com os que estão em sua volta. A sensação do *mysterium tremendum* pode ser percebida “em surtos de espiritualidade e suas manifestações no estado de espírito, no caráter solene e na atmosfera de ritos e cultos, naquilo que ronda igrejas, templos, prédios e monumentos religiosos” (OTTO, 2007, p. 44). O autor aponta para o fato de que essa sensação pode possuir tanto o caráter de uma maré suave que atravessa momentaneamente o ser, assim como um estado de surto e convulsão.

As tentativas de formulação ou delimitação conceitual e racional destes *objetos fora de si* caem em ideias como alma, espírito, demônio, *Deva*. Este “totalmente outro”, denominação utilizada por Otto (2007, p. 59) para se referir a esses objetos, contrasta com a natureza do indivíduo, é totalmente diferente desta e deste modo, gera a sensação de pasmo estarecido, de estranhamento.

(...) essa sensação do “totalmente outro” se ligara a, ou ocasionalmente também será desencadeada por objetos que por sua natureza já são enigmáticos, causam estranheza, deixam a pessoa embasbacada, por exemplo, diante de fenômenos, eventos e objetos estranhos e extraordinários na natureza, entre os animais, entre os seres humanos.

É importante salientar que o numinoso se apresentará sempre defronte a estranheza frente a um objeto sobrenatural, nunca em razão de um natural. “Ninguém chamaria de “misterioso” um mecanismo de relógio imperscrutável ou uma ciência que ele não entenda” (OTTO, 2007, p. 59).

1.2 GROTOWSKI, O ATOR SANTO E O ARQUÉTIPO DO *SELF*

A dificuldade de vínculo com o mito foi apontada pelo encenador-pedagogo Jerzy Grotowski (2011) já na década de 60, afirmando que a relação entre o espectador e o mito se estabelecia cada vez mais de forma pessoal, em um contexto no qual a crença se torna assunto de convicção intelectual. Como resposta a essa impossibilidade de identificação de grupos com o mito, propõe que ao invés da tentativa de identificação com o mito, o ator realize um confronto com o mesmo, encarnando-o para então perceber as relatividades acerca de nossos problemas (os quais atravessariam a narrativa do mito) e a sua conexão com as raízes. Ao tocar as camadas mais íntimas de si e as expô-las, a máscara da vida cairia e a violação desse organismo vivo exposto transportaria a todos para uma situação mítica.

Em função dos escritos de Grotowski serem uma das fontes de inspiração de meu trabalho enquanto artista e desta forma, dos espetáculos a partir dos quais a discussão deste

trabalho se constrói; assim como, por utilizar termos que são caros à psicologia, em especial a psicologia junguiana, a qual é a base deste estudo, acho necessário me ater, mesmo que brevemente, na discussão proposta por este encenador com relação ao confronto ator/mito e as suas implicações de caráter metafísico.

Entre os anos de 1962 e 1963, houve modificações profundas no trabalho do então Teatro Laboratório das 13 Fileiras³. Grotowski retorna de sua viagem à China e retoma os ensaios do espetáculo *Akropolis*, de Stanislaw Wyspianski, o qual estreia em 10 de outubro de 1962 e é reconhecido como um divisor de águas no trabalho do grupo e do encenador. Neste espetáculo, segundo James Slowiak e Jairo Cuesta (2013), foram usados exercícios técnicos que possuíam como finalidade a resolução de questões técnicas e estéticas encontradas durante a pesquisa, a qual se propôs a encarnar a realidade do campo de concentração sem para isso recorrer a formas sentimentais.

Na montagem seguinte, *A Trágica História do Doutor Fausto*, cuja autoria é de Christopher Marlowe, foram eliminados do treinamento diário dos atores os exercícios que tinham como finalidade a resolução de problemas relativos a uma montagem espetacular específica. Mantiveram-se os exercícios psicofísicos de caráter criativo. Slowiak e Cuesta (2013) apontam que nesse período foi determinado, pela direção, a cada ator que se especializasse em um tipo diferente de exercício. Essas modificações com o decorrer do tempo e o encaminhamento dos trabalhos trouxeram à consciência a percepção de que essa metodologia de trabalho funcionava efetivamente em dois níveis: um referente ao trabalho básico do ofício teatral e o outro servia como um trabalho espiritual para o indivíduo. Os autores apontam que essa segunda característica foi cuidadosamente ocultada por Jerzy Grotowski, pois, no contexto geopolítico em que se encontrava a Polônia na década de 60, atitudes de cunho místico poderiam desagradar às autoridades governamentais e acarretar em sérios problemas e/ou mesmo na finalização do grupo e das pesquisas.

O encenador distinguia o ator em dois tipos, o *cortesão* (que se ocupava com a obtenção de dinheiro e fama) e o *ator santo*, o qual ao invés da preocupação mercadológica tinha em seu trabalho um meio de autopenetração e sacrifício. Por uma via negativa, ou seja, de eliminação de resistências psicofísicas, os obstáculos físicos e psíquicos eram superados, possibilitando a superação da máscara cotidiana da vida e a penetração em sua própria

³ Este foi o segundo nome do grupo de trabalho do encenador Jerzy Grotowski. Este nome é dado em substituição ao Teatro das 13 Fileiras e indica uma inclinação à investigação laboratorial. Atualmente, o grupo denomina-se The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e possui sede em Pontedera IT.

existência. “O ator santo não exhibe o seu corpo, mas aniquila-o, queima-o, liberta-o de qualquer resistência aos impulsos psíquicos, então ele já não vende o corpo, oferece-o em sacrifício. Repetindo a expiação, aproxima-se da santidade”(Grotowski, 2011 p. 26).

A pesquisadora Tatiana Motta Lima (2012) em sua análise sobre o percurso de Jerzy Grotowski, no período entre os anos de 1959 e 1974, chama a atenção para o fato de que a terminologia utilizada para tratar do *ator santo* possui em grande parte a noção de embate, por exemplo, sacrifício, ultrajar, blasfemar, doação de si. Grotowski (2011) disse ter sentido necessidade de confrontar os valores presentes em situações arcaicas santificadas, assim como de situações que ainda eram consideradas tabus no âmbito religioso: “eu obedecia à tentação de blasfemar: eu queria ataca-los, superá-los, ou melhor, confrontá-los com minha própria experiência que é determinada pela experiência coletiva de nosso tempo” (2011, p 18). Na seguinte declaração retirada por Motta Lima (2012) do filme *O Teatro Laboratório de Grotowski*, o encenador esclarece o que compreende por blasfêmia:

é preciso compreender a diferença entre blasfêmia e profanação. A profanação é quando alguém não tem verdadeiramente relação com o sagrado, com o divino; faz besteira, destrói, debocha. Isto é profanação. **A blasfêmia é o momento de tremer, nós trememos porque tocamos em algo sagrado.** Talvez essa coisa sagrada já esteja destruída pelas pessoas, já esteja deformada, mas mesmo assim permanece sagrada. **A blasfêmia é uma maneira de responder para restabelecer a ligação perdida,** restabelecer algo que está perdido. Sim, é uma luta contra Deus, por Deus. É uma relação dramática entre o sagrado e o ser humano que é feita de várias distorções, mas, ao mesmo tempo, quer encontrar qualquer coisa que é viva (GROTOWSKI in MOTTA LIMA, 2012, p. 127, grifo nosso).

É possível observar, como aponta Motta Lima (2012), uma analogia entre a ideia basilar do ator santo e a santidade de Fausto, assim como percurso do mesmo. Em sua leitura, a santidade de Fausto teria sido traduzida cenicamente a partir de duas imagens principais, que seriam o desejo absoluto de verdade e a rebelião contra Deus. O *ator santo* teria nessas duas imagens o acesso ao que Grotowski denominou de santidade secular, na busca da verdade e nesta rebelião que a pesquisadora compreende como o ataque a estruturas sociais e psíquicas repressoras. “Se o santo e sua santidade devem ser uma coisa só, ele deve se rebelar contra Deus, Criador do mundo, porque as leis do mundo são armadilhas que contradizem moral e verdade” (GROTOWSKI, 2011, p.64).

Podemos pensar a busca da verdade pelo menos por duas maneiras distintas, uma que se relaciona com a busca da verdade teatral. Questão esta que foi cara a Grotowski, o que é a verdade do teatro, a sua essência? Qual é a partícula mínima que se retirada, o teatro deixa de

existir. Esta verdade, na objetividade e concretude da prática cênica, se relaciona com o conceito de teatro pobre. A outra forma de se compreender a busca da verdade se relaciona com o conceito que podemos considerar como a pedra fundamental da psicologia junguiana: o *Self* ou *Si mesmo*.

O *Self* ou *si mesmo* pode ser compreendido como a *Imago - Dei*, a divindade interior que cada ser carrega em si. Ocupando o espaço central da psique, o *Self* é o arquétipo da totalidade, o potencial de plenitude que se compreende como o princípio e o fim do processo de individuação. As terminologias utilizadas por Grotowski tornam essa leitura coerente. O processo de autopenetração objetiva que o ator se dispa do seu ser social e toque “um extrato extraordinariamente íntimo, expondo-o, a máscara cotidiana se rompe e desaparece” (GROTOWSKI In FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 111). Barba (2006) aponta que esse processo possui caráter principalmente espiritual.

Outra indicação que me leva a crer nessa possível leitura é a evolução das pesquisas acerca do trabalho do ator até a sua desvinculação do teatro. Aponto três momentos categóricos: o ato total de Ciéslak em *O Príncipe Constante*, o efeito gerado no espectador de *Apocalypsis cum figuris* e a *Action*. O espetáculo *O Príncipe Constante* estrou no ano de 1965 na cidade de Wrocław. Ele sucedeu o experimento *Estudo sobre Hamlet* peça criada por Grotowski após *Doutor Fausto* e que foi considerada pela crítica como um fracasso. O espetáculo *Apocalypsis cum figuris* cujo título se origina do romance *Doutor Fausto*, de Thomaz Mann, teve sua estreia no ano de 1969, tendo sido apresentado até o ano de 1980. Este foi o último espetáculo dirigido por Grotowski no que ainda compreendemos hegemonicamente enquanto teatro. A *Action* pertence à última fase da pesquisa de Grotowski, denominada *Arte como Veículo* ou *Artes Rituais*, que durou de 1986 até o seu falecimento em 1999 (SLOWIAK & CUESTA, 2013).

O trabalho do ator Ryszard Ciéslak, segundo Motta Lima (2012), superou o processo de autopenetração e atingiu o que Grotowski veio a chamar de Ato Total. A pesquisadora aponta diferenças essenciais entre esses dois momentos da pesquisa atoral grotowskiana: o corpo já não era mais visto como o único bloqueio ao processo psíquico, mas passa a ser observado de maneira positivada pela ótica da organicidade. Disto, compreendo que o corpo não mais se separa do acontecimento psíquico, mas é trabalhado como parte indissociável de um ato psicofísico. Outra importante diferença é que a autopenetração, ainda segundo a leitura feita pela Tatiana Motta Lima, é um processo de violação, de violência, enquanto o ato total é

uma experiência de luminosidade, onde não se toca em nada que é triste. Zbigniew Osinski analisando o ato total diz que:

No momento que o ator conquista isso, ele se torna um fenômeno hic et nunc; (...) Este fenômeno humano, **o ator, que está diante de você transcendeu o seu estado de divisão ou dualidade**. Isso não é mais representação, e é por isso que é um ato (de fato, o que você quer fazer todos os dias de sua vida é representar). Este é o fenômeno da ação total e é por isso que é assim chamado (apud SLOWIAK & CUESTA, 2013, p. 43, grifo nosso).

Corroborando com essa perspectiva, temos a crítica feita por Jòsef Kerela:

Nós tínhamos visto até agora realizações maravilhosas de Grotowski em seu trabalho com os atores e expressamos o nosso reconhecimento disso em muitas ocasiões. Mas nos inclinávamos a sermos mais céticos no que dizia respeito às suas afirmações sobre a arte do ator como um “ato de transgressão” psíquico, como **exploração, sublimação e transferência de substâncias psíquicas profundamente enraizadas**. Esse ceticismo deve ser por sua vez questionado quando em face à criação de Ryszard Ciéslak (apud MOTTA LIMA, 2012, p. 270, grifo nosso).

Motta Lima (2012) analisa o trabalho realizado por Ciéslak como uma experiência fronteira entre o teatro e o não teatro. A autora para embasar esta perspectiva não apenas a partir do viés estético aponta que em uma declaração no filme *The Total Actor: Reminiscences of Ryszard Ciéslak (1937 – 1990)* o ator disse acreditar que este espetáculo foi o momento no qual deixou de ser ator. As descobertas geradas nessa experiência resultaram em um longo e tumultuado processo de criação que deu corpo ao espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*.

No decorrer dos três anos de processo que deu corpo a este espetáculo, surgiu, de acordo com Slowiak e Jairo Cuesta (2013), a questão do “verdadeiro e apenas verdadeiro”. Grotowski se recusava a mentir, somente o verdadeiro foi aceito enquanto possibilidade cênica. Seu desejo era de que cada ator e cada atriz revelassem o seu mistério. “Cada um de nós é em certa medida um mistério. Em teatro pode acontecer algo de criativo – entre o diretor e o ator – justamente quando ocorre o contato entre dois mistérios” (GROTOWSKI, 2010, p. 181). Para o encenador, a partir do conhecimento do seu próprio mistério há a possibilidade do encontro, a possibilidade de se conhecer o mistério do outro e o contrário também é verdadeiro, conhecendo o mistério do outro, se conhece o seu. Trago dois relatos sobre a peça para exemplificar a potência que este encontro baseado na sinceridade do ato total⁴ ou da transiluminação, como também foi chamado, possui.

⁴ O ato total foi chamado de diversas formas por Grotowski em seus textos e entrevistas. Os nomes que utilizou ampliam a possibilidade de leituras acerca da experiência em si. Os principais nomes foram ato total, transiluminação, desnudamento psíquico, ato de confissão e prece carnal.

Seu objetivo, portanto, é fazer com que entremos momentaneamente em contato com níveis mais profundos em nós mesmos, mais profundos do que aqueles engajados na ordem das formas, através do confronto com o mito encarnado. Se bem-sucedidos, através do choque da exposição, ao tocar essas profundezas, estaremos transformados para sempre. O processo não envolve liberação; é mais um despertar ou renascimento, e em consequência é potencialmente doloroso (KUMIEGA apud SLOWIAK & CUESTA, 2013, p. 50-51).

O relato de Erick Bentley traz a dimensão da ação que este espetáculo gerou no público:

Durante *Apocalypsis*, algo aconteceu comigo. Relato de forma pessoal porque o que aconteceu foi extremamente pessoal. Na metade da peça eu tive uma iluminação bem específica. Uma mensagem chegou até mim – do nada, como se diz – acerca da minha vida íntima e de mim mesmo. Essa mensagem deve permanecer privada, para continuar verdadeira, mas o fato de que ela apareceu tem relevância pública, eu acho, e devo publicamente acrescentar que não me recordo que esse tipo de coisa tenha acontecido comigo no teatro antes... (apud SLOWIAK & CUESTA, 2013, p. 51).

A última indicação que trago, a *Action*, se refere ao último período de pesquisas do encenador. Minha escolha em abordar os espetáculos e a experiência da *Arte como Veículo* seda em função de serem os dois elos extremos da corrente que representa o percurso trilhado pelo Grotowski e seus companheiros de estudo. A *Action* ou *Arte como Veículo* é um rito no qual o ator transita de energias densas para energias mais sutis e com estas, descer ao que ele chamou de corpo instintual. O foco dessa experiência deixa de ser o público, que deixa de se fazer necessário e na maioria das vezes, não está mais presente, e passa a ser o ator.

Em seu artigo *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, Grotowski aponta que este rito, essa passagem energética não é uma renúncia a natureza humana visto que engloba o corpo, o coração e a cabeça do atuante, acessando num movimento vertical aquilo que está abaixo de nossos pés e aquilo que está acima de nossas cabeças. Ele utiliza a imagem bíblica da Escada de Jacó, na qual uma grande escada liga o terreno ao celeste e por ela transitam energias ou anjos, como metáfora para esta prática ritual. Esta verticalidade ocorre entre a organicidade e a *awareness*, consciência. O autor indica que *awareness* diz respeito a uma consciência que não se liga à linguagem, mas sim à presença.

Os autores Slowiak e Jairo Cuesta (2013) citam um apontamento de Lisa Wolford que nos possibilitam a compreensão do funcionamento da experiência sagrada: “Arte como Veículo não é uma ação mimética de um ritual; é *ritual* (...); para o artista, o processo interior (se, por um ato de graça, ele aparecer) é real. É uma manifestação da Graça” (apud SLOWIAK & CUESTA, 2013, p. 176, grifo do autor).

Traçando rudemente uma linha do início da pesquisa de Grotowski até a *Action*, podemos observar a modificação da perspectiva empregada no trato com a mitologia. De início, há o confronto com a mitologia com o intuito de acesso às camadas profundas do atuante, para a partir desse desvelar romper-se a máscara daquele que divide o espaço contigo. Após a percepção da possibilidade e integração do corpo no ser durante a ação física, modificasse esta relação. Temos na *Action* não o confronto, mas sim a identificação com a mitologia, seja a cantada por eles, seja o mito que estrutura a técnica, a saber: o mito já citado da Escada de Jacó.



Figura 2 Open Choir - Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

Na *Arte como Veículo*, os cantos entoados são oriundos de rituais afro-haitianos (principalmente o vodu haitiano), fazem parte da mitologia desse povo. Grotowski fala de um estado de trabalho onde o canto se confunde ao atuante, não é mais possível perceber quem canta a quem no instante da ação: “Aquele canto antigo me canta; não sei mais se descobro aquele canto ou se sou aquele canto” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 237). Mario Biagini, sobre a *Arte como Veículo*, diz: “[...] está cheio da vida, dos desejos, da intimidade daquela pessoa [que canta]. E junto com isso há alguma coisa de não pessoal que aparece. A pessoa é canal, o indivíduo – com as suas idiossincrasias e com sua biografia – não foi

dissolvido, não desaparece, ele está a serviço de alguma coisa” (BIAGINI apud MOTTA LIMA , 2013, p. 234).

O indivíduo que durante a experiência da organicidade no ato total se aproxima do arquétipo do *Self*. Na *Action*, assume *ohomo totus*⁵ procurado pelos alquimistas, tornando o seu corpo transparente para que assim se enxergue os outros que cantam aquele canto, o caráter arquetípico, ancestral e coletivo presente nos cantos de tradições entoados. Attisani, sobre esta questão diz que:

O si que aparece no trabalho, na verticalidade (para usar a terminologia grotowskiana), comporta um virtual desaparecimento do corpo do performer em favor de uma ‘transparência’ [...] na qual os traços do ‘eu’, do ‘tu’ e do ‘outro’ estão confundidos e o lugar-juntos se torna o novo sujeito, passageiro, de uma consciência e de uma transcendência (ATTISANI apud MOTTA LIMA, 2013, p. 237).

Grotowski na busca da integridade do humano, o coloca novamente na busca pelo contato com essas energias ou Entes Sobrenaturais, daemons, que estavam presentes nos rituais que deram início ao teatro. Ele retorna ao canto aos deuses, substituindo Dioniso pelos deuses do vudu. Dessacraliza o rito, retirando a fé religiosa, mas criando outra ligação que pelo viés da técnica estabelece um espaço de crença (retornamos aí ao espaço da fé?).

⁵ Os antigos alquimistas afirmavam que a Arte Alquímicamente necessitava para sua realização de um homem inteiro, um homem total. O *homo totus* buscado era aquele que conseguia unir os opostos possibilitando assim que ocorressem experiências de difícil acesso.

*Habentibus symbolum facilis est
transitus.*

Mylius



2 EXPERIÊNCIAS OUROBÓRICAS: MITOLOGIAS PESSOAIS

Dialogando com as descobertas e hipóteses de Grotowski, esse trabalho se inicia com a proposição de confronto com o mito e acaba por mergulhar no conceito de mitologia pessoal, quando entende que uma possibilidade de diálogo com o mito contemporaneamente seria a partir de sua estrutura, de seus mitologemas.

A mitologia pessoal é uma leitura realizada pelos psicólogos David Feinstein e Stanley Krippner (1997) da tese junguiana que defende a estrutura mitológica do inconsciente humano. Para os pesquisadores, a mitologia pessoal é um sistema de mitos pessoais que orienta o indivíduo e organiza o seu sentido de realidade. Já o mito pessoal é o conjunto de imagens, sentimentos e crenças deste indivíduo que é organizado em torno de uma temática central de cunho mitológico. Durante a pesquisa utilizei dois métodos de acesso a essa mitologia pessoal. O primeiro se deu com o confronto ao que Luciana Lyra (2005) denomina de mito guia e o segundo método, desvela a mitologia pessoal e o mito guia a partir da experiência instaurada no confronto com o mitologema proposto pela estrutura da encenação.



Figura 3Ouroboros

A figura mitológica Ouroboros é uma serpente que come a sua própria cauda. Formasse um círculo que em sua significação abarca os grandes ciclos na vida, o tempo, a morte, a ressurreição, a renovação. Nos estudos búdicos, o ouroboros aparece como símbolo do olhar para si e é neste sentido que compreendo o mito pessoal. A partir de um olhar para si, devorasse em um movimento de autoantropofagia, em que o indivíduo alimentasse de suas memórias e de seu corpo para chegar até sua essência.

É de um ator autoantropofágico, em uma cena ourobórica que se alimenta de sua concretude e de sua virtualidade tendo no acontecimento a razão única de seu fazer, que se trataram os dois experimentos cênicos que abordarei a seguir.

2.1 SEBASTIAN E O MITO DE SÃO SEBASTIÃO

Durante o ano de 2017, construí o espetáculo *Sebastian*, no qual assino a direção. Esse processo de criação se deu a partir do mito guia de São Sebastião, o qual o ator compreendeu que por diversas questões e experiências acausais constitui sua identidade e atravessa a forma como o mesmo percebe o mundo. São Sebastião é um mártir da mitologia católica que segundo as narrativas religiosas teria sido assassinado em 20 de janeiro de 288. Ainda jovem ingressou na Guarda Pretoriana, sendo brevemente elevado ao cargo de comandante de sua unidade militar. Utilizou-se então deste posto para ter acesso aos calabouços e consolar os crentes cristãos. S. Sebastião ocultou sua fé de seus superiores na Guarda. O imperador ao descobrir tal fato e também as ações que Sebastião cometia em nome de Cristo ordenou que o mesmo fosse sacrificado. O mártir católico teve seu corpo amarrado e flechado (SALOMÃO, 2008).

O corpo desfalecido foi entregue a uma cristã de nome Irene, a qual verificou que o mesmo ainda estava vivo. Após alguns dias, estando curado, retorna ao palácio e desafia o imperador ordenando que se arrependesse de seus atos contra os cristãos. O imperador, por sua vez, ordena que Sebastião fosse espancado até a morte e que seu corpo fosse tratado como um dejetivo após o seu falecimento e atirado numa fossa. Com o passar dos séculos, a figura de São Sebastião se tornou o padroeiro dos gays, assumindo nas suas representações um aspecto erotizado. Na umbanda, é tido como sincretismo do Orixá Oxossi. (SALOMÃO, 2008)

A tessitura cênica se construiu a partir de duas camadas distintas. Na primeira, realizou-se um aprofundamento no trabalho com o mito por parte do performer por vias da irracionalidade e do inconsciente. Na outra camada, por meio de uma sobreposição de elementos cênicos, criou-se uma estrutura textual de encenação.

O processo de direção se valeu da estrutura básica de um ritual de sacrifício (MAUSS; HUBERT, 2005), de modo que para cada momento deste ritual foi proposto ao ator que este 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 4 Espetáculo Sebastian I

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, o artista, trabalha de modo introspectivo, esperasse uma obra que não ultrapasse os limites do intencionado, do signo calculado.

Grotowski (2010, 2011), sobre seu processo de criação, faz apontamentos que compreendo como uma característica de criação extrovertida, 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, 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).



Figura 5 Espetáculo Sebastian II

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. Jung (2014, p. 29) propõe que o contrário também é verdadeiro:

Os arquétipos são fatores formais responsáveis pela organização dos processos psíquicos inconscientes: são os *patterns of behaviour* (padrões de comportamento). Ao mesmo tempo, os arquétipos têm uma “carga específica”: desenvolvem efeitos numinosos que se expressam como *afetos*. O afeto produz um *abaissement de niveau mental* (baixa do nível mental) parcial, porque, justamente na mesma medida em que eleva um determinado conteúdo a um grau supranormal de luminosidade, retira também tal quantidade de energia de outros conteúdos possíveis da consciência, a ponto que esses se tornam obscuros e inconscientes.

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).

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 coletivas. 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 que compreendo como de caráter arquetípico, ou seja, momentos nos quais imagens humanas universais e originárias com caráter numinoso eram acessadas.



Figura 6 Espetáculo Sebastian III

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 no 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.

2.2 CURA, O MITOLOGEMA DA VIAGEM NOTURNA SUBMARINA

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. Acho 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).

No espetáculo Cura, proponho não utilizar o mito guia como estratégia 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 (1990) 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, 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 (1990), 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.



Figura 7 Espetáculo Cura I

Jung (2012a, p. 350) 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” 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 as 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, o mergulho ao Hades.

Esta estrutura pode ser identificada em alguns sonhos e em hinos citados por Jung (2000b) no decorrer de sua obra:

Este sonho mostra-nos o simbolismo natural. O sonhador desce à sua própria profundidade, e o caminho o leva à água misteriosa. Ocorre então o milagre da piscina de Betesda. Um anjo desce e toca a água que adquire então poder curativo. No sonho, é o vento, o pneuma, que sopra onde quer. É necessário que o homem desça até a água, a fim de que se produza o milagre da vivificação (p. 27-28)

No hino gnóstico à alma, o Filho é enviado pelos pais à procura da pérola perdida que caíra da coroa real do Pai. Ela jaz no fundo do poço profundo, guardada por um dragão, na terra dos egípcios – mundo e concupiscência e embriaguez com todas as suas riquezas físicas e espirituais. O filho e herdeiro parte à procura da jóia, e se esquece de si mesmo e de sua tarefa na orgia dos prazeres mundanos dos egípcios, até que uma carta do pai o lembra de seu dever. Ele põe-se então a caminho em

direção à água e mergulha na profundidade sombria do poço, em cujo fundo encontra a pérola, para oferece-la então à suprema divindade (p.28)

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.



Figura 8 Espetáculo Curall

Temos neste acontecimento do surgimento do pássaro a ilustração de um caso de sincronicidade.

A sincronicidade, portanto, significa, em primeiro lugar, a simultaneidade de um estado psíquico com um ou vários acontecimentos que aparecem como paralelos significativos de um estado subjetivo momentâneo e, em certas circunstâncias, também vice-versa(JUNG, 2014, p. 35).

Um conteúdo inesperado que está ligado direta ou indiretamente a um acontecimento objetivo exterior, coincide com o estado psíquico ordinário: é isto o que chamo de sincronicidade, e sou da opinião que se trata exatamente da mesma categoria de eventos, não importante que sua objetividade apareça separada da minha consciência no tempo e no espaço (JUNG, 2014, p. 39, grifo do autor).

O artista-pesquisador e professor Renato Cohen (1998, p. 70) utilizou a noção de sincronicidade em sua tese de doutoramento para entender acontecimentos presentes em processos de criação que tinham como linha de trabalho a irracionalidade. Este conceito levanta a questão da relação tempo/espaço na práxis cênica. Cohen compreende que no trabalho com o mito e no âmbito da irracionalidade há um deslocamento da lógica logo temporal para uma lógica espacial, uma lógica do *mythos*.

Trabalho de fundo, subliminar, dimensionando o atuante em outra sintonia, por processos de imersão (física, psíquica, temporal), através de trabalhos de atenção, estranhamento, alteração de dinâmicas, possibilitando a emergência de conteúdos internos, a alternância de referenciais e, principalmente, a criação de um campo de sincronicidades.

A sincronicidade, conforme estudada por Jung (2014, p. 28-29) é uma relativização do tempo e do espaço que se comportam com características elásticas em relação à psique.

Nas experiências com o tempo e o espaço, respectivamente, esses dois fatores reduzem-se mais ou menos a zero, como se o espaço e o tempo dependessem de situações psíquicas, ou como se existissem por si mesmos e fossem “produzidos” pela consciência. Na concepção original do homem (isto é, entre os primitivos), o espaço e o tempo são coisas sumamente duvidosas.

Segundo Wurzba, quando “os processos racionais conscientes são arrebatados pela irracionalidade inconsciente, ocorre uma relativização do ego e, conseqüentemente, uma relativização também das categorias de tempo e espaço” (2011, p. 93). A autora aponta em sua pesquisa que embora se possa dividir o tempo real em quatro categorias, o tempo cinético, o tempo rítmico, o tempo programado de execução e o tempo narrativo, a experiência da dança propicia que o homem se desloque do tempo e penetre o vazio. Fora do tempo, ele abandona o seu espaço e chega ao infinito. Os movimentos então deixariam de ser realizados por essas pessoas e seriam realizados então por forças transpessoais (WURZBA, 2011).

O corpo se torna, nesse contexto, tanto canal pelo qual o material contido no inconsciente coletivo se externaliza quanto matéria na qual a energia desse processo age. Jung (2013a) em seu estudo sobre a energia psíquica, diz que existe a possibilidade de essa estar ligada intimamente ao processo físico, podendo por meio de processos fisiológicos, transformar-se em energias físicas. O corpo se torna um tradutor e o discurso do inconsciente no mundo, sendo a linguagem simbólica o vernáculo.

A viagem no mundo ou submundo inconsciente da psique no processo de criação se deu também no universo onírico dos sonhos. Um dos fatores constituintes da sincronicidade (JUNG, 2014,p. 41) é a transposição de imagens da inconsciência para a consciência pela via indireta dos sonhos, associações ou premonições. Dentre os casos em que isto ocorreu neste processo, ressalto dois sonhos em que conteúdos referentes ao processo cênico apareceram. Os sonhos envolviam jogo de búzios, tarot, baralho cigano e uma professora do departamento com a qual tive praticamente três aulas durante quatro anos de curso.

Após o relato dos conteúdos destes sonhos à professora em questão, obtive como resposta que inúmeros elementos que os constituíam equivaliam a realidades de sua vida, as quais eu não teria como ter acesso e conhecimento. Com o passar do tempo, percebi que várias informações contidas nos sonhos, como por exemplo, uma modificação de elementos materiais que apareceu nas cartas de tarot, começou a ocorrer na criação cênica. Novamente estava defronte a características de um processo extrovertido de criação. A obra se fazia por si gerando apenas uma ilusão de controle por minha parte consciente.



Figura 9 Ensaio Espetáculo Cura

As categorias de análises causais tornam-se inúteis para os processos que explodem com a lógica racional da criação. O sentido, o texto, o ponto de partida e de chegada não

possuem importância. No universo do mito a narrativa não é do logos. “Na física moderna, parece, por vezes, que o efeito ocorreu antes da causa e, portanto, os físicos tentam dar-lhe uma viravolta e dizer que ainda podemos chamar isso de causal” (FRANZ, 1993, p.8).

2.2.1 Sísifo – a eclosão do mito pessoal

O mitologema se tornou um caminho a ser seguido na construção do exercício cênico, na instauração do acontecimento. Em momento algum houve o intuito de se criar uma narrativa transformando o acontecimento em uma história ou mesmo a estruturação de personagens ou personas. A proposta era que o ator, no caso eu, percorresse os fluxos de energia identificados na estrutura base e que o corpo se tornasse um espaço de mediação entre os universos concretos e imaginários que coexistem e se atravessam e constroem-se no ato presente.

Ao longo dos ensaios, identifiquei uma série de sinais que me trouxeram a consciência o mito de Sísifo. Utilizo o termo *sinais* no sentido empregado por Erna van de Winckel (1985) que os compreende como “subdivisões, ramificações dos símbolos primordiais” e que “frequentemente são muito numerosos e às vezes parecem bem afastados de seu sentido primeiro” (p. 32).

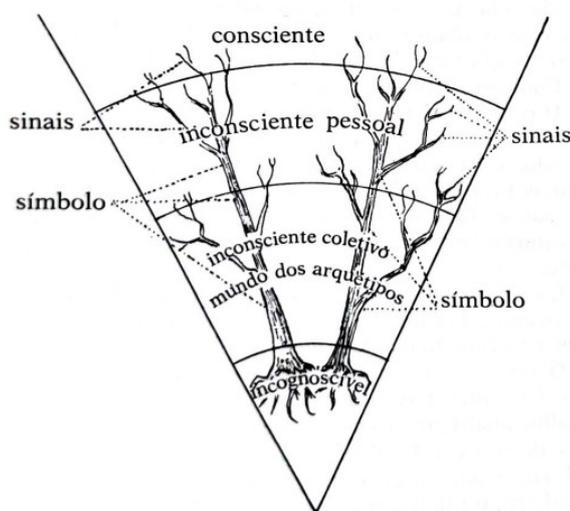


Figura 10 Esquema de símbolos e sinais proposto por Winckel

Este mito narra a experiência de sofrimento de Sísifo que devido a um castigo dos deuses, passa a eternidade em um trabalho extenuante e repetitivo de arrastar um bloco imenso com as mãos até o cume de um morro e quando finalmente chegava próximo à realização da tarefa, a pedra, em função de seu peso e da gravidade, rolava para baixo e nisso reiniciava-se a tarefa (KAST, 2017). Vários elementos desta narrativa passaram aos poucos a tornarem-se presentes, desde os elementos materiais contidos no mito, até motivos físicos, energias, tensões corpóreas, desistências em meio ao processo e a incapacidade de se formular a cena final.

É de se esperar que a cena elaborada a partir de exercícios de criação pautados na irracionalidade (que tomam práticas como desequilíbrio, exaustão, hiperventilação como mecanismos disparadores do processo criativo) desvincule-se das estruturas narrativas e possibilitem a eclosão da vida em seu caráter mítico. Levando-se em consideração que o mito pessoal é “a representação dramática da nossa vida instintiva mais profunda... passível de inúmeras configurações, da quais dependem todas opiniões e atitudes particulares” (FEINSTEIN; KRIPPNER, 1997, p. 35) e que

sua mitologia é o produto de quatro fontes interatuantes. A biologia, a cultura e a história pessoal são as mais óbvias. Uma quarta fonte originasse de experiências transcendentais – aqueles episódios, percepções interiores, sonhos e visões cuja qualidade numinosa parece expandir nossa compreensão e inspirar nosso comportamento (p. 179-180).

Renato Cohen (1998, p. 66), sobre as experiências em terreno mítico no fazer teatral diz que “a cena mítica, momento de permeação ou de re-apresentação do fenômeno primeiro, investe-se pelo seu caráter direto com a experiência, plena de visibilidade e sensação, de uma potência superior à narrativas e relatos”.



Figura 11Sísifo empurrando sua rocha

Este caráter direto com a experiência se possibilita , segundo o autor, a partir de uma ampliação da presença, seguida da inteireza, adensamento e exacerbação por parte do atuante na ação presente. Esse conjunto de atitudes “diminuem as demandas energéticas para atender às vicissitudes do cotidiano e o participante passa a operar mais pleno, tendo acesso, principalmente, à sua mente subliminar, não objetiva” (COHEN, 1998, p. 67). Essa inteireza rompe, em minha perspectiva, com as distinções interno/externo, tornando assim o corpo vivente, o mito em ação. Independente de assumir ou não o mito guia como gatilho de criação, não há como desvincular-me de minha existência e minha constituição psíquica e desta forma, a mitologia pessoal sempre se fará presente em minhas respostas aos estímulos externos e quanto mais íntegro estiver, mas visível se tornará a dimensão arquetípica, confluindo para o que a psicóloga e professora Rosa Maria Farah chama de vivência poética arquetípica.

O meu amanhecer vai ser de noite.
Melhor que nomear é aludir.
Verso não precisa dar noção.
O que sustenta a encantação de um
verso (além do ritmo) é o ilogismo.
Meu avesso é mais visível do que
um poste.
Sábio é o que adivinha.

Manoel de Barros



3 A CENA MITOPOÉTICA

Na zona liminar da iluminação do conteúdo inconsciente para o espaço da consciência, ocorre o que Jung denomina como *função transcendente* da psique e que o médico brasileiro Walter Boechat (2016) em uma continuidade dos estudos junguianos identifica como *função mitopoética da psique* ou simplesmente *função mitopoética*.

Por “função transcendente” não se deve entender algo de misterioso e por assim dizer de suprassensível ou metafísico, mas uma função que, por sua natureza, pode-se comparar com uma função matemática de igual denominação, e é uma função de números reais e imaginários. A função psicológica e “transcendente” resulta da união dos conteúdos conscientes e inconscientes (JUNG, 2000a, p.13)

A discussão dessa função, a qual, aliás, consta no título da presente pesquisa, justificasse por possibilitar que presumíveis experiências de caráter primordial do não eu da alma atinjam o espaço da consciência e desse modo o espaço concreto externo ao sujeito, se tornando assim caminho para um experimento performático. Além disto, o arquétipo quando aparece, seja em sonho ou na vida, ele traz, segundo Jung (2015), uma força que confere a este um caráter numinoso.

Antes de adentrar a discussão acerca deste tema, friso que um conceito embora tente apreender a realidade, não passa de um nome e como tal não é possível ser experienciado. Faz-se necessário, então, que se investigue na vivência o conjunto dinâmico de relações às quais a conceituação tenta dar conta abarcando-o em um nome. O conhecimento e a compreensão se possibilitam no contato, no contágio com a ideia concretizada que se abriu pela experiência.

A experiência da vida dita concreta é uma experiência psíquica. Os sentimentos, os pensamentos são formados a partir de imagens psíquicas, o mundo só é possível na medida em que o ser humano é capaz de produzir sua imagem (JUNG, 2015). Jung em uma leitura metafísica compreende o homem como um ente cativo e confinado em sua psique, e essa impressão profunda de cativo gera a propensão de “admitir na psique a existência de coisas que desconhecemos e a que denominamos *o inconsciente*” (2015, p. 196). A existência psíquica, para o autor, seria a única que pode ser demonstrada diretamente, já que o mundo só passa a existir através da criação de sua imagem pelo ser psíquico.

Consideramos a matéria como uma realidade tangível e cognoscível. Entretanto, essa matéria é uma noção absolutamente metafísica, hipostasiada por cérebros não críticos. A matéria é uma hipótese. Quando se fala em matéria, está se criando, no fundo, um símbolo de algo que escapa ao conhecimento, e que tanto pode ser o espírito como qualquer outra coisa; pode ser inclusive o próprio Deus (p. 193).

Os exercícios cênicos apresentados nesta pesquisa se propuseram a pensar a práxis cênica a partir da consciência de que “o homem está contido na sua própria psique” (JUNG, 2015, p. 195). Esta forma de se pensar o fazer afastasse do construir e mostrar para a dimensão do *revelar*. Se

formos capazes de conciliar-nos com o mistério de que o espírito é a vida do corpo, vista de dentro, e o corpo é revelação exterior da vida do espírito, se pudermos compreender que formam uma unidade e não uma dualidade, também compreenderemos que a tentativa de ultrapassar o atual grau de consciência, através do inconsciente, leva ao corpo e, inversamente, que o conhecimento do corpo não tolera uma filosofia que o negue em benefício de um puro espírito (JUNG in WURZBA, 2011, p. 91-92).

No exercício com o mito no âmbito da irracionalidade se busca revelar o espírito, as camadas profundas da psique, tanto do indivíduo como as de caráter coletivo. O corpo tornasse um corpo simbólico, mitopoético, parte da função transcendente.

Na função transcendente ou mitopoética, o inconsciente atua de modo compensatório em relação ao consciente. Por meio de sonhos, delírios, devaneios e pela imaginação ativa o inconsciente compensa a atitude consciente do indivíduo. O material tornado consciente pode ser resultante de experiências pessoais ou apresentar conteúdo de tonalidade impessoal, coletiva (BOECHAT, 2008).

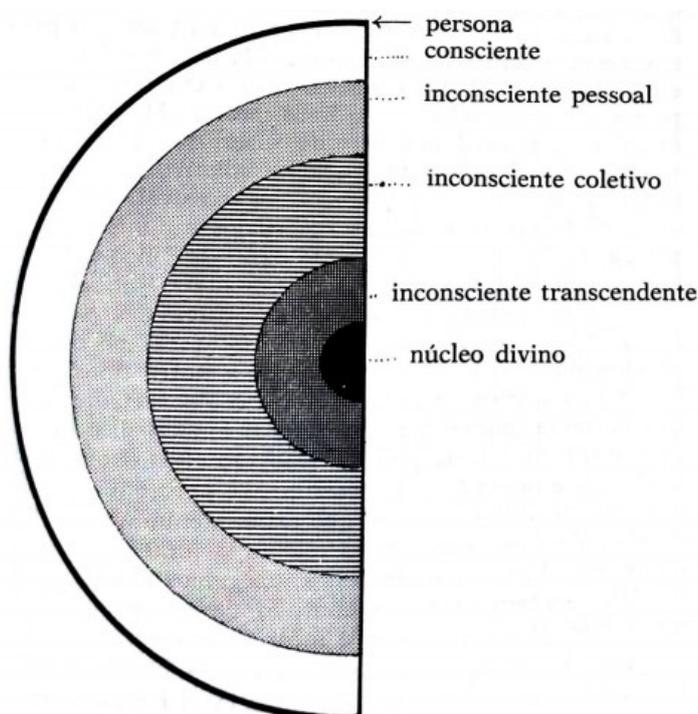


Figura 12 Corte da célula psíquica proposto por Winckel

Durante os dois exercícios cênicos citados, notamos um percurso instaurado pela memória, a entendendo dentro do desenho da imaginação proposto por Bachelard (1898 p. 17-18):

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a capacidade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Um homem é um homem na porção em que é um super-homem. Deve-se definir o homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a humana condição. Uma psicologia da mente em ação é automaticamente a psicologia de uma mente excepcional, a psicologia de uma mente tentada pela exceção: a imagem nova enxertada numa imagem antiga. A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa a vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verás se tiver visões.

Esse percurso se traçou da seguinte maneira: memória recente -> memória antiga/infância -> imagem arquetípica -> arquétipo -> modificação de gesto e da sensação tempo/espacial.

3.1 AS ÁGUAS DE SEBASTIAN

Durante o exercício cênico *Sebastian*, solicitei ao ator Ian Habib que trabalhasse partir da memória do dia em que ocorreu uma modificação física importante em seu corpo. Pensando-se a processualidade do exercício, a resposta foi extremamente agressiva, contudo não gerou nenhum resultado estético satisfatório. O ator se torturava em cena com um tecido imenso. Aos poucos, o processo psicofísico foi tornando-se mais denso e uma nova imagem se formou.

A imagem de um corpo exausto, agredido, envolto e sufocado por um cordão umbilical se formou em cena. A continuidade deste exercício culminou na imagem simbólica de uma espécie de caverna com poças de água e finalizou na sensação descrita pelo ator de um corpo em água. Estas imagens ocorriam na mente e no corpo do ator, se estruturavam num todo psicofísico.

Como já foi mencionado, Jung (2015) divide o inconsciente em dois níveis, o pessoal e o coletivo.

A camada pessoal termina com as recordações infantis mais remotas; o inconsciente coletivo, porém, contém o tempo pré-infantil, isto é, *o resto da vida dos antepassados*. As imagens das recordações do inconsciente coletivo são imagens não preenchidas, por serem forma não vividas pelo indivíduo. Quando porém a regressão da energia psíquica ultrapassa o próprio tempo da primeira infância,

penetrando nas pegadas ou na herança da vida ancestral, aí despertam os quadros mitológicos: os arquétipos. Abre-se então um mundo espiritual interior, de cuja existência nem sequer suspeitávamos (p.54-55).



Figura 13 O banho de purificação

Com o decorrer dos meses de ensaio, a imagem anteriormente citada assumiu outra dimensão de qualidade numinosa que pode ser notada pelos que presenciaram o ato e abaixo é relatada pelo ator Sebastian Habib:

Começou com a sensação de habitar um grande útero. Apagaram-se momentaneamente todas as conexões com o concreto. Havia apenas ecos e rastros de pensamentos e memórias completamente desordenados e caóticos, como que mergulhados no líquido uterino, dentro de uma placenta. Com acesso restrito, eu não conseguia mais acessá-los quando desejava. Nessa grande luta caí, amorteci e o cansaço me tomou. Deligaram-se várias válvulas. Senti um escuro momentâneo. Quando me levantei a luz me cegava. Não sabia mais o que estava fazendo, onde estava, quem era. A partir de então eu senti que eram esses mesmos ecos e rastros que me acessavam, me tomavam, desordenadamente e no tempo deles. Tornei-me um filtro. Já não ouvia ruídos vindos da rua e do público presente. Abriu-se uma fenda na realidade. Vivi em uma realidade outra, na qual as noções dos movimentos partiam de uma outra lógica temporal. A noção de começo e fim deixou de existir e eu deixei de seguir objetivamente a estrutura de ações proposta. Ao longo do processo senti que deixei de habitar meu corpo, um corpo unificado e centralizado, e me conectei a diversos outros corpos diferentes e não presentes na realidade concreta. Foi como dissipar

e descentralizar minhas percepções. Havia um corpo material – meus músculos e ossos-realizando ações e movimentos, mas ele era guiado por diversos outros corpos. Em determinado momento senti uma ruptura ainda maior. Foi como se da dissipação na minha percepção eu conseguisse acessar algo ainda maior, uma consciência superior. Já não havia mais interno e externo. Eu era tudo e todos naquela sala. No momento final, em que era realizado um banho, o contato da água em meu corpo me trouxe um longo, profundo e desesperado choro. E eu entendi tudo. Era o momento de sair do grande útero. Meu renascimento.

3.2 SÍMBOLO, EMOÇÃO, AFETO E PRESENÇA

Após as experiências realizadas, atentei-me para a relação umbilical existente entre a formação do símbolo, a emoção e o afeto, a energia psíquica e a presença. Durante o exercício cênico *Cura*, eu pude notar, ao final dos ensaios, que em todos os momentos em que percebi a formação de uma imagem mental e deixei-me ser tomado pela mesma, a diretora Mayura Matos percebeu uma modificação na qualidade da presença cênica, assim como uma qualidade diferente de concentração. Dadas às devidas proporções, observei os mesmos resultados obtidos no espetáculo *Sebastian*.

O símbolo é a formulação exterior do arquétipo, a continuidade da imagem arquetípica. Jung (2008) assevera que os arquétipos são a um só tempo, imagem e emoção.

O arquétipo não é apenas *a imagem em si, mas, ao mesmo tempo*, dinamismo, que se manifesta na numinosidade, na força fascinante da imagem arquetípica. A realização e a assimilação do instinto acontecem [...] não por imersão na esfera instintiva, mas apenas pela assimilação da imagem que ao mesmo tempo também significa e evoca o instinto, mas de forma completamente diferente daquele em que o encontramos no nível biológico [...] ele (o instinto) tem dois aspectos; por um lado, é vivenciado como uma dinâmica fisiológica e, por outro, suas múltiplas formas entram na consciência como imagens e desenvolvem efeitos numinosos que estão ou parecem estar em oposição ao impulso fisiológico [...]. O arquétipo, como imagem do impulso, é psicologicamente uma meta espiritual ao qual insta a natureza do ser humano (JUNG apud JACOBI, 2016, p. 50, grifo do autor).

Nesse entrelaçamento de fisiologia e imaginário encontramos uma qualidade de presença cênica que dialoga com as propostas realizadas por Antonin Artaud, na qual o físico e o espiritual se congregam no exercício cênico. Christopher Innes (1992, p. 70), em seu estudo sobre o teatro sagrado nas vanguardas, traça comentários sobre estas relações nos escritos artaudianos:

Imágenes de energia en el inconsciente y crimen gratuito en la superficie de una presentación teatral evocan, se supone, un estado de espejo en la mente del espectador si se pueden proyectar con la violencia necesaria; e este delirio será contagioso, exorcizando las pautas de conducta represiva de la sociedad en conjunto, por su presencia entre el minúsculo porcentaje de la población que asiste al teatro de Artaud (analogia con la peste que en la confusa metáfora de Artaud es libertad espiritual), causando que todas las formas sociales se desintegren que cunda

sin ratas, sin micróbios, sin contacto. La vinculación de lo físico y lo espiritual en esta metáfora es típica del enfoque de Artaud. Hay que imprimir la metafísica en la mente a través de la piel; la dinámica de la consciencia está encarnada en ritmos escénicos, las armonías lineales de un cuadro afectan directamente al cerebro.

Nos experimentos realizados em sala de ensaio, percebeu-se que o corpo quando em estado de transe, no qual alcance qualidades profundas de concentração, adquire novas variedades de tons, ritmos e movimentos, ao mesmo tempo em que ocasiona uma forte onda emocional e numinosa expressando-se como afeto. Acredito que esta seja a dimensão arquetípica do trabalho e nas vezes que esta foi alcançada, estabeleceu com os envolvidos no ato um circuito de comunicação irracional, na qual a comunicação se dava por via inconsciente.

Na psicologia junguiana há o que se denomina *infecção psíquica*. Nesta infecção há uma ligação real entre aquele que se revela e aquele que observa. Quando “as portas estiverem abertas, duas psiques estarão fluindo juntas. Poder-se-á falar num “encontro de almas”” (HILLMAN, 1984, p. 19). A presença neste caso afastasse do corpo em movimento e variação energética e ocorre na dimensão inconsciente e arcaica acessada no encontro desnudado de dois seres.

Nesta infecção psíquica encontramos um tanto da asseveração grotowskiana de que o “a coisa mais importante é o encontro” (GROTOWSKI, 2011, p. 43). É que este encontro “resulta de uma fascinação. Ele implica uma luta, e também algo tão semelhante em profundidade que existe uma identificação entre os que tomam parte no encontro” (GROTOWSKI, 2011, p. 45).

O encontro de duas
personalidades
assemelha-se ao contato
de duas substâncias
químicas: se alguma
reação ocorre, ambos
sofrem uma
transformação.

Carl Gustav Jung



CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dos três anos de pesquisas que resultaram neste estudo, um elemento tornou-se frequente em minhas práticas de encenação: o sal. Nas primeiras apresentações do espetáculo *Sebastian*, dispus uma listra de sal na porta de entrada. Esta listra, em uma apresentação que fizemos numa cidade do sertão do Rio Grande do Norte, tornou-se uma antessala, a qual se manteve sempre presente em minhas apresentações seguintes, tanto deste espetáculo, quanto do espetáculo *Cura*.

Edward F. Edinger (2006, p. 61) em seu estudo sobre a anatomia da psique⁶ analisa os simbolismos alquímicos que se fazem presentes nos processos psicoterapêuticos, realizando uma breve abordagem sobre o sal, compreendendo-o basicamente como Eros, o qual aparece sob o aspecto do amargor ou como sabedoria. Sobre o assunto, cita uma passagem de Jung, “lágrimas, sofrimento e decepção são amargos, mas a sabedoria é o consolo de qualquer dor psíquica. Na verdade, amargor e sabedoria formam um par de alternativas: onde há amargor, falta sabedoria e onde há sabedoria não pode haver amargor”.

Dentro dos processos alquímicos, o sal é resultante do *calcinatio*. Tal como ocorre com a maioria das imagens alquímicas, a *calcinatio* deriva parcialmente de um procedimento químico. O processo químico da calcinação envolve um intenso aquecimento de um sólido, destinado a retirar dele a água e todos os elementos passíveis de volatilização. Resta um fino pó seco (EDINGER, 2006, p. 37).

A partir desta imagem alquímica, irei realizar as reflexões sobre o trabalho até então apresentado nesta monografia. Na alquimia há dois mecanismos que operam ao mesmo tempo, um é o de caráter químico e o outro de caráter psíquico por via da projeção. O alquimista, enquanto realiza as ações químicas, passa por processos internos de cunho psicológico e espiritual como consequência. O teatro enquanto exercício alquímico e mitopoético realiza esse mesmo exercício de espelhamento das atividades concretas no universo psíquico e espiritual do atuante.

O sal é por onde comecei e terminei. Iniciei os processos pelo amargor da vida enquanto acesso as mitologias pessoais. Dos pontos de crise do indivíduo e da relação desses com os mitemas, iniciava o exercício performático de construção cênica. Mesmo que sem consciência do fato, em um primeiro momento, esta prática um diálogo com algumas investigações grotowskianas.

⁶ EDINGER, Edward F. A anatomia da psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia. São Paulo: Cultrix, 2006.

Para o ator, a personagem é um instrumento para agredir a si mesmo, para atingir alguns recessos secretos da sua personalidade, para desnudar o que ele tem de mais íntimo. É um processo de autopenetração [...]. Violentando os centros nevrálgicos da sua psiquê e oferecendo-se com humildade a esse sacrifício (BARBA In FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 99-100).

Os estímulos eram trabalhados até o momento em que alcançavam camadas profundas da psique e então se tornavam imagens coletivas, carregando consigo emoção e afeto. A numinosidade desse momento se dava em função do reconhecimento de conteúdos totalmente estranhos ao si mesmo que constituem o indivíduo e são capazes de arrebatá-lo, colocá-lo em outra camada de sensível de relação com o aqui e agora.

Novamente em um diálogo entre os materiais trabalhados, é impossível não se pensar na proposta grotowskiana de encontro. Não seria possível o encontro apenas quando as defesas e as barreiras psicofísicas estivessem vencidas e quando um material comum fosse acessado? O trabalho com as energias arquetípicas, quando instaurado é uma chave ou um portal para o ensimesmamento e ao mesmo tempo para o encontro na coletividade.

Os ensaios sempre foram difíceis e questiono até mesmo se a palavra ensaio se encaixa nessa proposta, pois não há o desejo de se estruturar um exercício cênico, mas de atingir estados alterados de consciência ou estado de presença *hic et nunc* do sujeito em sua totalidade. A dificuldade se dava no processo doloroso do confronto consigo e com suas ranhuras, suas dores e falhas pela via mitológica.

Nestas experiências, o aparato cênico, a saber: projeções, encenação, figurino, texto, foram sempre armaduras de defesa e muros de contenção e delineamento que possibilitaram ao performer traçar o seu percurso emocional/energético em direção à, me desculpem o termo, cura de si. E desse modo, retorno novamente ao sal, pois a compreensão corpórea e psíquica de si leva a sabedoria com relação a questão tratada, vencendo aos poucos, pela repetição, apreensão, descoberta e transformação, o estado de amargor.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAIOCCHI, Maura. **Butoh**: dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athenas, 1995.
- BOECHAT, Walter. **A mitopoese da psique**: mito e individuação. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes**: minha aprendizagem na Polônia. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990.
- CUESTA, Jairo; SLOWIAK, James. **Jerzy Grotowski**. Tradução: Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2013.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DORST, Brigitte. Introdução. In JUNG, Carl Gustav. **Espiritualidade e transcendência**. Seleção e edição: Brigitte Dorst. Tradução da introdução: Nélio Schneider. Petrópolis: Vozes, 2015.
- EDINGER, Edward F. **Anatomia da psique**: o simbolismo alquímico na psicoterapia. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. Tradução de PolaCivelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- FEINSTEIN, David; KRIPPNER, Stanley. **Mitologia Pessoal**: a psicologia evolutiva do self. Tradução: Teresinha Batista Santos. São Paulo: Cultrix, 1997.
- FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.
- FRANZ, Marie-Louise von. **Adivinção e sincronicidade**: a psicologia da probabilidade significativa. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1993.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Tradução: Ivan Chagas. Brasília: Perspectiva; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.
- HILLMAN, James. **Uma busca interior em psicologia e religião**. Tradução: Aracéli Martins Elman. São Paulo: Paulus, 1984.

HOLLIS, James. **Mitologemas**: encarnação do mundo invisível. São Paulo: Paulus, 2005.

INNES, Christopher. **El teatro sagrado**: el ritual y lavanguardia. Traducción: Juan José Utrilla. Cidade do México, MX: Fondo de cultura económica, 1992.

JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C. G. Jung**. Tradução: Milton Camargo Mota. Petrópolis: Vozes, 2016.

JUNG, Carl G. **A energia psíquica**. Tradução: Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **A natureza da psique**. Tradução: Maria Luíza Appy. 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.

_____. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000b.

_____. **Psicologia e alquimia**. Tradução: Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2012a.

_____. **Psicologia e religião**. Tradução: Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2012b.

_____. **Sincronicidade**. Tradução: Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2014.

KAST, Verena. **Sísifo**: Vida, morte e renascimento através do arquétipo da repetição infinita. Tradução: Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2017.

LYRA, Luciana. **Guerreiras e heroínas em processo**: da artetnografia à metodologia em Artes Cênicas. 2010. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP): Campinas-SP, 2011.

_____. **Mito Rasgado**: Performance e cavalo marinho na cena in process. 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.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 – 1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **“Cantem, pode acontecer alguma coisa”**: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, V. 3, n. 1, p. 220-240, Jan./Abr., 2013.

NUNES, Alexandre Silvia. **Ator, sator, satori**: Labor e torpor na arte de personificar. Goiania: Editora UFG, 2012.

_____. **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.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Tradução: Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

SALOMÃO, Eduardo Rizzatti. **Exército encantado de São Sebastião**: um estudo sobre a reelaboração do mito sebastianista na guerra do contestado (1912-1916). 2008. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade de Brasília: Brasília, 2008.

WINCKEL, Erna van de. **Do inconsciente a Deus**. Tradução: Benôni Lemos. São Paulo: Paulinas, 1985.

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.