



Luminescência

o processo do ator como experiência corporificada do arquétipo-herói

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Franciele Machado de Aguiar

LUMINESCÊNCIA

o processo do ator como experiência
corporificada do arquétipo-herói

Porto Alegre
2015

Franciele Machado de Aguiar

LUMINESCÊNCIA

o processo do ator como experiência corporificada
do arquétipo-herói

Memorial de processo de criação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora:
Professora Dr^a. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre
2015

A Comissão Examinadora avaliou o Memorial de Processo de Criação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Luminescência
o processo do ator como experiência corporificada do
arquétipo-herói

elaborado por Franciele Machado de Aguiar como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco

Comissão Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Ana Taís Martins Portanova Barros - UFRGS

Prof^a. Dr^a. Mirna Spritzer - UFRGS

Prof^a. Dr^a. Verônica Fabrini Machado de Almeida - UNICAMP

Porto Alegre, ____ de _____ de 2015.

AGRADECIMENTOS

Percorrer todos os labirintos, abismos e horizontes por onde esta pesquisa me conduziu só foi possível porque os encontros que a motivam sempre foram incentivo para nunca deixar de caminhar, questionar, aprender.

À minha orientadora, Inês Marocco, sou imensamente grata pela confiança, pelo olhar paciente ao que eu construía, destruía e reconstruía, pela generosidade em partilhar seu conhecimento sobre a cena e pelos valiosos apontamentos que mostraram o que eu já não conseguia ver.

Obrigada às professoras Mirna Spritzer, Verônica Fabrini e Ana Taís Martins Portanova Barros, pela leitura atenta e pelas observações preciosas que lançaram luz aos horizontes desta jornada. Um afetuoso e especial agradecimento à Ana Taís pela paixão com que me apresentou aos estudos do imaginário.

Obrigada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, pela oportunidade de desenvolver este trabalho. Agradeço, igualmente, a cada um dos professores que, compartilhando seus conhecimentos, apontaram direções possíveis onde as inquietações que perpassam estas páginas pudessem encontrar eco e diálogo. Obrigada aos colegas que foram companhia de dúvidas e descobertas. Obrigada à CAPES pelo auxílio que viabilizou a dedicação à pesquisa.

Ao querido, iluminado e atormentado por borboletas, professor Irion Nolasco, obrigada! Você me mostrou que o teatro é desesperadamente lindo e me desafiou a viver essa beleza. Obrigada, obrigada, obrigada...

Aos meus irmãos de palco, Daniel Fraga, Carolina Diemer, Marcia Donadel, Ingrid Bonini e Alexandre Borin, agradeço pelo que aprendi vendo-os em cena e estando em cena com vocês. Vocês seguram a minha mão e eu não tenho medo e vou e sei que nunca estou sozinha. Um obrigada especial ao Daniel Fraga, pelo apoio, pelos livros, pela amizade e pela sabedoria. E outro muitíssimo obrigada ao Alexandre Borin: pela entrega, pela sinceridade, pelo humor que deixa tudo mais leve, por me fazer acreditar e imaginar...

Obrigada aos meus grandes amigos do Teatro dos Sonhos: Patrícia Silveira, Daniel Soares Duarte, Anderson Moreira Sales, Fernanda Moreno e Natasha Centenaro. Vocês são poesia que se move, brisa boa no pensamento...

Obrigada Liane Venturella, pelo talento e generosidade. Que bom que o destino me presenteou com esse encontro!

Giselle Cecchini, Luiz Acosta e Ivan Nunes, agradeço por ter podido contar com a imensa ajuda de vocês em momentos importantes desta travessia.

Aos membros do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, especialmente a Thomas e Cécile Richards, Guilherme Kirchheim, Jessica Losilla Hébrail e Benoit Chevelle, sou profundamente grata pela acolhida, pelo rigor, pela intensidade e pela experiência única que me proporcionaram. Thales Brener Ventura e Thaís Ivana Medeiros, sinto um trem bom no coração por tê-los encontrado nessa aventura sob o sol da Toscana.

Adriana Deffenti e Lígia Motta, por me ajudarem a continuar descobrindo o encanto do canto, muito obrigada!

Rodrigo Barreto, obrigada por fazer parte da minha vida. No teu abraço eu me sinto em casa.

E à minha família, agradeço pelo apoio, pelo amor, por acreditarem em mim e me acolherem nos momentos difíceis. Especialmente, agradeço à minha mãe, Ione Machado - em quem eu vejo que a coragem da heroína é sabedoria do coração.

AGUIAR, Franciele Machado de. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2015. **Luminescência: o processo do ator como experiência corporificada do arquétipo-herói.** Orientadora: Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco.

RESUMO

Compreender criando - eis o percurso. Servindo-se da teoria dos arquétipos da psicologia analítica de Carl G. Jung e dos estudos do imaginário, a pesquisa pretende estabelecer relações entre os procedimentos de criação do ator e os conceitos de mitopoese, símbolo e arquétipo, a fim de encontrar possíveis vínculos entre o processo criativo e os aspectos que caracterizam a manifestação da imagem arquetípica do herói. As mitologias fundadas a partir desse arquétipo expressam a busca de uma relação criativa com a potência das imagens inconscientes, uma jornada de formação, um modelo processual. Esse trajeto se direciona à experiência da totalidade do ser, ao ato de integração do *self* denominado pela psicologia analítica junguiana como individuação. Conforme as concepções de Grotowski, o trabalho criativo, a partir da busca de uma técnica pessoal, envolve experiências semelhantes de autoconhecimento e de totalidade. Caberia entendê-lo como processo de individuação? Propondo-se a revisitar e reconstruir o itinerário de criação do espetáculo *A mulher de Putifar* para investigar sua articulação às questões levantadas pela pesquisa e visando problematizar o trabalho sobre si e a dramaturgia de ator, este estudo interroga a possibilidade de presentificar na imagem cênica o percurso do herói. Fazendo-se jornada mitopoética, o processo de criação encontra no relacionamento com as imagens um conhecimento ativo, no qual a emergência da consciência torna-se um “dramaturgir-se” para “ler-se”.

PALAVRAS-CHAVE: trabalho sobre si, dramaturgia de ator, processo de criação, individuação, arquétipo-herói.

AGUIAR, Franciele Machado de. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2015. **Luminescence: the actor's process as embodied experience of the hero-archetype**. Mentor: Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco.

ABSTRACT

Understand through creating - behold the path. Making use of the archetypes theory of Carl G. Jung's analytical psychology and the studies of the imaginary, the research intends to establish relations between the procedures for creation of the actor and the concepts of mitopoese, symbol and archetype, in order to find possible links between the creative process and the aspects that characterize the manifestation of the archetypal image of the hero. The mythologies founded from that archetype express the search of a creative relationship with the power of unconscious images, a formative journey, a procedural model. This path is directed to the experience of the totality of being, the act of integrating the self designated by jungian analytical psychology as individuation. According to Grotowski's conceptions, the creation process involves similar experiences of self-knowledge and totality. Could it be understood as a process of individuation? Proposing to revisit and rebuild the creative journey of the theatrical performance *A mulher de Putifar* to investigate its relationship to issues raised by the survey and to problematize the work on oneself and the dramaturgy of actor, this study examines the possibility to make scenic image of the journey of the hero. Becoming mythopoetic journey, the creation process finds in the relationship with images an active knowledge, in which the emergence of consciousness becomes a dramaturgy on oneself with the intention of reading oneself.

KEYWORDS: work on oneself, dramaturgy of actor, creative process, individuation, hero-archetype.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Foto de cena do filme <i>O Gabinete do Doutor Caligari</i>	53
Figura 2: Uma das lâmpadas utilizadas na iluminação do espetáculo. Novembro de 2014. Foto minha.	54
Figura 3: Esboço de cenografia. Desenho retirado do diário de processo de junho de 2010, referente à primeira versão de <i>A mulher de Putifar</i>	57
Figura 4: Radiografia de mãos. Fevereiro de 2015. Foto minha.	61
Figura 5: Galhos de macela. Fevereiro de 2015. Foto minha.	65
Figura 6: A mulher de Putifar e o manto de José. Maio de 2010. Foto de Patrick Peres.	69
Figura 7: Gravura de Santa Teresa de Ávila.	70
Figuras 8, 9 e 10: Fotos de apresentação de <i>A mulher de Putifar</i> . Julho de 2010. Fotos de Michelle Bloedow.	79
Figura 11: Desenho de Jung n' <i>O Livro Vermelho</i>	86
Figura 12: Notas no diário de processo. Outubro de 2014.	91
Figura 13: Nota no diário de processo. Maio de 2013. Verbetes <i>Gaston Bachelard</i> do livro <i>A Biblioteca</i> , de Gonçalo M. Tavares.	104
Figura 14: Diário de processo. Novembro de 2013.	110
Figura 15: Diário de processo. Novembro de 2013.	110
Figuras 16 e 17: Diário de processo. Janeiro de 2014.	111
Figura 18: Diário de processo. Janeiro de 2014.	112
Figuras 19 e 20: Fotos de vídeo de registro de ensaio. Janeiro de 2014.....	112
Figuras 21 e 22: Ensaio geral. Março de 2015. Fotos de Carolina Diemer..	114
Figura 23: Ensaio geral. Março de 2015. Foto de Carolina Diemer	115

Figura 24: Foto da apresentação de <i>A mulher de Putifar</i> . Março de 2015. Foto de Camila Cunha	115
Figura 25: Ensaio geral. Março de 2015. Foto de Carolina Diemer	116
Figura 26: Foto da apresentação de <i>A mulher de Putifar</i> . Março de 2015. Foto de Camila Cunha	116
Figura 27: Ensaio geral. Março de 2015. Foto de Carolina Diemer	116
Figura 28: Frase minha para exercício de improvisação. Fevereiro de 2014.	118
Figura 29: Desenho de Alexandre Borin para exercício de improvisação. Fevereiro de 2014.	118
Figura 30: Desenho de Alexandre Borin para exercício de improvisação. Fevereiro de 2014.	119
Figura 31: Desenho meu para exercício de improvisação. Fevereiro de 2014. ...	119
Figura 32: Notas sobre improvisação com os desenhos. Fevereiro de 2014.	119
Figuras 33, 34, 35, 36, 37, 38 e 39: Fotos de vídeo de registro de trabalho sobre partitura de ações elaborada a partir de improvisações com os verbos: separar, misturar, ligar. Abril de 2014.	121
Figuras 40, 41 e 42: Páginas de diário descrevendo as improvisações sobre os verbos actanciais. Março de 2014.	122
Figuras 43 e 44: Diário de processo. Abril de 2014.	125
Figura 45: Manto de José. Fevereiro de 2015. Foto minha.	126
Figura 46: Placa em Pontedera, Itália. Junho de 2014. Foto de Thales Brener Ventura.	128
Figura 47: Espaço de trabalho do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, em La Rotta, Pontedera, Itália. Junho de 2014. Foto de Thales Brener Ventura.	128
Figuras 48 e 49: Diário de trabalho no Summer Intensive Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Junho de 2014.	135
Figuras 50 e 51: Jardim em La Rotta, Pontedera, Itália. Junho de 2014. Fotos minhas.	136
Figuras 52 e 53: Notas do diário de processo. Outubro de 2014.	140
Figuras 54, 55, 56, 57 e 58: Foto de vídeo de registro de trabalho com os cantos afro-caribenhos. Outubro de 2014.	141
Figuras 59, 60 e 61: Imagens da iconografia fotográfica de La Salpêtrière, do livro de Georges Didi-Huberman, <i>Invention de l'hysterie: Charcot et l'iconographie photographique de La Salpêtrière</i> , 1982.	142

Figuras 62 e 63: Desenhos feitos por Alexandre Borin para o exercício cênico <i>Conta-me teu sonho</i> , José. Dezembro de 2014.	144
Figura 64: Bricolagem com fotos, desenhos e fragmentos do diário de processo. Arte gráfica minha.	146
Figura 65: Registro de improvisação. Diário de processo. Novembro de 2014. ...	147
Figura 66: Ensaio geral: <i>La valse a mille temps</i> . Março de 2015. Foto de Carolina Diemer	151
Figuras 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74 e 75: Fotos da apresentação de <i>A mulher de Putifar</i> . Março de 2015. Fotos de Camila Cunha	152

As figuras de fundo das divisões de capítulos - os delírios - são também retiradas dos diários de processo. A foto que ilustra a capa do memorial é de Carolina Diemer.

SUMÁRIO

PRIMEIRO DELÍRIO

1. DENTRO DO LABIRINTO	16
1.1 Para que não me perca, carrego um fio que me liga ao lugar de onde vim ..	22
1.2 A respeito da construção de labirintos	27
1.3 “O que é que tu queres dizer?”	29
1.4 O que eu quero dizer.....	32

SEGUNDO DELÍRIO

2. “EU FALO? A MINHA VOZ ESTRAGA TUDO... ELA FALA.”	42
2.1 “Para ir aonde tu não sabes, vai por onde tu não sabes.”	45
2.2 Cinética onírica: um corpo movente precipita encontros	55
2.3 Os encontros, o encontro.	62
2.4 O nome como destino	66
2.5 “Eu sou, na verdade, a mulher de Putifar, a que não tem nome.”	71

TERCEIRO DELÍRIO

3. EXPERIÊNCIA, IMAGEM, SENTIDO(S): O LABIRINTO É UM MODO DE CONHECER	82
3.1 Jornada aos domínios do desconhecido: o arquetípico e suas radiações no trabalho de Grotowski	87
3.2 O arquétipo-herói e a dinâmica do processo de individuação	92
3.3 “Um teatro que insufla-nos o magnetismo ardente das imagens”	99

QUARTO DELÍRIO

4. O REENCONTRO COM A MULHER DE PUTIFAR	104
--	------------

4.1 O corpo como palco para delírios, o delírio como convite à pesquisa	105
4.2 “No princípio era o verbo.”	107
4.3 “E o verbo se fez carne.”	117
4.4 “É na tua voz que vive o meu nome?”	127
4.5 “Era uma mulher que queria manter o seu jardim.”	139

DELÍRIO DERRADEIRO

5. LUMINESCÊNCIA	149
------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OBRAS CONSULTADAS.....	153
---	-----

DELÍRIOS ANEXOS

DELÍRIO ANEXO I: Texto do espetáculo	160
DELÍRIO ANEXO II: DVD	173

Expressar sonhos em palavras e contá-los é quase impossível, porque o que importa não é tanto a substância narrável do sonho quanto o seu aroma, o seu fluido, o inenarrável senso e espírito de horror ou felicidade - ou ambas as coisas juntas - de que o sonho está embebido e de que frequentemente enche ainda por muito tempo a alma do sonhador. Os sonhos representam uma parte decisiva da nossa história; o seu herói sonhou coisas grandiosas e pueris, e nela outras pessoas ainda sonharão. Mas em que embaraço se meteram todas quando tentaram comunicar a outrem, ainda que só aproximadamente, o que com elas se dera! E quão mal a elas mesmas lhes saiu a tentativa!

Thomas Mann

E não esperem que eu lhes nomeie esse tudo, que eu lhes diga em quantas partes ele se divide, que eu lhes diga seu peso, que eu ande, que eu me ponha a discutir sobre esse tudo, e que, discutindo, eu me perca e me ponha assim, sem perceber, a PENSAR - e que ele se ilumine, e que ele viva, que ele se enfeite de uma multidão de palavras, todas bem cobertas de sentido, todas diversas, e capazes de expor muito bem todas as atitudes, todas as nuances de um pensamento muito sensível e penetrante.

Antonin Artaud

... não habita seu corpo ^{senão}
... o seu próprio inferno. Re-
... no fundo de si mes-
... um labirinto onde não
... encontrar ^{senão} a si
... mesma. O fio de Ariadne

... não lhe permitiu encontrar
... a saída: enrolou-o no seu
... próprio coração. (p. 33)

Primeiro delírio

O labirinto é, pois, uma máquina de fazer miniaturas. Não vemos por cima, não somos suficientemente altos: estamos então perdidos. No fundo, somos crianças - não sabemos por onde sair daquele emaranhado de traços verticais. Estamos perdidos, não a meio da vida; bem pior que isso: estamos perdidos logo no início da vida, quando ainda somos pequenos, quando não temos ainda estatura suficiente para ver, de cima, traços - e perceber por onde podemos ir.

Gonçalo M. Tavares

Dentro do labirinto

Começo. Dentro de um labirinto a ser percorrido com palavras, com memórias de um processo. Que labirinto é esse? Como e quando entrei nele? De que forma poderia caminhar nesta floresta de paredes onde cada passagem interroga de onde venho e para onde me dirijo?

Um olhar distraído poderia afirmar que a semelhança das paredes torna impossível a tarefa de distinguir o caminho já percorrido. Um olhar distraído não está preparado para labirintos. Não percebe que a simetria, a semelhança das pedras e do concreto é apenas aparente. É uma estratégia. E é um convite.

Eu me detenho.

Uma pressa míope não me houvera permitido ver o quão distintas são essas paredes, em suas fissuras, nuances de cor e de textura. O labirinto exige que se observe com atenção, que se veja com o corpo todo. Enxergar com o corpo inteiro é perceber que não apenas os olhos são instrumentos para ver. Porque tocar é ver, respirar é ver, escutar é ver, sentir o peso do corpo deslocar-se a cada passo dado é ver, perceber que os pés se apoiam num terreno com desníveis é ver, ouvir as respostas da pele às mudanças de temperatura e de direção dos ventos nas esquinas do labirinto é ver. Sonhar é ver; delirar também. Criar é ver. Falar é ver. Escrever é ver.

Eu percebo.

Foi o teatro quem me trouxe às portas do labirinto. Minha curiosidade encarregou-se de lançar-me a meia dúzia de passos para a esquerda, outros tantos para a direita. Ou seria o contrário? Estou perdida, não posso afirmar. Mas sei que o mesmo teatro que me trouxe aqui, tem me ensinado a estratégia para caminhar: o teatro me deixa ver com todo o corpo.

Eu vejo com todo o corpo.

E posso, por isso, intuir que as paredes são diferentes, constatar suas diferenças e, estrategicamente, torná-las ainda mais singulares. Como, muito tempo antes, fizeram aqueles que desenharam no interior das cavernas, contando eventos remotos e projetando ações futuras. É este o convite que o

labirinto faz aos que veem com todo o corpo. É a possibilidade de saída que ele oferece. Eu posso rabiscar suas paredes.

Eu aceito o convite.

Começo a escrever e cada palavra vai demarcando, diferenciando o caminho percorrido do até então inexplorado. Sinto-me ainda perdida, mas cada vez mais atenta a esse percurso iniciado quando o teatro me colocou diante do labirinto. E agora, o corpo já não se limita a ver, mas também lembra, num movimento no qual a memória se mistura à percepção, seleciona acontecimentos passados, sensações presentes - e responde a eles. O corpo imagina. O corpo quer narrar-se, quer entender.

Quando eu narro, estou tentando entender.

Que labirinto é esse?

Traçada por linhas que se encontram e se rompem, a escrita que vai se configurando, através destas páginas-paredes, tece o relato labirintiforme de uma pesquisa. Se me utilizo de imagens, se labirinto-me em histórias, em mitopoeses - palavras que, aliás, serão conceituadas no desenvolvimento desta reflexão - não é com a intenção de nublar a compreensão do que aqui se empreende. Meu desejo não é outro senão compartilhar com você que me lê a sensação do percurso, da busca, do trajeto, da passagem (com tudo o que tais palavras carregam de incerteza e de vontade de conhecer): justamente o que move este trabalho e o que espero fazer transparecer em sua forma e em seu conteúdo.

Este labirinto é uma investigação, uma inquietação, um deliberado mergulho na obscuridade daquilo que desconheço e de que gostaria de me aproximar. Apresenta-se como memorial de processo de criação cênica¹, e pretende experimentar e refletir sobre a prática do ator à luz de um universo onde gravitam palavras e conceitos como mito, símbolo, arquétipo, imaginário, sonho, delírio, imagem, memória, desejo, experiência, criação,

¹ Esta pesquisa de mestrado, que se desenvolve vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, integra a linha de processos de criação cênica e tem a orientação da professora Dr^a. Inês Alcaraz Marocco. Inês possui doutorado em Esthétique, Sciences et Technologie des Arts pela Université de Paris VIII (1997). Também tem formação pela École Internationale de Théâtre, Mime et Mouvement de Jacques Lecoq (1983/1985) e pelo Laboratoire d'Études du Mouvement (1993/1994). É professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e diretora artística do Grupo Cerco.

consciência, inconsciente, corpo, processo... Tais palavras, que remetem para uma infinidade de áreas do conhecimento, encontram aqui a possibilidade de diálogo e articulação a partir de uma interrogação, que move a pesquisa para muitas outras questões e suas - possíveis ou não - respostas: de que forma o processo de criação do ator pode se constituir como experiência do arquétipo-herói? Como o processo criativo, em suas potenciais relações com a dinâmica da manifestação da imagem arquetípica do herói e com a ideia de individuação implícita nessa imagem, pode estabelecer uma experiência formativa e de autoconsciência? Ao fazer-se jornada em direção ao abismo, ao impelir à ação desafiadora da transformação do caos em cosmos, ao permitir que a forma contenha e conduza o fluxo de vida; o ofício do ator, como viagem vertical, seria um veículo possível de integração entre consciente e inconsciente? Como a prática e os estudos teatrais veem-se também tocados por esse encontro paradoxal proporcionado pelo arquétipo, no jogo entre o máximo de individualidade e o máximo de universalidade?

“No fundo, não são nunca as respostas que são criativas, mas as questões. As respostas, nos domínios artísticos e culturais, não são únicas”², dizia o encenador polonês Jerzy Grotowski, cujas reflexões acerca de sua prática serão um dos referenciais deste trabalho. Buscar respostas à questão proposta e, mais do que isso, buscar novas perguntas, torna necessário um aprofundamento nas investigações empreendidas em torno dos conceitos citados anteriormente. Sendo assim, dialogarei, nas páginas que se seguem, principalmente, com a teoria dos arquétipos da psicologia analítica de Jung e com a teoria do imaginário de Gilbert Durand, recorrendo também, quando necessário à construção da argumentação (ou quando as perguntas exigirem!) a outros autores cujo pensamento transita por caminhos que se aproximam e se cruzam aos objetivos desta pesquisa.

No que diz respeito à produção acadêmica em torno da temática sobre a qual esta investigação se desenvolve, é possível localizar um circuito de pesquisas bastante relevante em diferentes áreas do conhecimento. Quanto aos trabalhos realizados no âmbito das Artes Cênicas, destaco as investigações

² Jerzy Grotowski, em aula do Collège de France de 12/01/1998, citado por Tatiana Motta Lima em *Palavras Praticadas*, 2012, p. XXI.

sobre as noções de sagrado no percurso de Grotowski, atual pesquisa de Tatiana Motta Lima (UNIRIO); o trabalho de Gabriela Salvador sobre a mitologia na dança contemporânea (UNICAMP); e as investigações dos professores Alexandre Silva Nunes (da Universidade Federal de Goiás, coordenador do grupo de pesquisa *ÍMAN - Imagem, mito e imaginário nas artes da cena*), Verônica Fabrini (coordenadora da pesquisa *Teatro, mito e imaginário*, desenvolvida na UNICAMP) e Luciana Lyra (com a investigação sobre Artetnografia e Mitodologia em Artes Cênicas).³

O exercício de pensamento de um único autor sempre carrega em si um mundo de múltiplas vozes, que remetem - corroborando ou refutando - às teorias, às reflexões e às práticas de muitos outros. Assim também a criação que se leva à cena abriga uma dramática bagagem de origens diversas, de ires e vires, de acertos e fracassos, de retomadas, de recomeços... Gostaria de dar conta, à medida do possível e sem esquecer os limites de minha investigação, desses entrelaçamentos, dos quais a atividade acadêmica - ela também labirinto - é capaz de nos dar a dimensão. A obra de Jung me endereça a outros pensadores, como Erich Neumann, Marie-Louise von Franz, James Hillman, Rafael Lopez-Pedraza, Joseph Campbell... O imaginário estudado por Gilbert Durand dialoga com Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Henry Corbin; e atravessado por eles, Jean-Jacques Wunenburger constrói sua filosofia da imagem. Artaud, no grito de sua escrita, convoca o retorno à “ideia superior da poesia e da poesia pelo teatro que está por trás dos Mitos”⁴. E em meio à busca da potência do ato total, Grotowski por vezes menciona Nietzsche, que também inspira Jung, e tudo começa de novo, mas sempre de outro modo, oferecendo outras perspectivas⁵. Que labirinto é esse?

³ Com o objetivo de abranger investigações orientadas pelas noções de mito e imagem no contexto das artes da cena, foi realizado, no VIII Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas - em 2014, o primeiro encontro do GT *Mito, imagem e cena*, que vislumbra na polivalência da imaginação e suas valorações simbólicas uma possibilidade de expansão dos horizontes da pesquisa para além das fronteiras que separam os estudos da cena dos estudos antropológicos, filosóficos, psicológicos e religiosos.

⁴ Antonin Artaud em *O teatro e seu duplo*, 1993, p. 89-90.

⁵ A referência às obras de cada um dos autores elencados, utilizadas neste memorial, será dada à medida que forem citados, permitindo, assim, que se vislumbrem os aspectos eleitos em seus respectivos trabalhos e que irão problematizar e colaborar com a reflexão que se pretende construir aqui.

No momento em que escrevo estas linhas, recordo-me de quantas vezes me afastei de meu próprio objeto de pesquisa, abandonando-me à deriva dos pensares e dos modos de fazer, indo de um livro a outro, de um método a outro, a ponto de já não compreender o que eu estava realmente buscando. Vejo-me a perambular pela sala de ensaio, caminhando para lá e para cá sem saber o que fazer, em que investir. A cada momento é necessária uma decisão: uma escolha e um abandono. Vou pela passagem da direita? Ou por aquela, à esquerda, mais adiante? Posso retornar ao ponto de partida se a minha opção se mostrar equivocada? E qual foi a escolha que me trouxe até aqui?

Como atriz, percebo meu ofício como um lugar privilegiado de construção de um conhecimento ativo, um lugar onde posso compreender criando, onde o imaginário se intensifica e materializa a potência de sua dimensão estético-cognitiva. Há muitas formas de se fazer teatro e cada uma delas conduz a um processo específico que, de certa maneira, contém as questões que movimentam cada artista em direção a mais questões e, quem sabe, a algumas respostas. Se me pergunto como o processo de criação pode estabelecer paralelos com o arquétipo-herói; se tomo como inspiração e referencial um “Grotowski pesquisador”⁶ que está sempre inquieto, em busca; se meu corpo se reconhece nesses caminhar e se recorda seduzido e instigado por percursos semelhantes; é porque o trabalho do ator sobre si e a dramaturgia em processo que então se estabelece são aspectos que me afetam e me convidam, são o teatro que me move neste momento. Ao sustentar o processo do “homem de desejo cuja jornada faz surgir um mundo”⁷, o arquétipo-herói carrega consigo uma ideia de autoria. E a autoria,

⁶ É essa a expressão utilizada por Tatiana Motta Lima em sua tese de doutorado: *Palavras Praticadas - o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974*, na qual analisa a obra do encenador polonês não a partir de uma interpretação que busque uma unidade global, mas através do mergulho nas complexidades, interessando-se “também pelas falências, pelos problemas, pelas diferenças entre os diversos momentos de investigação” (p. XXXIV).

⁷ Referência a uma anotação feita em aula da disciplina *Teorias e Metodologias do Imaginário*, ministrada em 22/08/2013 pela professora Ana Taís Martins Portanova Barros, doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, professora da área de Fotografia do Departamento de Comunicação da UFRGS, fundadora e coordenadora do grupo de pesquisa do CNPq *Imaginalis - Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário*.

no ofício do ator, reivindica autonomia, pressupõe responsabilidade sobre a própria experiência.

Em uma de suas origens etimológicas, a palavra labirinto une o trabalho, *labor*, ao *intus*, interior, lugar fechado, íntimo. Se por um instante o *theatron*, lugar onde se vê, se deparasse privado de seu espaço e de sua luz habitual e se permitisse ser labirinto, consentisse a obscuridade desse interior e, com todos os seus sentidos, se pusesse atento ao trabalho que acontece ali, poderia reconhecer-se da perspectiva do processo, espreitar-se pelo avesso, narrado pelo ator que, de transformação em transformação, de reação em reação, caminha e faz do percurso sua alquimia.

Assim vivida, esta jornada labirinto adentro se concretizará como um trabalho sobre si, que me proponho a realizar enquanto atriz e pesquisadora. Ação e reflexão, teoria e prática, processo e discurso, experiência e análise - aqui dispostos como palavras, uma de cada vez, num certo dualismo antagônico - pretendem entrelaçar-se e confundir-se, simultaneamente presentes na poética de ver com o corpo todo, pensar com o corpo todo, criar com o corpo todo. Esta pesquisa transitará entre uma prática cênica, com o trabalho sobre *A mulher de Putifar* - espetáculo cuja primeira versão foi construída como trabalho de graduação e ao qual desejo agora reencontrar, aprofundar e transformar - e os procedimentos de notação e reflexão sobre o processo, contidos nestas páginas e para além delas, na própria imagem cênica e nos sentidos que ela movimenta.⁸

⁸ É oportuno mencionar, aqui, a especificidade do conceito de *imagem* nos estudos do imaginário, onde ela não terá o sentido de uma representação visual, iconográfica, de determinado objeto. Na maioria das ocorrências da palavra imagem ao longo deste trabalho, ela remeterá à noção de símbolo, ou seja, à reunião da imagem a um sentido, um aspecto vivenciado. A imagem não é um signo, entendido como união de um significante com um significado unívoco. Uma imagem não pode ser decodificada, explicada racionalmente, já que algo sempre permanece indefinível, desconhecido. Ela possui um substrato de significações, exige um investimento de sentido por parte do sujeito que com ela se relaciona.

Para que não me perca,
carrego um fio que me liga
ao lugar de onde vim

Frequentemente na vida, quando algo parece confuso, confuso porque não se pode dizer é somente isso, é unicamente isso, há uma verdade [...] Se um fenômeno pode ser definido simplesmente em termos de “é somente isso” significa que existe em nossas cabeças e não em outro lugar. Mas, se o fenômeno existe na vida, não há jamais a possibilidade de defini-lo até o fim. Suas fronteiras são movediças.

Jerzy Grotowski⁹

Emaranhada, desfaço os nós que embaraçam a memória. Escrevo como se caminhasse, com passos hesitantes, sem saber ainda o que cabe dizer ou qual a melhor maneira de comunicar algo ainda amorfo. É quase um exercício de resistência, de rigor, permanecer aqui, encadeando palavras, tentando capturar um pensamento que não se dilua tão facilmente, que permita que eu o observe, siga, reconheça. Já tarda, e o desejo fica à espreita, se multiplica e se espalha, sem dar-se a nenhum instrumento de orientação. Parece ausente por estar em toda parte, desfeito de seus contornos pela expansão, pelo excesso. E assim não digo ainda nada, num turbilhão que repele a possibilidade de companhia. Não sou capaz de conduzir porque desconheço caminhos. No entanto, noite adentro a jornada faz-se longa e povoada de sonhos, pesadelos, imagens de querereres, paisagem de deserto que desperta sede. Tento recordar o motor do desejo, o porquê do projeto, reviver o trajeto. E as palavras vão, aos poucos, oferecendo-se, dão as mãos aos pensamentos, convidam-nos a bailar. A escrita, menos que provocar uma suspensão momentânea do caos, ao contrário de interrompê-lo, permite assumir toda a potência de sua rotação, de seu movimento acelerado que ruma para todas as direções.

Peço que me sigam, que descubram comigo o percurso, que não se impacientem com essa procura um tanto errante de uma ordem para o discurso. Era semelhante o desassossego em meu primeiro encontro com a

⁹ Jerzy Grotowski, citado por Tatiana Motta Lima em *Palavras Praticadas*, 2012, p. 164.

pesquisa. Parece que as inquietações têm sempre que ecoar longe, abranger novidades e responder a elas com propriedade, adquirir uma dimensão que as torna estranhas àquele pequeno afeto, íntimo, poderoso em sua fragilidade. Como não deixar que a teoria, que o vocabulário comungado nos domínios da produção de conhecimento e que permite comunicar ao outro, refletir com o outro, problematizar com o outro; como impedir que essas palavras distanciem aquilo que pode ser singular e que tem justamente nessa singularidade sua potência? São tantas as palavras, algumas desgastadas, outras esquecidas, abominadas... Há as palavras tornadas conceito, que direcionam para outros lugares, que se pluralizam em seus sentidos... Há as que restringem. Há palavras exatas para conter um fazer? O ofício precisa caber no discurso? Ou a prática cria sua própria voz, suas muitas vozes, a partir da polifonia do processo criativo?

Quando interrogada sobre o motivo pelo qual estava escolhendo cursar teatro, ainda no teste específico realizado pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS, respondi, um pouco confusa, que o teatro me permitiria ser mais do que aquela que costumo ser todos os dias. Foi a primeira resposta que me ocorreu, já que não eram claros os motivos de uma escolha feita mais por impulso que por convicção. Saí de lá pensando se era isso o que todos respondiam, se aquela seria uma senha de acesso ao lugar comum. Ser várias - um pensamento de excesso, uma vontade transbordante.

A partir de então, múltiplos também se mostraram os caminhos, as técnicas, as possibilidades que até mesmo se contradiziam, se opunham e que se sucediam com velocidade, impedindo que eu soubesse o que estava fazendo, o que podia fazer, o que queria fazer. Via-me como um corpo que se limitava a reproduzir informação, mas que desconhecia sua própria voz, a singularidade da sua expressão. Como se as linhas dos dias fossem preenchidas por tarefas sem poesia, nas quais não era o êxtase ou qualquer arrebatamento o que consumia a respiração, mas pura agonia de cumprir.

Como se tudo passasse sem atravessar, sem marcar, como se uma coleção de modos de fazer, de formas de usar o corpo e a voz, se formasse na urgência dos processos, das disciplinas, dos semestres. E como se cada uma dessas formas não se permitisse um intercâmbio orgânico com outra. É como

se houvesse uma pobreza no excesso, um automatismo veloz que produz muito, mas que não deixa rastro ou vislumbre da passagem de qualquer coisa que possa ser qualificada como intensa, que possa se constituir como presença. Como se eu só soubesse reproduzir determinado movimento, sem consciência de sua inscrição somática, sem perceber que algo experimentado ontem poderia ser reação ao estímulo de hoje e que a articulação dessas vivências permitiria criar, abriria espaço para novas experiências.

No horizonte dessas inquietações surge o desejo desta pesquisa. E o relato que aqui se esboça imita o percurso, o movimento-construção do corpo que cria e povoa o espaço vazio com avanços e recuos, com eternos retornos de intensidades vividas, com intensidades em presença, com intensidades em devir.

Fazendo desses desassossegos um ponto de partida, concebi meu Projeto de Estágio em Atuação I, orientado em sua escrita e, posteriormente, em sua execução, pelo professor Irion Nolasco¹⁰. Comecei a trabalhar com Irion no segundo semestre da graduação, na montagem de *Yvonne, Princesa da Borgonha*¹¹, realizada em comemoração ao cinquentenário do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Fazer parte daquele processo permitiu que se conectassem, em mim, as coisas que antes me escapavam, fragmentadas como se não tivessem qualquer uso ou destino. Num trabalho intenso do qual participavam quase vinte atores, em ensaios diários nos quais víamos, pouco a pouco, as imagens se construírem, fundirem-se, movimentarem-se como em sonho - diante de tudo aquilo percebi que sim, eu queria ser atriz, queria que o teatro me permitisse, como havia dito tempos atrás, ser mais do que aquela que costumo ser todos os dias.

¹⁰ Irion Nolasco é mestre em Esthétique, Sciences et Technologie des Arts - spécialité Études Théâtrales et Choréographiques - pela Université de Paris VIII (1991) e Master of Arts - Speech and Drama pela University of Kansas (1980). Foi professor do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, atuando principalmente nos seguintes temas: direção teatral, construção de personagem, arte do ator, energias corporais e improvisação teatral. Atualmente, é diretor artístico da Satori Associação Teatral.

¹¹ Publicado pela primeira vez em 1938, *Yvonne, Princesa da Borgonha* é o primeiro texto de teatro escrito por Witold Gombrowicz (1904-1969), considerado um dos maiores nomes da literatura polonesa.

Passei grande parte dos ensaios assistindo à criação das cenas. Como não tinha um personagem no espetáculo, participava das intervenções do coro. E sempre me fascinou o instante da criação. Perguntava-me como surgiam as imagens, criadas pelos atores ou pelo diretor, como se instalavam no espaço cênico, como se inscreviam nos corpos. Deslumbrava-me o desdobrar de um movimento, suas transformações... Depois de *Yvonne*, já com um grupo menor, começamos a trabalhar com improvisações a partir de poemas de Sam Shepard¹², numa investigação que não chegou a se converter em espetáculo. Após isso, decidimos ir ao encontro do texto de Nelson Rodrigues, *A Serpente*. A partir dessa montagem, o grupo que formávamos recebeu o nome de *Satori*, termo japonês budista para “iluminação” que significa, literalmente, compreender. Segundo o budismo, o *satori* seria uma espécie de intuição ou percepção interior mais elevada, capaz de apreender simultaneamente a totalidade e a individualidade de todas as coisas, constituindo-se como a absoluta realização na realidade do instante. Creio que essa percepção evocada pelo termo era justamente aquilo que parecia ausente outrora. Não que tenha sido alcançada ali. Mas o *satori* nomeava e instaurava uma busca.

O processo de construção da encenação de *A Serpente* trouxe consigo a noção de arquétipo. A serpente bíblica cuja voz seduz para o fruto proibido do conhecimento; a serpente *uróboro*, que, engolindo a própria cauda, indica o eterno retorno, o ciclo, o que não chega ao fim; a serpente “representante do mundo dos instintos”, dos “processos vitais que psicologicamente são os mais inatingíveis”¹³ e que exprime a presença inesperada e repentina do inconsciente. A pesquisa sobre o conceito de arquétipo, na época, nos levou ao mito, à ideia de inconsciente coletivo, às imagens oníricas, ao trabalho do psicólogo suíço Carl Gustav Jung e às realizações do encenador Antunes Filho em suas relações com o arquetípico e o mítico, também em montagem na qual se utilizou da obra de Nelson Rodrigues.

¹² Ator e dramaturgo americano. Os poemas sobre os quais trabalhamos na ocasião foram escritos por Shepard em colaboração com Joseph Chaikin e integram a obra *Savage/Love* - publicada em *Sam Shepard: Seven Plays*, 1986.

¹³ Carl G. Jung, em *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*, 2012, p. 463.

Tomando os textos do dramaturgo como “instrumento para investigação do ser humano em seu aspecto mais obscuro”¹⁴, Antunes Filho, no espetáculo *Nelson Rodrigues o eterno retorno*, desejou colocar sobre o palco uma imagística que traduzisse momentos vitais comuns a todos, amenizando os aspectos de naturalismo e comédia de costumes presentes na obra rodrigueana para enfatizar seu caráter telúrico, cíclico¹⁵. O mítico em Nelson Rodrigues era então reencontrado numa encenação que se propunha a explorar recursos que suscitasse o inconsciente do espectador. E foi justamente a experiência de recepção dessa obra que fez surgir a empatia e o desejo de trabalhar a partir de uma perspectiva semelhante - empatia e desejo compartilhados por Irion ao propor a nós atores a criação do espetáculo *A Serpente*.

Lembro que tal experiência de criação e o encontro com os conceitos que então surgiam trouxe muitas perguntas, despertou a vontade de investigar. Eu me perguntava o que seria, na encenação, no trabalho dos atores, essa dimensão arquetípica que buscávamos. O arquétipo, enquanto potência primordial e compartilhada, enquanto conteúdo de uma memória coletiva, estaria no discurso, no texto de Nelson Rodrigues? Nas situações ali propostas? Ou se inscreveria na imagem cênica, na qualidade da ação que realizávamos sobre o palco? Entre o decifrar e o ser devorada, via-me envolta em enigmas que se instalavam e cujas soluções eu tentava esboçar, mas que sempre acabavam desmanchadas em novas inquietações.

¹⁴ Irion Nolasco, em *Nelson Rodrigues é universal*, fala da experiência como espectador da montagem de Antunes Filho. Entrevista publicada na revista *Teatro, Pesquisa e Extensão: 10 anos*, coordenação de Cristiane Werlang e Inês Marocco, 2012, p. 13.

¹⁵ O espetáculo *Nelson Rodrigues o eterno retorno*, que teve sua estreia em 1981, é analisado por Sábado Magaldi em *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, 1992, p. 166-188.

A respeito da construção de labirintos

Imersa no processo de criação de *A Serpente*, eu depositava dúvidas e desejos na escrita de meu Projeto de Estágio em Atuação, no qual propunha uma investigação onde se aliariam o trabalho sobre si e a criação dramaturgica, tomando como referências diferentes narrativas literárias cujos fragmentos dispersos seriam acolhidos por um corpo disponível à criação; corpo que, através dos recursos potenciais do trabalho com improvisação, construção de ações físicas e de partituras de ações, edificaria uma estrutura narrativa que já não se referiria mais às obras literárias que lhe serviram de base - estas devoradas e transformadas. Pois o encontro com aquela corporeidade, transpassada por aquele processo, faria surgir um novo discurso, convertido em escrita cênica. Conforme as palavras usadas no projeto:

A escrita cênica, no presente caso, resultará não de uma dramaturgia previamente construída (...) mas, principalmente, daquilo que Eugênio Barba¹⁶ define como texto do ator ou dramaturgia do ator. Burnier¹⁷ diz que “o ator é o poeta da ação”. É uma frase que ilustra, com sutileza e verdade, o trabalho de atuação: através do corpo, daquilo que ele emite, da relação desse corpo com os demais corpos, com os outros elementos da encenação, com o espaço; através, enfim, das ações configuradas pela modulação de seus elementos constituintes (energias, impulsos), o ator edifica sua expressão, “escreve” sua narrativa, instaura a busca do sentido, o descobrimento pessoal de seu ofício.¹⁸

¹⁶ Em *Um teatro feito sem pedras e tijolos*, Eugênio Barba refere-se ao trabalho sobre o nível pré-expressivo, que é parte de uma lógica complementar à lógica do resultado, daquilo que o espectador vê. O pré-expressivo refere-se à lógica do processo e tem como objetivo “desenvolver e organizar o *bios* cênico do ator assim como fazer aflorar novas relações e inesperadas possibilidades de significados”. Eugênio Barba, em *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*, 1994, p. 154.

¹⁷ Luís Otávio Burnier em *A arte de ator: da técnica à representação*, 2001.

¹⁸ Trecho de meu Projeto de Estágio em Atuação, redigido em 2009 sob a orientação do professor Irion Nolasco.

Essa busca do sentido fazia-se corpo e desejo, atraída pelas palavras de Artaud, pela “ideia de uma peça feita diretamente em cena, esbarrando nos obstáculos da realização e da cena” e exigindo daquele corpo que investigava o próprio processo a “descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica”, em que fossem “abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras”¹⁹. E assim, enquanto aquele projeto era colocado em prática, a cada novo ensaio as imagens pediam passagem ao movimento. O que o corpo desejava dizer? Quais histórias contavam braços, pernas, dedos, ossos e músculos? Se as narrativas literárias eram a inspiração inicial, elas aos poucos submergiam no ruído de uma fala que começava a se articular no próprio corpo. Um balbucio que se dava ares de linguagem a cada dia de trabalho.

Será que conto do melhor modo esses inícios? Cortes arbitrários e precisos no tempo são-me necessários, pois através deles finjo localizar-me, consciente dos rumos que elejo. Mas o que fazer se a complexidade que habita esse contexto torna impossível estabelecer relações de causa e efeito? Há sempre um nó, um descaminho, um descompasso... E um fio quase invisível que perpassa esses corredores labirínticos. Como descrever? Começar pelos pés, pela cabeça? Onde alguma coisa começa? É difícil dizer. Mas temos necessidade de procurar inícios ou, pelo menos, um ponto de convergência onde as forças em conflito produzam uma faísca.

¹⁹ Antonin Artaud em *O teatro e seu duplo*, 1993, p. 40.

“O que é que tu queres dizer?”

Foi essa a pergunta que Irion me fez, mais de uma vez, em diferentes ocasiões durante a orientação de meu trabalho de graduação. A princípio eu pensava que as ações, que o material que eu construía nos ensaios e lhe mostrava, de tempos em tempos, não era claro, que não era possível entender seus significados. Talvez fosse também isso, mas o fato é que essas mesmas palavras, essa mesma interrogação, adquiriu para mim um sentido completamente diferente ao fim de um ensaio no qual o orientador a repetiu, dedo em riste, apontando em minha direção, enfatizando o pronome: “o que é que *tu* queres dizer?”.

Eu diria que nesse instante, produziu-se uma faísca - breve, efêmera. Iluminando, por um microssegundo, tudo o que havia ao redor, para apagar-se logo em seguida. Esta pesquisa existe porque existiu essa pergunta. E no momento em que faço essa afirmação, lembro-me das considerações de Gaston Bachelard sobre o imaginário que, constituindo-se como entrelugar entre a percepção e a abstração, confere ao ato de imaginar seu caráter ativo, criativo. A imaginação não é, portanto, a faculdade de formar imagens, mas de deformá-las e transformá-las: “a imaginação é potência dinâmica que ‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda vida psíquica”²⁰. O imaginário enquadra a percepção²¹. E é justamente essa operação de enquadramento que parece ter se realizado quando enxerguei, justapostos àquela pergunta, incontáveis estímulos e potencialidades. E desafiada por

²⁰ Gilbert Durand em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário - Introdução à arquetipologia geral*, 2002, p. 30.

²¹ Considerações feitas a partir de notas tomadas no *Seminário Teorias e Metodologias do Imaginário*, ministrado pelo filósofo francês Jean-Jacques Wunenburger em 24, 25 e 26 de outubro de 2013, em evento realizado na FABICO/UFRGS e promovido pelo *Imaginalis - Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário*. Wunenburger é especialista em estudos sobre a imaginação e sua obra busca uma aproximação com a antropologia para analisar símbolos e mitos nas suas relações com o racionalismo no mundo contemporâneo. Formou-se em Filosofia em 1969, pela Universidade de Dijon, onde foi discípulo de Gilbert Durand. Posteriormente, fez seu doutorado sobre a instituição e a experiência da festa (1973). Além de lecionar na Universidade Jean Moulin Lyon III, é o diretor do Centro Gaston Bachelard de Pesquisa sobre o Imaginário e a Racionalidade, da Universidade de Bourgogne.

eles, na luminescência daquela faísca, pude, no transcorrer do trabalho, ir aproximando minha própria prática artística das questões que me inquietavam, dos referenciais que me provocavam afeto - para transformá-los, assim, imaginando, no objeto da pesquisa que se desenvolve aqui.

Ofereço a você que caminha junto a mim através dessas palavras, outras palavras, que não são minhas, mas que produzem eco naquilo que escrevo e que ressoam, também, naquela interrogação: “o que é que tu queres dizer?”.

Abrigo esta pesquisa sob o título de *Luminescência: o processo do ator como experiência corporificada do arquétipo-herói*. Como luminescência, a química denomina o fenômeno pelo qual um corpo emite radiações luminosas quando submetido a algum estímulo. Referindo-se aos corpos daqueles que conduzem a cena, Grotowski diz que “os atores podem ‘iluminar’ com sua técnica pessoal, tornar-se uma fonte de luz”²² e que “a arte é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos permite emergir da escuridão em direção a uma grande chama de luz”²³. E ao falar de seu trabalho, o ator-emblema da investigação teatral de Jerzy Grotowski - Ryszard Cieslak - não deixa de mencionar a chama que anima a forma criada:

A partitura é como um vaso de vidro dentro do qual uma vela queima. O vidro é sólido, está ali, podemos confiar nele. Retém e guia a chama. Mas não é a chama. A chama é meu processo interno de todas as noites. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva. Assim como a chama no vidro, a partitura se move, palpita, cresce, diminui, está quase por apagar-se e imprevisivelmente readquire esplendor, responde a cada hálito de vento, assim a minha vida interna varia a cada noite, de momento a momento.²⁴

E se sob a luz dessa chama percorremos aqui um caminho que, expandido para além do palco, se estende aos domínios da produção de conhecimento, da pesquisa em arte, podemos reconhecer também como

²² Jerzy Grotowski em *Para um teatro pobre*, 2011, p. 16.

²³ Idem, p. 201.

²⁴ Ryszard Cieslak citado por Eugenio Barba em *A canoa de papel - tratado de antropologia teatral*, 1994, p. 185.

luminescência as faíscas que se oferecem a cada instante de reflexão onde, tirando os olhos da página, você que caminha junto a mim através destas palavras, faz associações, questões, lembra-se de algo de que você mesmo participa, ou que igualmente lhe intriga. A luminescência está nessas emissões, nessas clarividências que nos modificam e convidam ao próximo passo.

Poderia aludir a inúmeras outras referências, na obra de Grotowski, à busca de instantes luminosos, transparentes, que acompanhavam a própria noção de ator/performer que seu percurso artístico construiu. E recorrerei a tais palavras, as citarei no decorrer desta reflexão sempre que se mostrarem oportunas. Porque além de informarem uma prática que inspira este trabalho, as “luminescências” - e também as zonas de sombra que lhe são inerentes - entrevistas no exercício de pensamento que acompanhava e redirecionava o fazer do encenador polonês, acenam a possibilidade de aproximação, aqui pretendida, entre *o processo de criação e a experiência do arquétipo-herói*.

Através da investigação e do cruzamento dos conceitos implícitos nessa comparação - conceitos esses que buscarei não apenas na experiência de Grotowski, mas também em Artaud, Jung e Durand, por exemplo - poderei conduzir a argumentação e acercá-la, tanto quanto possível, da complexidade que ela encerra, dos limites dessa aproximação, de seus conflitos, de suas crises.²⁵

²⁵ Esta proposição se tornará mais clara na medida em que forem expostas as especificidades das concepções a respeito do arquétipo e do arquétipo-herói à luz dos referenciais teóricos que esta pesquisa elege para si. Por exemplo: o aspecto bifronte do arquétipo, o fato de se constituir como coincidência de opostos, abrigando luz e sombra, apresentando-se como força dinâmica nunca inteiramente positiva ou negativa (Jung); o caráter patológico de uma personalidade que não vivencia, mas é tomada pelo arquétipo-herói (Jung e Hillman); o fato de que os aspectos de distinção e ascensão que Gilbert Durand identifica ao “regime diurno” do imaginário em suas estruturas mítico-heroicas não correspondem de todo ao arquétipo-herói em Jung, uma vez que a *coincidentia oppositorum* do arquétipo, sua pregnância simbólica, sua bifrontalidade é subjacente aos regimes de imagens apontados por Durand. A “imagem primordial” ou arquétipo, como concebida por Jung, é uma forma vazia à qual os conteúdos psíquicos se submetem, é uma soma de energia que se manifesta em símbolo. Apenas quando emerge na consciência, atualizado em imagem simbólica, o arquétipo tenderá para um dos regimes do imaginário propostos por Durand. Tais complexidades não serão ignoradas, pois constituem a potencialidade deste objeto de pesquisa.

◊ que eu quero dizer

O que nós construímos, imaginamos, sonhamos, moldamos, está além de definições e análises - mas o que importa é que isso é o mais verdadeiramente nosso. Como um homem cego, correndo e tocando paredes inexistentes, Sinto terror e êxtase.

Jennifer Kumiega²⁶

Quando meu olhar percorre a escrita que fica como rastro deste percurso através do labirinto, vejo grafadas, já a alguma distância das palavras que você acompanha nesta exata linha, neste exato instante, aquelas nas quais eu dizia que o trabalho do ator sobre si e a dramaturgia em processo constituem o teatro que me move neste momento. E que uma ideia de autoria sustenta o processo desse ator. Uma dramaturgia de ator seria, então, um procedimento que não se estabelece *a priori*, mas que se orienta numa trama complexa entre o corpo, o espaço, o tempo, a memória, a percepção, a imaginação - cuja relação dinâmica fomenta a emergência do sentido. Compreende-se criando: aquilo que se constrói, a obra como resposta, como discurso, é um “dramaturgir-se”, um “ficcionar-se” para “ler-se”. O que construo, ou que permito que se edifique em mim, é o que eu quero dizer, é o meu processo. A dramaturgia de ator se tece e se concretiza como organização de uma experiência, de uma exploração que se empreende nos domínios do sensível. Tal como o pensamento mítico sobre o qual nos fala Lévi-Strauss, cujos elementos situam-se “a meio caminho entre perceptos e conceitos”²⁷:

Longe de serem, como muitas vezes se pretendeu, obra de uma “função fabuladora” que volta as costas à realidade, os mitos e os ritos oferecem como valor principal a ser preservado até hoje, de forma residual, modos de observação e de reflexão que foram (e

²⁶ No original: “What we construct, imagine, dream, mold, is beyond definition and analysis - but what matters is that it is most truly our own. Like a blind man, running and touching no walls, I feel terror and ecstasy.” Jennifer Kumiega, *Laboratory Theatre/Grotowski/The mountain project*, em Lisa Wolford e Richard Schechner (orgs.), *The Grotowski Sourcebook*, 1997, p. 247.

²⁷ Claude Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*, 2008, p. 33.

sem dúvida permanecem) exatamente adaptados a descobertas de tipo determinado: as que a natureza autorizava, a partir da organização e da exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível.²⁸

Segundo o biólogo Stanley Keleman²⁹, em sua teoria formativa da subjetividade somática, “a experiência é um evento corporificado, e o mito, como um processo organizativo, o modo que temos para ordenar a experiência somática”³⁰. Em suas considerações sobre as relações entre mito e corpo, afirma que as nossas imagens são experiências corporais, que “o reconhecimento do movimento pulsátil do corpo gera imagens e percepções que são o alfa e o ômega dos mitos”³¹.

Ao utilizar a expressão “corporificar a experiência”, Keleman toca num ponto fundamental que permite aproximar seu pensamento de muitas das questões colocadas por Grotowski em sua prática, formuladas com outras palavras e no contexto da investigação sobre o processo do ator. Aquilo a que o encenador polonês chamou de “experiência luminosa”, vivenciada no “ato total” realizado por Ryszard Cieslak em *O Príncipe Constante*³², mostrou-se um encontro decisivo, que possibilitou a Grotowski perceber em seu trabalho o surgimento de uma outra noção de ator. Tal concepção, encarnada no que Cieslak alcançava em cena, anunciava a impossibilidade, a inoperância do método enquanto conjunto de procedimentos orientado ao acúmulo de habilidades. Sua exploração metódica dizia respeito, então, a um confronto,

²⁸ Idem, p. 31.

²⁹ Stanley Keleman é o criador da Psicologia Formativa, abordagem calcada na noção do corpo como um processo somático constantemente formando a si mesmo. Desenvolveu seu trabalho a partir da observação da relação entre conflitos emocionais e distorções da postura corporal. É diretor do *Center for Energetic Studies*, fundado em 1968 em Berkeley, Califórnia. Sua metodologia somático-emocional alia uma abordagem anatômico-fisiológica à compreensão psicológica e mitológica.

³⁰ Stanley Keleman em *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell*, 2001, p. 11.

³¹ Idem, p. 105.

³² Espetáculo dirigido por Grotowski a partir do texto de Julius Slowaki, uma adaptação poética da obra homônima de Calderón de La Barca. *O Príncipe Constante*, protagonizado por Ryszard Cieslak, teve sua estreia em 1965, na sede do Teatro Laboratório, em Wrocław, Polônia.

um processo que deveria “permanecer aberto - sua própria vida depende dessa condição” e que funcionaria “diferentemente para cada indivíduo”³³.

A experiência corporificada à qual Keleman faz alusão, diz respeito à autenticidade de um conhecimento que não é imposto, mas que tem origem no próprio corpo, na integridade do processo somático. Segundo ele,

a integridade do nosso processo somático é como a serpente. Uma forma em movimento. Nas relações humanas, a parte do nosso *self* que experiencia nosso processo somático precisa confiar na contínua mutação da própria forma.³⁴

Estar aberto, ser receptivo a essa mutação contínua, é o que o autor atribui ao corpo do herói em sua jornada formativa. O herói é aquele que adquire o *amor fati*, amor ao destino, sendo capaz de “alimentar a continuidade da produção de si com a força dos acontecimentos”³⁵.

O processo entendido como destino também é abordado por Grotowski, no texto *Performer*³⁶:

A questão fundamental é: Qual é o seu processo? Você é fiel a ele ou você luta contra o seu processo? O processo é algo como o destino de cada um, seu próprio destino, o qual se desenvolve no tempo (ou que apenas se desdobra - e isto é tudo). Então: *Qual é a qualidade da sua submissão* ao seu próprio destino? Pode-se pegar o processo se o que se faz está de acordo consigo mesmo, se não se odeia o que se faz. O processo está ligado à essência e praticamente conduz ao *corpo de essência*. Quando o guerreiro está no curto período de *osmose corpo-e-essência*, ele deve encontrar seu processo. Ajustado ao processo, o corpo torna-se não resistente, quase transparente. Tudo está na luminosidade, em evidência.³⁷

³³ Jerzy Grotowski em *Para um teatro pobre*, 2011, p. 95.

³⁴ Stanley Keleman em *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell*, 2001, p. 85.

³⁵ Idem, p. 13.

³⁶ O texto *Performer*, cuja versão final foi publicada em 1990, é fruto de uma conferência realizada por Grotowski em 1987, já na fase de sua investigação denominada *Arte como veículo*, na qual as artes performativas, as técnicas dramáticas, servem como terreno para um ofício que não se dirige estritamente à aquisição de uma competência profissional, mas que torna a arte veículo para um trabalho sobre si mesmo, no itinerário de uma possível transformação pessoal.

³⁷ No original: “The key question is: What is your process? Are you faithful to it or do you fight against your process? The process is something like the destiny of each one, his own destiny, which develops inside time (or which just unfolds - and that is all). So: *What is the quality of submission* to your own destiny? One can catch the process if what one does is in keeping with

Recordo da experiência da primeira leitura desse texto, do qual acabo de citar um fragmento. Era como se cada frase guardasse um abismo. Havia algo ali, semelhante ao canto das sereias, tal como o descreve Maurice Blanchot: “cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias”, “canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer”.³⁸ As palavras conduzidas por essa melodia abissal eram tanto mais sedutoras quanto mais faziam entrever um mistério, uma aventura. Eu não compreendia (e ainda não compreendo) aquele texto. Mas a intensidade do afeto que ele foi capaz de provocar faz com que ainda hoje sua leitura carregue um deslumbramento que não se esgota.

Dizendo, ali, que para transformar o desconhecido em conhecido o *performer*³⁹ tem à sua disposição o fazer - e não apenas ideias e teorias, Grotowski lembra que o modo de fazer e, portanto, de descobrir, é pessoal. Não é a reprodução de um modelo, mas a busca de respostas a perguntas feitas em primeira pessoa: qual o meu processo? Como eu faço? Qual a minha aventura?

[...] o processo do ator não poderia ser fragmentário, onde ele aprenderia algo apenas no intuito de realizá-lo instantaneamente, com objetivo específico voltado apenas para determinado espetáculo, em um dado momento. Esse tipo de trabalho [...] seria pouco aproveitável no desenvolvimento da arte do ator, tornando-se extremamente lacunar e de fácil esquecimento. Ao contrário, o treinamento tratado aqui, é aquele que dá ao ator mais que inteligência física, é o de um processo de autodescoberta profundo, e neste sentido, a temperatura do processo de trabalho e as relações entre os indivíduos envolvidos no mesmo é de vital importância para que isso ocorra, pois, como afirma Nicola Savarese, ‘o problema do

himself, if he *doesn't hate what he does*. The process is linked to essence and virtually leads to the *body of essence*. When the warrior is in the short period of osmosis *body-and-essence*, he should catch his process. Adjusted to process, the body becomes non-resistant, nearly transparent. Everything is in lightness, in evidence.” Jerzy Grotowski, *Performer*, em Lisa Wolford e Richard Schechner (orgs.), *The Grotowski Sourcebook*, 1997, p. 377.

³⁸ Maurice Blanchot, *O canto das sereias*, em *O livro por vir*, 2005, p. 4.

³⁹ É importante ressaltar que, neste trabalho, abrigo no sentido da palavra *ator* muitos dos termos que Grotowski utilizou para nomear/diferenciar os praticantes de diferentes fases de seu trabalho. Portanto, não faço distinção entre os termos ator, *performer*, atuante, praticante, *doer* - tal como o encenador polonês, embora utilize, ao citá-lo, as palavras que ele escolheu em sua prática e em seus textos.

treinamento é que muitas pessoas pensam que são os exercícios que desenvolvem o ator, quando, de fato, eles são apenas parte tangível e visível de um processo maior, unitário e indizível'.⁴⁰

Um proceder que carrega, sob o aspecto tangível da técnica, um labor íntimo, o vislumbre de uma aventura pessoal que se inicia, traz questões que exigem que o ator tome seu trabalho em suas próprias mãos, que ele desenvolva uma consciência orgânica, que aprenda, como peregrino do labirinto, a ver com todo o corpo. Abordar o processo a partir desse confronto requer autonomia; desenvolver um modo pessoal de trabalhar é dispor-se a perder-se antes de encontrar, é aceitar a necessidade do caos que precede uma ação criativa, é dar espaço ao acontecimento. E além dessa exploração sensível nos domínios da própria corporeidade, há os saberes que cada experiência conflagra. Cada faísca gerada pede atenção, ilumina um sentido vivido, quer ser integrada à consciência para dar continuidade ao movimento. Movimento que se dá também em direção ao outro, que se projeta para tornar comunicável a intensidade da experiência.

E aquela pergunta, remota no tempo, mas ainda produzindo ecos - *o que é que tu queres dizer?* - provoca relâmpagos, pequenos incêndios que permitem reconhecer que há algo aqui, que há imagens, potências que convocam forma, histórias que pedem voz:

O que nossos corpos dizem? E o que eles estão nos contando? A imaginação humana está enraizada nas energias do corpo. E os órgãos do corpo são os determinantes dessas energias e dos conflitos entre os sistemas de impulso dos órgãos e a harmonização desses conflitos. Esses são os assuntos de que tratam os mitos.⁴¹

A vivência que temos de nosso processo corporal produz imagens. E é justamente em torno de tais imagens que esta pesquisa transita. De acordo com Keleman, a imagem somática do arquétipo é a expressão de nossas experiências. Nosso corpo organiza a sensação que emerge do metabolismo

⁴⁰ Inês Alcaraz Marocco, et al, em *Dramaturgias do ator: o registro de uma experiência e seus resultados*. Artigo publicado na Revista Moringa Teatro e Dança, 2010, p. 111.

⁴¹ Joseph Campbell citado por Stanley Keleman em *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell*, 2001, p. 25.

tissular, desenvolvendo uma “consciência do tecido” que é comunicada em imagem, articulando experiência e conhecimento, produção de sentidos. Mas de que forma organizamos e incorporamos esses sentidos? O autor credita ao mito a capacidade de descrever o conhecimento do corpo, à medida que estrutura no dinamismo de uma narrativa as imagens simbólicas nas quais a energia dos arquétipos se projeta. Dessa forma, “a história que contamos a nós mesmos é a história de nosso próprio processo”⁴².

Segundo Edgar Morin, o mito “constitui o discurso da compreensão subjetiva, singular e concreta de um espírito que adere ao mundo sentindo-o do interior”⁴³. A narrativa mitológica é integração do homem no cosmos, exprime relações analógicas e hologramáticas (a parte está num todo e o todo está inscrito na parte) e encadeia símbolos que se estabelecem como um *coagulum* de sentidos - resistindo à conceituação e às categorias de pensamento racional.

Para Gilbert Durand, o mito se organiza como uma superestrutura que é parte integrante do sistema dinâmico do imaginário, entendido como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*”⁴⁴. Não é exclusivamente o encadeamento da narrativa o que importa no mito, mas também o sentido simbólico dos termos, porque ele “nunca é uma notação que se traduza e se decodifique, mas é sim presença semântica e, formado de símbolos, contém compreensivamente o seu próprio sentido”⁴⁵. A obra de Durand, reivindicando a integração entre imaginário e razão, aponta para a “antecedência do imaginário e seus modos arquetípicos, simbólicos e míticos, sobre o sentido próprio e suas sintaxes”⁴⁶. A partir disso, a imagem assume importância fundamental enquanto mediadora entre os processos corporais e a emergência da consciência:

⁴² Stanley Keleman em *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell*, 2001, p. 29.

⁴³ Edgar Morin em *O método 3: o conhecimento do conhecimento*, 2008, p. 174.

⁴⁴ Gilbert Durand em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário - Introdução à arquetipologia geral*, 2002, p. 18.

⁴⁵ Idem, p. 357.

⁴⁶ Idem, p. 358.

Se as imagens arquetípicas são os fundamentos da fantasia, elas são os meios através dos quais o mundo é imaginado, e então elas serão os modos pelos quais todo o conhecimento, toda e qualquer experiência se tornam possíveis. Todo o processo psíquico é uma imagem e um 'imaginar'; de outra forma, a consciência não poderia existir.⁴⁷

A psicologia arquetípica, investigando o conceito de arquétipo desenvolvido por Jung, procura explorá-lo em seus vínculos com a cultura e a imaginação, conferindo à imagem um valor cognitivo e um potencial de criação. Relacionando a materialidade da experiência corpórea e a imaginação simbólica, a teoria do imaginário também destacará essa abordagem sensível, na qual é o ato de imaginar, encarnado na intimidade dos processos corporais, que instaura o pensamento. O sentido figurado precede o próprio, a experiência antecede o conceito. Algo semelhante era dito por Grotowski a respeito do *performer*: “ele só entende depois que ele faz. Ele faz ou não. O conhecimento é uma questão de fazer”⁴⁸.

Diante de tais convergências, em algum ponto do labirinto, os conceitos em trânsito se encontram. E me permitem retomar a problemática desta investigação, que questiona a possibilidade de que o processo do ator se constitua como experiência corporificada do arquétipo-herói. Embora algumas das referências, inspirações e influências que configuram este objeto de pesquisa tenham sido rapidamente esboçadas nas linhas que ficam para trás, ainda há muitos conceitos a definir: o que é arquétipo? O que é o herói como arquétipo? A que me refiro quando utilizo os conceitos de imagem, de símbolo, de mito? O que é o imaginário? Como esses conceitos - tomados da psicologia profunda e dos estudos do imaginário - se relacionam dentro do processo criativo?

Sei que muitas outras interrogações surgirão a partir dessas. Então procuro por você, que caminha junto a mim através destas palavras, que generosamente me lê, que aceita escutar, vagar, talvez perder-se. Neste

⁴⁷ James Hillman em *Psicologia arquetípica: um breve relato*, 1990, p. 35.

⁴⁸ No original: “He can understand only after he *does it*. He *does it* or not. Knowledge is a matter of doing.” Jerzy Grotowski, *Performer*, em Lisa Wolford e Richard Schechner (orgs.), *The Grotowski Sourcebook*, 1997, p. 376.

momento, procuro por você, que tem me acompanhado no percurso destas páginas-paredes e que talvez esteja até rabiscando suas margens, tentando entender, ajudando-me a entender. Digo a você que me sinto cada vez mais distante da saída do labirinto. E olhando para o frágil fio que carrego, o fio que me liga ao lugar de onde eu vim, vejo que a linha que me permite ir adiante e também retornar está repleta de nós, de emaranhamentos que lhe roubam extensão. Não poderei continuar sem que os desfaça.

Sendo assim, cuidadosamente, ponho-me a desembaraçar meadas. A cada nó desfeito, a extensão do fio que carrego conduzirá a novas reflexões, perfazendo o trajeto desta pesquisa: no próximo capítulo, relatarei o processo de criação do espetáculo que serviu de ponto de partida para o presente trabalho; em seguida, a partir dessa exposição, serão empreendidas reflexões a respeito do “trabalho sobre si” e da “dramaturgia de ator”, estabelecendo seus paralelos com o processo de individuação na psicologia analítica junguiana e, por consequência, com a experiência do arquétipo-herói. O quarto capítulo abordará os procedimentos adotados no atual processo de criação, tecendo-os à investigação conceitual empreendida pela pesquisa. Inclui-se nesse capítulo a experiência de trabalho com o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* nos domínios da *arte como veículo* e, por fim, o relato analítico deste processo criativo, procurando nele um potencial de investigação sobre o trabalho do ator para além destas páginas e desta criação em particular.

Começando a desenrolar o fio trazido até aqui, contarei uma história que me ajudará a responder às interrogações que me convidam a investigar. Porque foi justamente essa história que me despertou a vontade de saber o que são os conceitos dos quais venho falando e, mais do que isso, de encontrar relações entre eles e o processo de criação do ator. Você se lembra de quando eu disse que, nos domínios do imaginário, a experiência precede o conceito? Você se recorda das referências feitas ao trabalho sobre si e à dramaturgia de ator? Então, tal qual Sherazade no *Livro das mil e uma noites*, contarei uma bela história, enquanto desfaço os nós deste emaranhado fio de Ariadne. Não se preocupe com a mistura de personagens em uma única frase - isso fará parte da narrativa. A propósito: você conhece a mulher de Putifar?



→ Senta-se na cadeira
(pela parte de dentro
do palco, ficando de
costas pl o público) le-
va o manto ao rosto.

→ Foco pl o outro lado.
Fecha o manto à frente
e encorrega — da cadei-
ra ao chão. Braço e perna
esquerda auxiliam a
descida.

→ Empurra a cadeira
com as costas, fazendo-a
de apoiar no chão.

→ Impulso de subida para
sentar. Foco na lâmpada.

→ Deixa o peso do corpo

Segundo de Iório

Aquela mulher foi encontrada sem que se procurasse por ela, como um pensamento inoportuno que desvia. Pediu liberdade para tomar um lugar que julgava seu, para ser, para falar, cantar, dar-se, dançar, para ter corpo onde pousar sua vaidade, onde desenhar cicatrizes e flores. Quis o sopro incerto de uma voz com a qual pudesse mentir sinceramente, calar com ruído. Desejou que muitos olhos a vissem. Teve medo dos olhos que julgavam as faces que tentava desvelar. Por não saber o que dizer, agiu. Entre o delírio, o sonho e o pesadelo; entre a verdade a mentira e o desejo, fez sua aparição a mulher de Putifar: igualmente próxima e distante, tão sombra quanto luz, tão real quanto impossível.

Trecho de *A mulher de Putifar - relatório final de Estágio de Atuação*, agosto de 2010.

“- Eu falo? A minha voz
estraga tudo...
- Ela fala.”

E quando eu falo de desejo, é como água no deserto ou como uma tomada de ar para alguém que está se afogando.

Jerzy Grotowski

Vou segurar sua mão e convidá-lo a seguir comigo.

Em um momento do percurso, dançaremos uma valsa. A valsa tem três tempos, mas a velocidade aumentará. É importante que você não pare, não se afaste, não me solte, não fuja – apesar da vertigem.

Ela vai cair, não recusará o abismo.

Eles trarão suas teorias. Falarão de suas práticas. Elas adoram ouvi-los.

Eu farei perguntas, procurarei respostas.

Ela se modifica. Porque não tem nome, não precisa caber em uma única alegria.

Ela lhe mostrará o seu teatro preferido.

Tu te encantarás.

Tu fugirás.

Tu recusarás.

Vós retornareis às palavras, às frases, tentando compreender.

Nós explicaremos.

Nós confundiremos.

Nós mentiremos.

Nós falaremos a verdade.

Nós já não saberemos a diferença.

Eu sou a mulher de Putifar. Eu não tenho nome. Também meus desejos são anônimos. Andam por aí perdidos em ruas escuras, em quartos vazios, em corpos distantes. Conhecem-me através de uma história que não é minha. Uma história por onde errou meu desejo, sem encontrar repouso. Um destino

encerrado nas poucas palavras de uma passagem bíblica. Só havia tempo de agir. Não havia tempo para porquês, para recuos, para mais palavras, para um nome, sequer. E justamente por não ter havido espaço para mais palavras, sobraram lacunas para perguntas, abriram-se sedutores vazios a preencher com devaneios, criaram-se caminhos para encontros. Poderiam sonhar-me?

Eu sou a mulher de Putifar. As escrituras fizeram de mim mais uma mulher a se colocar no caminho de um homem em busca de Deus. E sequer deram-me o direito de um nome ao qual pudessem referir-se aos meus pecados. Nem Eva, nem Madalena: apenas a mentirosa esposa de Putifar. A mulher que sucumbiu à beleza de José, o hebreu vendido pelos irmãos como escravo aos ismaelitas, o filho de Jacó, aquele que sonhara, certa vez, ao repousar a cabeça em uma pedra no deserto, que por uma escada que vinha do céu, os anjos desciam à terra e retornavam às alturas. José também sonhava. E sabia-se íntimo da linguagem dos sonhos, dessas imagens que escondem tanto quanto revelam. José soube pôr-se à escuta do que anunciavam os sonhos do faraó, que vira, à beira do rio, passarem sete vacas gordas que se fizeram alimento de sete vacas magras, e depois sete espigas cheias que eram devoradas por sete espigas murchas. José renunciou os anos de abundância que viriam e a penúria que depois deles assolaria o Egito. Será que por algum momento percebeu a aridez do coração de sua senhora?

Eu sou a mulher de Putifar. Um deserto habita meu corpo. Faço parte de uma história repleta de sonhos, mas jamais perguntaram pelos meus. Existo nos limites de algumas frases do capítulo 39 do Livro do Gênesis, num relato tão breve que, tal qual uma imagem onírica, oculta tanto quanto revela. Eu sou a mulher que tentou seduzir José e que, ao ver frustrado seu desejo, mentiu. Eu sou a mulher ferida pelo amor. Será que algum dia, diante das palavras que narram o tempo em que José esteve na casa de Putifar, alguém, deixando de caminhar junto a ele através daquelas frases, ergueria os olhos da página e deixar-se-ia pensar em mim? Será que alguém me tomaria como matéria movente de imaginações, como mistério ou impulso, como ponto de partida de um sonho, de um verso, como tentação de criar?⁴⁹

⁴⁹ Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio* (2006, p.18), escreve: “Sim, de fato as palavras sonham.” Nessa aparição da mulher de Putifar através da narrativa bíblica, as

Ela estava perdida. Afogou-se nas águas de ser atriz. Não sabia o que queria fazer. Não sabia o que queria dizer. Não sabia dizer o que queria fazer. Queria desafiar-se a trabalhar sozinha, para que pudesse descobrir o seu processo, a sua aventura. Não por desprezo a um trabalho em grupo, mas simplesmente para que pudesse dar-se o espaço vazio da sala de ensaio para andar de um lado para o outro a perguntar-se: “o que eu quero dizer?”, “o que eu preciso fazer para dizer?”. Realizar um trabalho solo a intimaria a olhar com cuidado cada aspecto de seu ofício, a perceber os problemas, a encontrar soluções, a descobrir como mobilizar-se e disponibilizar-se para criar, como trabalhar seu corpo-voz, como construir uma cena sem que um olhar de fora precisasse conduzi-la todo o tempo - condução que, de certa forma, é um conforto. Um trabalho como aquele se mostrava quase como um rito de passagem, um modo de amadurecer, uma tentativa de compreender. Deslumbravam-na as palavras de Grotowski. Também pareciam mágicas as palavras daquele que ela escolheu para orientá-la em seu trabalho de graduação: ele dizia que ela poderia fazer o que quisesse, havia tantas coisas maravilhosas a inspirar devaneios, a mover criações...

Em algum ponto desse percurso, nós estaríamos uma diante da outra, como se, por alguma operação misteriosa, os espelhos decidissem devolver-nos uma imagem desconhecida. Ao mirar-me no espelho, enquanto o Gênesis ocupava-se da história de José e a fazia avançar, eu, a mulher de Putifar, não via o meu corpo deserto, mas o oásis das águas de ser atriz em que aquela Ofélia se afogava. Ela não se chamava Ofélia. No entanto, ao contrário de mim, tinha um nome. Talvez eu estivesse à sua espera. Mas deixarei que ela conte como me encontrou...

palavras sonham com um encontro, com a ousadia de uma leitura que delas se apodere. Dorme em cada palavra um fenômeno de ser que se ergue “do fundo do devaneio e enche de luz o leitor que aceita as impulsões de imagens do poeta”. (Idem, p. 196). Sobre a imaginação da matéria como impulso e aprofundamento, o epistemólogo francês afirma: “A matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável, como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre. Em ambos os casos, a meditação de uma matéria educa uma imaginação aberta.”. Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, 1997, p. 7.

“Para ir aonde tu não sabes,
vai por onde tu não sabes.”

Criatividade é descobrir aquilo que você não conhece.

Jerzy Grotowski

A sala estava vazia, mas eu não estava. Tinha medo de me desarmar. O tal “trabalho do ator sobre si” ganhava uma dimensão que assustava, parecia ocupar todo o espaço entre aquelas paredes. Havia também a “investigação de uma dramaturgia de ator”, outra expressão que se descolara de meu projeto para assombrar a solidão daquele primeiro ensaio. Eu não havia trazido propostas, não havia preparado nada para o primeiro dia de trabalho. O que não significa que eu estivesse vazia. Havia lido os romances da tetralogia *O Reino*, do escritor português Gonçalo M. Tavares: *Jerusalém*, *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser* e *Aprender a rezar na era da técnica*. Também busquei outras obras suas como inspiração à criação, já que deveria construir um espetáculo, algo a ser apresentado a um público no fim do semestre. Naquela época eu ainda enxergava o “trabalho sobre si” como uma forma de preparação, como uma forma de desenvolvimento técnico, mas não como criação em si. Ainda não houvera descoberto seu potencial.

Na sala vazia, eu tentava encontrar uma maneira de trabalhar. E foi necessário que o tempo, as tentativas e os fracassos me apontassem caminhos. Foi preciso que eu carregasse comigo, por vários ensaios, a intenção de adaptar, transpor, transcriar, traduzir em cena aqueles romances que havia lido antes do início do trabalho prático, preocupando-me com aquilo que seria “recebido” pelo espectador, tentando conduzir a percepção do outro e fazê-la coincidir com a minha; foi necessário passar por isso para que eu enfim entendesse que o trabalho a que estava me propondo exigia outra abordagem. O que eu estava fazendo até então colocava em segundo plano uma investigação sobre aspectos mais elementares de meu processo

enquanto atriz. E era essa busca, a que estava sendo colocada em segundo plano, justamente o que poderia haver de mais valioso ali.

Quando fala sobre o período de investigação que, dentro de seu percurso artístico, recebeu o nome de *arte como veículo*, Grotowski menciona a existência de duas “montagens” que, nas *performing arts*, não precisam necessariamente estar baseadas nas mesmas associações, seus sentidos não devem ser sempre reféns uns dos outros: há a montagem cuja sede está na percepção do espectador, mas existe, ainda, a montagem sediada nos atuantes, nos artistas que agem. Grotowski refere-se a essas duas montagens como elos que estão em extremidades opostas de uma mesma corrente: de um lado, a *arte como apresentação* e, de outro, a *arte como veículo*. Nas palavras do encenador polonês:

Nas *performing arts*, existe uma cadeia com diferentes elos. No teatro temos um elo que é visível - o espetáculo - e outro, que é quase invisível: os ensaios. Os ensaios não são apenas uma preparação para a estreia, são, para o ator, um terreno de descobertas, sobre ele mesmo, suas possibilidades, suas chances de ultrapassar os próprios limites. Os ensaios são uma grande aventura quando trabalhamos com seriedade.⁵⁰

Trago esse fragmento do texto de Grotowski para falar daquilo que ele considerava como o terreno de descobertas do ator/atuante. Se, na arte como apresentação, “trabalha-se sobre a visão que deve surgir na percepção do espectador”, a partir de uma determinada elaboração e reunião dos elementos do espetáculo que faz emergir, diante daqueles que o assistem, uma narrativa - e essa visão ou narrativa é, quase sempre, fruto do trabalho do diretor -, na arte como veículo “os elementos da ação - por seus impactos diretos - são os instrumentos para trabalhar sobre o *corpo, o coração e a cabeça* dos atuantes”.⁵¹

Retomarei, mais adiante, essas considerações, a fim de desenvolvê-las melhor, pois não tenho a intenção de roubar-lhes a complexidade que as torna

⁵⁰ Jerzy Grotowski, *Da companhia teatral à arte como veículo*, em Thomas Richards, *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, 2012, p. 133.

⁵¹ Idem, p. 137.

potência para tantos desdobramentos. É necessário que fique claro que, recorrendo a essas reflexões de Grotowski, não desejo dizer que o trabalho realizado orientou-se estritamente sobre tais prerrogativas. Não houve a utilização de um método nem a persecução de um modelo proposto através daquelas palavras. O que pretendo expor, a partir da menção ao que é realizado no âmbito da *arte como veículo*, é uma mudança no modo como abordei o trabalho sobre o que viria a tornar-se, mais tarde, *A mulher de Putifar*.

Ao deixar de me preocupar exclusivamente com o que deveria ser percebido pelo espectador pude, finalmente, mergulhar e descobrir o potencial de criação de uma viagem vertical que fazia de meu corpo o espaço para o acontecimento. A literatura era bem-vinda, assim como o cinema ou qualquer outra inspiração. Mas eles não deveriam mais ser motivo de cuidados com relações de causa e efeito, com lógicas narrativas - não naquele momento. Eles eram acolhidos, deixavam-se ficar, assim como as lembranças ou as percepções advindas de elementos objetivos dos ensaios, tais como o peso do corpo na realização de um movimento, o tempo de execução de uma ação, os pontos de contato entre os pés e o chão obtidos em diferentes formas de caminhar...

O encontro com as teorias do imaginário que amparam a atual pesquisa permite-me, agora, conhecer mais a fundo os aspectos materiais, as intimações corporais da imaginação. Gaston Bachelard - cujo pensamento funda, ao lado de Gilbert Durand, Mircea Eliade, Henry Corbin, Jung, entre outros, a noção contemporânea de imaginário - aponta para a existência de imaginações complementares: uma *formal* e outra *material*. Isso indica que o ato de imaginar não é apenas contemplativo, mas tem sua dinamogênese na manipulação da matéria, no trabalho do corpo:

Uma mão ociosa e acariciante que percorre linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode ficar encantada com uma geometria fácil. Ela conduz a uma filosofia de um filósofo que vê o operário trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído leva naturalmente à “supremacia da imaginação formal”. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogénia essencial do real ao trabalhar uma matéria que, ao

mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde. Acumula assim todas as ambivalências.⁵²

As estruturas dinâmicas dessa imaginação material cujas nuances e modulações Bachelard atribuía aos quatro elementos (terra, fogo, ar e água), serviram de ponto de partida para que Gilbert Durand, discípulo do epistemólogo francês, desenvolvesse sua teoria geral do imaginário, também enfatizando o enraizamento corporal das representações, das imagens simbólicas.

Para Durand, no entanto, a dimensão orgânica que instaura o imaginário tem sua origem no nível sinestésico dos gestos inconscientes de nossa sensomotricidade, ou seja, nas intimações biopsíquicas dos reflexos ou esquemas sensório-motores dominantes. Também chamados por Durand como *schèmes*, esses gestos (nos quais a reflexologia de Leningrado localiza três reflexos principais: o postural, o digestivo e o copulatório) engendram os simbolismos que se constituem como uma resposta, um esforço criativo que deseja vencer a angústia frente à passagem do tempo e à consciência da morte. Os reflexos citados não são os únicos, mas predominam em relação a um conjunto. Isso significa que, em ocorrências reflexas concomitantes, um reflexo dominante sempre irá inibir um não dominante. Tais gestos ou reflexos dominantes propostos pelos estudos de reflexologia da Escola de Leningrado inspiraram Durand na classificação de homologias e preponderâncias simbólicas nos eixos dos trajetos antropológicos constituídos pelos símbolos. Segundo os trabalhos do neurologista russo Wladimir Bechterev, esses reflexos são as matrizes de construção progressiva dos grandes conjuntos simbólicos.

Em suas investigações sobre o imaginário, Durand correlaciona cada reflexo (*schème*) a um verbo actancial: *separar/distinguir* relacionando-se ao reflexo postural; *misturar/confundir* referindo-se ao reflexo digestivo e o *ligar* como correspondente ao reflexo rítmico-copulatório. As imagens ou arquétipos, em sua bifrontalidade, se constelam então a partir da afinidade com cada um desses gestos reflexológicos, em dois regimes de imagens: o

⁵² Gaston Bachelard em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, 1997, p.18.

diurno e o noturno. O regime diurno é constituído pelo universo mítico heroico, no qual a bifrontalidade da imagem se resolve em oposição, em antítese; e o regime noturno subdivide-se no universo mítico místico, onde a bifrontalidade do arquétipo é dissolvida numa fusão e, por fim, no universo mítico dramático ou sintético, no qual a polaridade, a bifrontalidade do arquétipo se faz coincidência de opostos, jogo entre duas forças não redutíveis uma a outra.

O trajeto antropológico é justamente o *topos* de criação das imagens, que envolve toda esta inter-relação entre: *schèmes*, arquétipos, símbolos e mitos, oferecendo um semantismo próprio às imagens simbólicas, que as distingue dos signos semiológicos. As imagens do regime diurno são provocadas pelo *schème* postural, indicando estruturas esquizomorfos (separação e geometrização), as imagens do regime noturno são provocadas pelos *schèmes* da nutrição e cíclico, indicando duas estruturas: mística (imagens de intimidade) e sintéticas (imagens de ciclo), que mais tarde, segundo encaminhamento durandiano, transformar-se-ia em regime autónomo.⁵³

Tais reflexos formam um dos polos do trajeto antropológico do imaginário que encontra, na extremidade oposta dessa via de mão dupla, as coerções históricas, sociais e culturais.⁵⁴ O antropólogo Marcel Mauss caminha nessa direção ao definir as técnicas corporais como constituídas pela união de elementos biológicos, psicológicos e sociológicos - ou seja, como confluência de idiosincrasias sociais e agenciamentos biopsíquicos. Segundo ele, as técnicas corporais constituem atos de adaptação constante a fins físicos, mecânicos e químicos e todas elas encaixam-se no sistema da vida simbólica, ou seja, nesta “noção que temos da atividade da consciência como sendo, antes de tudo, um sistema de montagens simbólicas”.⁵⁵

É importante destacar, na relação entre tais teorias e o ato criador, que o processo corporal já carrega, em si, a possibilidade de emergência das imagens. Resgatando, agora, os procedimentos de construção de *A mulher de*

⁵³ Luciana Lyra em *Guerreiras e heroínas em performance: da artetnografia à mitodologia em artes cênicas*, 2011, p. 140.

⁵⁴ Gilbert Durand em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário - Introdução à arquetipologia geral*, 2002.

⁵⁵ Marcel Mauss, *As técnicas corporais*, em *Sociologia e Antropologia*, 1974, p. 218.

Putifar, percebo que é quase sempre inoperante abordar a criação a partir de um pré-conceito do que ela deva tornar-se. A imagem simbólica autêntica antecede o conceito, ela emerge da própria organicidade.

Mas naquele momento do processo, só consegui me deter verdadeiramente nos procedimentos que cabiam ao meu trabalho de atuação, só percebi que deveria dedicar-me a devaneios corporais, a sonhar em movimento, a trabalhar sobre propostas simples, objetivas, focadas em elementos básicos do trabalho do ator; só consegui enxergar tudo isso quando ouvi de meu orientador algo como: *não te preocupes com o sentido, Franciele... Se alguém tiver que cuidar disso, que seja eu...* Obviamente, em algum momento, tive que trabalhar sobre as articulações de sentido a partir do material construído. Mas isso veio depois. Porque aquela era a hora de inventar espaço, de abrir caminhos, de criar condições para que algo pudesse acontecer:

Para encontrar esse caminho, na verdade, penso assim: tu crias, tu te trabalhas, tu trabalhas primeiro para ter controle sobre ti, o teu corpo, a tua voz, a tua presença, o espaço, o tempo. Depois, tu trabalhas ainda mais para ter precisão, além do controle, com mais requinte ainda. A precisão: tu fazeres o que tu queres contigo, ir além, além, além. E esse trabalho sobre ti mesmo, como é que eu vou dizer... é a única forma de criar condições para que o teatro aconteça em ti. Na verdade, tu não fazes o teatro pela tua vontade, entende? “Porque eu quero!” Aí seria muito fácil, todo mundo seria brilhante. O negócio é tu criares condições para que ele aconteça em ti [...]. Se tu crias condições como atriz, ele vai acontecer! Sempre pela via indireta: é abrir o espaço, abrir o vazio, não tomar decisões, principalmente mentais e racionais, não é pela tua vontade. Tu não tens controle sobre isso. Tu crias condições e tu te entregas, esperas e jogas, feliz ou angustiada.⁵⁶

O processo de criação revela, desse ponto de vista, sua afinidade com os sonhos, considerados por Jung como esferas da psique não contaminadas pela intencionalidade. Segundo o psicólogo suíço, “os sonhos contêm imagens e associações de pensamento” que “aparecem de modo espontâneo, sem nossa intervenção, e revelam uma atividade psíquica alheia a nossa vontade

⁵⁶ Maria Lucia Raymundo, em entrevista a Alexandra Zucolotto, publicada na Revista Cena, ano 5, nº 5, 2006, p. 84.

arbitrária”⁵⁷. Tentando encontrar esse espaço associativo, então, na sala vazia, eu me deixava levar por imagens e sensações de um universo que começava a se esboçar e ia configurando campos de atração, numa operação analógica que, nas palavras de Edgar Morin, faz-se “ponte do concreto ao abstrato e do abstrato ao concreto através do qual se tece e se cria a *concepção*, isto é, um novo modo de organizar a experiência e imaginar o possível”⁵⁸.

Junto aos romances de Gonçalo M. Tavares, algo que me chamou atenção, naquele momento, foi o livro de Mary Esther Harding⁵⁹, no qual a psicanalista junguiana falava sobre o aspecto lunar da personalidade feminina: sua multiplicidade, suas faces, a coexistência do sombrio e do luminoso. Ali se podia entrever o que se compreende como o aspecto ambivalente da imagem arquetípica, que reúne opostos comumente inconciliáveis em nossa forma habitual de pensamento.

No contato com a escrita precisa do autor português, que delineava personagens em poucas linhas e operava cortes temporais e espaciais em narrativas quase sempre protagonizadas por figuras masculinas, comecei a me deter nas características e nas ações das mulheres que circundavam aquele universo: a louca, a prostituta, a mãe, a mulher à espera do amante - todas elas sugeriam formas distintas de composição, insinuavam nuances de movimento (nuances que a pesquisa sobre os arquétipos permite agora explorar em maior densidade), qualidades singulares de ações passíveis de exploração. Na vazia sala de ensaio eu me sentia povoada pelo universo do autor de *O Reino* e pelas mulheres que por ali transitavam.

Outra referência importante naquele momento do trabalho foi o filme *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene. Destaque do cinema expressionista alemão, o suspense é uma das mais famosas obras sobre psiquiatria e, além da ousadia artística e do impacto visual de seus cenários e personagens, constrói uma trama dentro da outra: duas histórias que se

⁵⁷ Jung em *O eu e o inconsciente: dois escritos sobre psicologia analítica*, 2011, p. 19.

⁵⁸ Edgar Morin em *O método 3: o conhecimento do conhecimento*, 2008, p. 157.

⁵⁹ Mary Esther Harding, *Os mistérios da mulher antiga e contemporânea*, 1985.

confundem e, ao tornarem frágeis os limites entre realidade e alucinação, fazem com que a lógica narrativa acompanhe o estado psíquico do narrador.

Esse universo ainda me seduz e influi decisivamente na escolha dos referenciais teóricos da atual investigação. E mesmo sem que tivesse me aprofundado nos estudos sobre o inconsciente, os arquétipos e suas relações dentro dos processos psíquicos naquele momento, era conduzida por essa atmosfera que ia construindo ações, situações, espaços. Meu corpo se punha disponível a ser manipulado por aquele imaginário, meus pés experimentavam caminhos decididos, confusos, hesitantes, cautelosos... Trabalhando sozinha, ia descobrindo como estabelecer relações não com a presença de um parceiro de cena, mas com o espaço ao meu redor, com os elementos cenográficos ou com os acessórios que ia trazendo para experimentar nos ensaios. Procurava corpos para mover à luz de candeeiros, sombras, lâmpadas fracas - elementos que apareciam com frequência nas obras que me serviam de inspiração.

“Nós rainhas não seguimos os desejos de
nossos corações.”

O Gabinete do Doutor Caligari (1920)
Robert Wiene



“Espelho

Sou um lago, agora
Uma mulher se debruça sobre mim,
Buscando em minhas margens sua imagem
verdadeira.
Então olha aquelas mentirosas, as velas ou
a lua.
Vejo suas costas, e a reflito fielmente
Me retribui com lágrimas e acenos.
Sou importante para ela. Ela vai e vem.
A cada manhã seu rosto repõe a escuridão.
Ela afogou uma menina em mim, e em mim uma
velha
Emerge em sua direção, dia a dia, como um
peixe terrível.”

Sylvia Plath



Cinética onírica: um corpo movente precipita encontros

No fundo da matéria cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria florescem flores negras. Elas já têm seu veludo e a fórmula de seu perfume.

Gaston Bachelard

Trabalhava jogando com o movimento em suas variações, seu desenvolvimento no espaço - às vezes com música, outras em silêncio. Em alguns momentos buscando que a voz acompanhasse o corpo (algo que deveria ser natural e até mesmo óbvio; mas, para mim, sempre um desafio), que seguisse ou que fosse um contraponto à ação. As imagens que eu procurava deixar que surgissem por si, estruturava, aos poucos, em pequenas sequências cuja ordem alterava, acumulando e subtraindo ações. Busquei, em seguida, memorizar um texto relativamente longo que pudesse utilizar nos ensaios para trabalhar a ação vocal, para usá-lo em diferentes partituras de ações onde a voz pudesse modular-se de acordo com o movimento e vice-versa. Esse texto, embora ausente do roteiro final, orientou o primeiro dos três níveis sobre os quais foi construído o espetáculo:

(...) é como um encontro fortuito com um transeunte que, após um choque forte, deixa nas nossas mãos, distraído, uma flor negra. E quando finalmente nos levantamos para a devolver já o transeunte, apressado, desapareceu.

Começamos a correr com a flor negra na mão - não nos pertence, poderá fazer falta a quem a perdeu -, mas nada, nenhum rastro: o estranho transeunte desapareceu, evaporou-se. E nas nossas mãos está a flor negra. O movimento seguinte poderá até parecer um não-movimento - *a indecisão* -, mas rapidamente o desconforto deixará de ser um pormenor e passará a ser o essencial: torna-se urgente desfazer-nos daquela flor repelente. Pois bem, estamos a uns centímetros de um caixote do lixo público, levantamos a tampa e com a mão direita largamos a flor. Mas algo acontece: a flor preta não sai da mão, está colada, já não pode ser expulsa, só se deixares também cair o braço.

Os dias seguintes deixarão entrar inúmeras tentativas de, primeiro, expulsar a flor preta, depois, de a esquecer. Porém, a certa altura, existirá, de uma ponta à outra, uma mudança no organismo, semelhante à mudança de moeda num país, que surge com outros valores, outras referências; e o homem resigna-se. Já não há flor

preta; e os médicos chamam a esse conjunto de fatos inverossímeis um nome lógico e antigo: doença.⁶⁰

Eis o primeiro nível, a primeira mulher, a carregar nas mãos a flor negra da doença.

Meu corpo era meu único instrumento de registro. Como não havia um olhar de fora que pudesse acompanhar e selecionar o material criado, eu tentava, a cada dia de ensaio, estruturar o que fora descoberto nas improvisações. Tornando repetíveis as ações criadas, eu evitava perdê-las. Diante do material que construía, percebi que as nuances na qualidade das ações fazia entrever a existência de outras mulheres, apontava para o entrelaçamento de diferentes níveis narrativos. Lembrava-me da mulher lunar do livro de Mary Esther Harding e também das personagens que transitavam nas páginas dos romances de Gonçalo M. Tavares, as quais o autor descrevia em frases precisas:

Herthe é uma mulher áspera.

Catharina adorava cadeiras. Sentava-se numa cadeira, depois noutra.

Hanna era uma prostituta insólita, cujo maior excitante surgia no modo de olhar, em que coincidiam a perversão ilimitada e a inteligência racional.

Mylia tem quarenta e oito anos e está fechada na cela de um hospital prisão.⁶¹

A investigação de ações a partir da ideia da doença, somada à errância noturna de um sonâmbulo e à variação na qualidade do movimento sugerida pelo modo através do qual eram caracterizadas as personagens dos romances, resultou na construção de sequências nas quais eu trabalhava sobre repetições e acumulações, ampliando os movimentos no espaço, trazendo-os para mais perto do centro do corpo, executando-os na quase invisibilidade de seus impulsos... Eram coisas bastante vagas ainda. Mas, em determinados momentos, a execução daquelas linhas de ações me despertava associações,

⁶⁰ Gonçalo M. Tavares, em *Aprender a rezar na era da técnica*, 2008, p. 57.

⁶¹ Trechos retirados, respectivamente, dos romances *Um homem: Klaus Klump* e *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares.

fazia surgirem imagens referentes ao espaço: uma janela com grades, uma parede de radiografias, um lugar abandonado, uma lâmpada...

Em uma conversa com o orientador, nessa etapa do processo, falei-lhe sobre essas primeiras imagens. Ele me pediu que definisse quem eu era, onde estava, o que fazia, porque fazia, quando fazia... A forma que encontrei de responder, aos poucos, a todas essas questões,

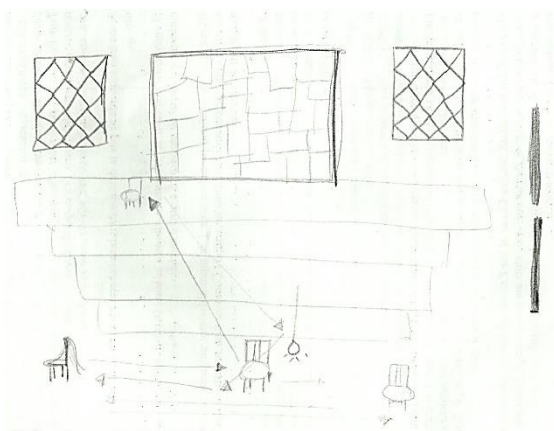


Figura 3

foi selecionar nos romances que eu elegera, trechos que pareciam dizer respeito ao trabalho que desejava realizar. Além disso, os exercícios de escrita que sucediam alguns ensaios registravam as impressões suscitadas pelo processo criativo:

Uma mulher está num lugar onde já ninguém mais entra. Por absoluto desinteresse, talvez. Por que esse lugar é uma geografia morta. Foi abandonado, quem sabe? É arquitetura de outro tempo, tijolos de uma memória inútil.

Uma mulher vaga por essas ruínas, as quais mantêm para ela a ordem de algo que existe, vive, funciona. Ela não sai dali. Como se fizesse parte daquela paisagem. Como se em cada móvel suas digitais estivessem para sempre gravadas, como se eles fossem extensão de suas mãos. Em cada cadeira há o desenho de seu corpo, em cada janela o reflexo de seus olhos.

Já houve mais vida (ou mais morte) naquele lugar, além da sua. Ela talvez pudesse subtrair-se deste território que abriga seus esquecimentos. Seu corpo poderia deixar-se vagar pelas ruas. Mas ela não sai dali. Não pode? Não quer? Não tem forças? A dúvida é mais atraente. Ela é uma MÁQUINA DE SER ALI. MÁQUINA DE ESTAR ALI. MÁQUINA DE AGIR ALI. Talvez esteja doente. Talvez lhe tenham dito, alguma vez, que estava. Talvez ela tenha acreditado.

Sonâmbula, ela vaga. Será mesmo ela? Aquela máquina, aquele ser que é um - e até menos que isso - abriga assim tantas faces? O que procuram essas

"outras"? Como agem? Que ações as movem? Condenáveis talvez, mas ações, enfim...

*Queria que houvesse, dentro da ideia desses fantasmas de inconsciência, cenas, ações que parecem realizadas por pessoas diferentes (e que ficasse essa dúvida: se são realmente várias pessoas, ou se é apenas uma), cujo encontro parece iminente. E que isso vá crescendo, que evolua, que tenha um ritmo particular.*⁶²

E com o passar dos dias, o processo ia me conduzindo a explorar as possibilidades que se insinuavam a partir do detalhamento do material construído. Da busca da precisão na execução das ações surgiam novas ideias, mais referências eram agregadas ao trabalho, como a poesia de Sylvia Plath e de Paul Celan. A partir de alguns versos, pude investir na construção de mais seqüências de ações. Inevitavelmente, iam surgindo pequenas narrativas independentes que eu buscava fragmentar temporalmente, na intenção de que, desses deslocamentos, pudessem emergir novas possibilidades de sentido.

Havia nesse procedimento uma composição heteróclita, cujo caráter de bricolagem é passível de aproximação àquilo que Claude Lévi-Strauss concebia como característica do pensamento mítico. Agindo com materiais fragmentários e utilizando-se de “meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido”⁶³, o *bricoleur* exemplifica o modo operatório da reflexão mitopoética. O que se cria, nesse processo, é o resultado contingente das oportunidades que se apresentam. Além disso,

a poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não “fala” apenas com as coisas [...], mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si.⁶⁴

⁶² Fragmento do diário de processo de *A mulher de Putifar*, 5 de abril de 2010.

⁶³ Claude Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*, 2008, p. 32.

⁶⁴ Idem, p. 36-37.

E diante daquelas cenas esparsas, da aparente fragmentação que se impunha como poética, o trabalho parecia tornar-se cada vez mais íntimo do universo da loucura, de um fluxo onde o que se poderia chamar de real já não se colocava a uma distância segura e nítida daquilo que se avizinhava como sonho, pesadelo, delírio, alucinação. Ao contrário, as coisas se invadiam, se absorviam, movimentavam-se com velocidade e me tragavam para o caos.

O processo tornava-se extenuante porque se colava em mim com força, acompanhava-me o tempo todo, sequestrava-me do cotidiano. As calçadas me ofereciam cenário (como no dia em que, caminhando na rua, encontrei uma radiografia no chão), as placas me sussurravam ações (tal qual a que dizia “denuncie roubos e depredações de lâmpadas no túnel”), as atrizes dos filmes a que assistia no cinema segredavam-me movimentos e silêncios, (como a mulher de olhos negros e grandes do filme *Limite*, de Mario Peixoto; como a tesoura e as correntes que se via ao seu lado em cena)...

Recuperando esses acontecimentos deparo-me, agora, com o conceito de *sincronicidade*, criado por Jung junto ao físico austríaco Wolfgang Pauli e que aponta para a simultaneidade entre inconsciente e mundo. Constituindo-se como uma das formas de manifestação dos conteúdos inconscientes, de modo que permita à consciência sua apreensão indireta, o princípio da sincronicidade, também nomeado por Jung com a expressão *unus mundus* (mundo único), aponta para o fato de que sujeito e objeto seriam duas manifestações diferentes de uma mesma realidade básica. A sincronicidade é um princípio de conexões acausais e ocorre quando um estado interior se encontra com um acontecimento externo de uma maneira especialmente poderosa e transformativa em termos do significado subjetivo que a coincidência tem para aquele que a percebe.

Num sentido semelhante, quando considera a necessidade de que se reveja a noção usual de subjetividade e de realidade psíquica fundamentadas em “sujeitos particulares animados e objetos públicos inanimados”, James Hillman propõe o reconhecimento do inconsciente também como exterioridade - uma *anima mundi*, uma alma do mundo. Revelando novas perspectivas ao trabalho de Jung e recuperando seu conceito de *psique objetiva*, de um inconsciente que nos tem (invertendo a ideia de que o


inconsciente nos pertence e desfazendo a ilusão subjetivante dessa ideia), Hillman aponta o lampejo que “se apresenta por meio de cada coisa em sua forma visível”, revelando sua “disponibilidade para a imaginação”, sua “presença como realidade psíquica”⁶⁵. Perceber um mundo alçado requer um respeito às coisas - respeito como um “olhar novamente”, *re-espectare*. Olhar com atenção:

A atenção para as qualidades das coisas exume a velha noção de *notitia* como uma atividade primária da alma. *Notitia* refere-se àquela capacidade de formar noções verdadeiras das coisas a partir da observação atenta - notar. É desse notar que depende o conhecimento.⁶⁶

Faço, aqui, referência à percepção da alma do mundo, mencionada por Hillman, e aos eventos sincronísticos - cuja base em fundações arquetípicas foi apontada por Jung - na intenção de destacar o processo criativo como lugar de experiência desses conteúdos do inconsciente coletivo aos quais se denominou arquétipos.


⁶⁵ James Hillman, *Anima Mundi: o retorno da alma ao mundo*, em *Cidade e Alma*, 1993, p. 14.

⁶⁶ Idem, p. 21.



“Por enquanto, nós, os médicos, só temos aparelhos para ver os rins e materiais semelhantes; tudo mesquinho. Se a sua filha vê a alma, ótimo. É o que se chama ver bem ao longe!”

Gonçalo M. Tavares - *Jerusalém*



Os encontros, o encontro.

Sentia-me, naquela altura do caminho, andando em círculos, porque não encontrava um fio, ainda que tênue, capaz de ligar os fragmentos criados, um fio que conduzisse a um segundo nível e oferecesse novas faces àquilo que eu vinha construindo. Eu não desejava subtrair as contradições instaladas, mas não queria que elas se dispersassem em um trabalho completamente hermético. Momentos de crise como esse me traziam pensamentos que eu considerava inúteis, mas que às vezes compartilhava nas conversas com meu orientador, quando o silêncio era ruidoso demais... *Sabe, Irion, depois dos ensaios, ou até depois de assistir a esses filmes dos quais te falei, ou de ler a Sylvia Plath, o Gonçalo Tavares... Eu fico me imaginando, num futuro distante, tomada dessa loucura que agora eu tento imitar... Eu me imagino como a personagem do Gabinete do Doutor Caligari dizendo “nós rainhas não obedecemos ao coração”, alheada do mundo e do noivo que tenta em vão se fazer reconhecer por ela... Eu me imagino louca também, enquanto ao meu redor dançam todas as personagens que um dia eu fiz no teatro. E, como numa possessão, elas me tomam e me abandonam, uma depois da outra. Como se, de tanto brincar de ser outras, eu me torne incapaz de saber quem eu sou. Como se, de tanto emprestar meu corpo, ele já não me seja mais devolvido.*

E o pensamento que eu considerava inútil tornou-se justamente o fio do qual eu necessitava naquele momento e que me levaria a tecer a história dentro da história, permitiria o encontro das muitas mulheres que pediam espaço a cada nova cena construída, a cada dia de ensaio. Depois de apresentar ao orientador alguns esboços de cenas em desordem, naquele ponto do caminho onde eu me sentia *meio perdida...*

- *Eu não sei o que eu faço!*

- *Não te preocupes com o sentido, Franciele, isso fica para depois. Tu pensaste em usar coisas da Bíblia?*

- *Sim, tem tudo a ver... mas não sei exatamente o que poderia ser.*

- *Conheces a mulher de Putifar?*

- *A mulher de quê?*
- *De Putifar... a que tentou seduzir José:*

José foi conduzido ao Egito, e Putifar, um oficial egípcio do Faraó, chefe da guarda, comprou-o aos ismaelitas que o levavam. O Senhor estava com José, e tudo lhe prosperava. Morava na casa de seu senhor, o egípcio. Seu senhor viu que o Senhor estava com ele e lhe fazia prosperar tudo que empreendia. José conquistou a simpatia do seu senhor, que o empregou ao seu serviço, pondo-o à testa de sua casa e confiando-lhe todos os seus bens. Desde o momento em que José tomou o governo de sua casa e de todos os seus bens, o Senhor abençoou a casa do egípcio, por causa de José: a bênção do senhor desceu sobre tudo o que lhe pertencia, na casa como nos campos. Ele entregou todos os seus negócios a José, sem mais se preocupar de coisa alguma, exceto do que se alimentava. Ora, José era belo de corpo e rosto. E aconteceu, depois de tudo isso, que a mulher de Putifar lançou seus olhos em José e disse-lhe: *Dorme comigo. Mas ele recusou: Meu senhor, disse ele, não me pede conta alguma do que se faz nesta casa, e confiou-me todos os seus bens. Não há maior do que eu nesta casa; ele nada me interdissse, exceto tu, que és sua mulher. Como poderia eu cometer um tão grande crime e pecar contra Deus?* Em vão se esforçava ela todos os dias, falando a José; ele não consentia em dormir com ela e unir-se a ela. Certo dia, tendo ele entrado na casa para fazer seus serviços, e não se encontrando ali ninguém da casa, ela segurou-o pelo manto, dizendo: *Dorme comigo!* Mas José, largando-lhe o manto nas mãos, fugiu. Vendo a mulher que ele lhe tinha deixado o manto nas mãos e fugido, chamou a gente de sua casa e disse-lhes: *Vede: trouxeram-nos este hebreu para casa a fim de que ele abuse de nós. Este homem veio-me procurar para dormir comigo, mas eu gritei. E vendo que eu me punha a gritar, deixou seu manto ao meu lado e fugiu.* Ao ouvir isto de sua mulher, contando-lhe como se tinha comportado com ela o seu servo, ele enfureceu-se e lançou José na prisão, onde se encontravam detidos os prisioneiros do rei. E José foi encarcerado. [...]⁶⁷

E então conheci a mulher de Putifar. Deixei que o Gênesis e a história de José prosseguissem e me detive ali, diante da mulher ferida pelo amor, quase oculta nas breves linhas daquele capítulo. Afogada nas águas de ser atriz, via refletido nelas o corpo deserto daquela mulher.

Diante da esposa de Putifar, pude perceber o quanto aquela única personagem poderia ser contraditória, o quanto podia ser, em si, muitas; e

⁶⁷ Livro do Gênesis, *José na prisão*. 39, 1-23, em *Bíblia Sagrada*, 1959, p. 87-88.

ainda quantos caminhos ficavam sugeridos naquela passagem onde verdade, mentira e desejo se confundiam. Tal proposta encaixava-se perfeitamente naquilo que eu já vinha construindo: embaralhar o que aconteceu, o que ela disse que aconteceu e o que ela gostaria que acontecesse no redemoinho do inconsciente de uma mulher reclusa em um hospital psiquiátrico (o primeiro nível) era ter nas mãos um quebra-cabeças maravilhoso e complexo, à medida que me desafiava a buscar um trabalho de atuação cada vez mais multifacetado, contraditório, onde as possibilidades oferecidas pelo ofício de um ator se mostravam em sua plenitude.

Conduzida pela mulher de Putifar, encontrei também a obra de Santa Teresa de Ávila (religiosa espanhola que viveu no século XVI) e o *Cântico dos Cânticos*, nos quais o êxtase místico fazia-se prece carnal⁶⁸. Se no primeiro nível narrativo havia a mulher doente - e se a obra de Gonçalo M. Tavares muitas vezes presentificava a inclinação à espiritualidade comumente trazida pela doença -, no segundo plano narrativo encontrava-se, através das passagens bíblicas e da obra de Teresa de Ávila, aquele aspecto do sagrado que não se afasta do corpo, mas que o torna abrigo de um paradoxo onde coabitam fé e desejo.

Mas havia, ainda, um terceiro nível que viria a conter os outros dois, o da mulher no hospital psiquiátrico e o da mulher de Putifar, há pouco mencionados. Acredito que tenha sido fruto de uma escuta atenta do orientador àquele “pensamento inútil” que me escapou num “como se” despretenso, quando lhe contei que me imaginava, um dia, louca e assombrada pelos personagens que meu corpo abrigou.

Tu podes te apresentar, dizer o teu nome. Assim tu ultrapassas, entende? É uma outra coisa... O que é que tu achas?

⁶⁸ A expressão “prece carnal” é de Grotowski e refere-se ao “ato total”, termo inspirado nos escritos de San Juan de la Cruz, que acompanharam o trabalho do encenador no espetáculo *O Príncipe Constante*. Segundo Tatiana Motta Lima, em *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*, 2012, p. 185, “os escritos desse poeta espanhol que viveu no século XVI mesclam misticismo e erotismo e revelam a experiência/ideia de um Deus namorado. San Juan de la Cruz lia e admirava o *Cântico dos Cânticos*, parte do *Antigo Testamento*, onde o amor divino e carnal também não se separam facilmente. O termo utilizado por Grotowski, prece carnal [...], alude justamente a esse mesmo sentido erótico-místico que está presente em Juan de la Cruz, no *Cântico dos Cânticos* e também, por exemplo, em Santa Teresa de Ávila.”



“Canção para uma dama na sombra

Quando vem a taciturna e poda as
tulipas
Quem sai ganhando?
Quem perde?
Quem aparece na janela?
Quem diz primeiro o nome dela?

É alguém que carrega meus
cabelos.
Carrega-os como quem carrega
mortos nos braços.
Carrega-os como o céu carregou
meus cabelos no ano em que amei.
Carrega-os assim por vaidade.

E ganha.
E não perde.
E não aparece na janela.
E não diz o nome dela.”

Paul Celan

Lembro que essa ideia me perturbou muito. Era como se, de repente, o tal pensamento inútil ganhasse realidade. A adesão desse plano complexificava ainda mais a narrativa, porque, ao dizer meu próprio nome, ao dizer quem eu era para, logo em seguida, desmentir isso, instalava-se uma espécie de confusão na qual já não se poderia afirmar se o que viria depois era delírio, memória, mentira, verdade. Como se a mulher de Putifar desejasse saber quem era. Como se eu mesma tivesse esquecido minha identidade e também desejasse reencontrá-la. Ou como se nós duas já duvidássemos de que a resposta ao “quem sou?” fosse única, indiferente e impermeável. A simples ação de me apresentar criava uma trama insolúvel e, para mim, fazia com que a construção do espetáculo interpelasse-me, intimasse-me. Como se, naquele instante, a criação se tornasse um “dramaturgir-se” através do qual a obra ia se constituindo como discurso do processo.

Em um de seus trabalhos mais importantes, *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*, o psicólogo suíço Carl Gustav Jung, analisando as produções do inconsciente nas fantasias criadoras de uma paciente, fala sobre “o ato de dar um nome” que,

como o batismo, é imensamente importante para a formação da personalidade, pois desde tempos remotos atribui-se poder mágico ao nome. Saber o nome secreto de alguém significa ter poder sobre ele. [...] Dar um nome significa, portanto, dar poder, conferir uma determinada personalidade ou alma.⁶⁹

Também o mitólogo Joseph Campbell⁷⁰ refere-se às cerimônias de atribuição de nome em rituais primitivos como exercícios formais de rompimento que levam aqueles que delas participam ao cruzamento de limiares de transformação, através dos quais se opera uma mudança de padrões tanto na vida consciente, como na vida inconsciente. No âmbito dos

⁶⁹ Carl Gustav Jung em *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*, 2012, p. 223.

⁷⁰ Joseph Campbell em *O herói de mil faces*, 2007, p. 9.

ritos de passagem, tal condição proporciona um renascimento que, no que diz respeito aos mitos, é um momento crucial na aventura do herói, é o delineamento de seu destino. Ideia semelhante era manifestada pelo dramaturgo Nelson Rodrigues ao falar dos nomes dos personagens de seus romances e peças de teatro:

Desde garoto, sou um enfeitiçado por nomes. Aos seis anos, já achava obscuramente que o nome tinha qualquer coisa de misterioso e patético. Até hoje, ainda acho que o nome é um vaticínio.⁷¹

Os mitos constituem-se como tentativas de responder a questões cruciais da experiência do homem no mundo. Há os mitos de origem, que se constroem em torno da pergunta “de onde eu venho?”, os mitos escatológicos, que questionam o “para onde vou?” e, ainda, os mitos identitários, que se interrogam: “quem eu sou?”. Também conhecidos como mitos de individuação, os mitos identitários são os que apresentam mais fortemente a figura do herói nos limiares da iniciação, onde é empreendida a busca pela harmonização do próprio psiquismo, permitindo que a consciência seja capaz de acolher os impulsos vindos do inconsciente.

Os mitos identitários, sob o imperativo do “conhece-te a ti mesmo”, direcionam para a infinitude da *opus* do processo de individuação que, de acordo com Jung, é um processo de diferenciação - de diferir, reconhecer os muitos complexos, vozes e pessoas que somos. A individuação é totalidade e completude entendidas não como unidade arbitrária, nem como polaridade, mas sim pluralidade, multiplicidade.

Pluralidade que remete aos mitos de criação. Em seu estudo sobre a *Teogonia* de Hesíodo, na qual o poeta canta a origem dos deuses, Jaa Torrano comenta a noção mítica da linguagem como manifestação divina no pensamento religioso grego. Ali, as musas e os deuses surgem na voz do *aedo* (cantor, poeta) no momento mesmo da nomeação. Mas antes de serem nomeados, estão no ocultamento do não-ser, que é maior que o ser e o envolve. A nomeação é revelação (*alethéa*), epifania que resgata do oblívio,

⁷¹ Nelson Rodrigues, citado por Sábato Magaldi em *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, 1992, p. 39.

do esquecimento. Nomear é tornar presente, dar existência, fazer surgir, revelar. Nomear é criar.

Há uma “relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa”⁷². O nome conecta o dizível ao seu *numen*, que é a animação da imagem, a ideia de um poder residindo na forma, o seu *mana*. Mas há o paradoxo de que o numinoso, como experiência do sagrado, é algo que não pode ser definido, “quer por ser motivo do mais desgraçoso horror (o Nefando), quer por ser motivo e objeto da mais sublime vivência (o Inefável)”⁷³. O nome-*nume* não poderá, portanto, ser *com-preendido*, mas *con-vivido*, assim como a imagem necessita de relacionamento, não de explicação.

Anônima, quem seria a mulher de Putifar?

Tentar descobrir o enigma do nome que não se menciona ou, quem sabe, nomear a esposa de Putifar, requer uma aproximação. Para que ela se faça intensidade e presença, para que se ouça o que, como um *daimon*⁷⁴, ela tem a dizer.

Recordo-me de uma história que ouvi já há algum tempo, na qual o ator bate à porta do personagem, que diz: *quem é?* O ator responde: *sou eu* (e diz o próprio nome). Silêncio do outro lado. A porta permanece cerrada. No dia seguinte, novamente o ator bate à porta do personagem, que faz a mesma pergunta, para a qual o ator dá a mesma resposta. A situação se repete até o momento em que, ao ouvir o personagem perguntar: *quem é?*, o ator responde: *sou você*. A porta se abre. No cruzamento desse limiar, a criação ganha novos rumos.

⁷² Jaa Torrano, *O mundo como função das musas*, em Hesíodo, *Teogonia*, 2003, p. 17.

⁷³ Idem, p. 13.

⁷⁴ *Daimon* é a palavra utilizada pelos gregos para designar espírito, divindade. Mais tarde, os *daimones* se tornaram *demônios* na visão cristã e *daemons* em distinção positiva a essa mesma visão. Antes do surgimento do cristianismo, os *daimones* eram figuras do reino intermediário, forças mediadoras. Como termo psicológico, são vozes interiores, escuta da alma, forças arquetípicas que figuram nos domínios do imaginal. Segundo James Hillman, em sua obra *Ficções que curam: psicoterapia e imaginação em Freud, Jung e Adler*, 2010, p. 123, os *daimones* “tornam possíveis os modos de nossa percepção e nossos estilos de participação na realidade das coisas”.

“Eu abri a minha porta ao meu amado, tirando-lhe o ferrolho: mas ele já se tinha ido, e já era passado a outra parte. A minha alma se derreteu assim que ele falou. Busquei-o, mas não o achei: chamei-o, e ele não me respondeu.

Acharam-me os guardas que rondam a cidade: deram-me e feriram-me: tiraram-me o meu manto os guardas das muralhas.

Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que se encontrardes ao meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor.”

◊ cântico dos cânticos de Salomão





*Igneâ tela Puer jaculat. Teresia corde
 Accipit, et tanto vulnere victa jacet.
 Ignea sed jaculat tibi tela simillima Virgo.
 Accipe flammigerâ dulcîa Scripta manû.
 I. à Palom. sculp.*

Santa Teresa de Ávila

“Eu sou, na verdade, a mulher de Putifar:
a que não tem nome.”

A partir da ideia de que me apresentasse ao público dizendo meu nome e contando, em seguida, uma história banal sobre como ele me fora dado, encontrei um ponto de partida para a organização da estrutura narrativa do espetáculo. A primeira cena resgatava e acolhia desejos e medos outrora manifestos, como o da multiplicidade entrevistada na escolha pelo teatro e o desvario que certo dia imaginei como consequência daquela escolha. Eis um fragmento desse prólogo pelo qual transitam a atriz, a mulher no hospital (esquizofrênica?) e a personagem bíblica:

Para quem não me conhece: o meu nome é Franciele. Essa informação serve para que aqueles que não sabem o meu nome não se sintam hoje em desvantagem em relação aos que sabem. Normalmente esse segundo grupo - o que sabe que eu me chamo Franciele - me chama de Fran. Quem escolheu meu nome foi uma tia, para ficar parecido com o nome da filha dela. Mas não foi só aos meus pais que ela deu essa sugestão. De forma que, numa certa época, num certo lugar, apareceram várias Francieles, que eu jamais conheci, mas que tinham em comum comigo um nome que rimava com o da filha da mulher que sugeria nomes... E isso todo mundo sabe, agora. Mas o que ninguém sabe, é que nada disso é verdade. A história, o nome, eu... Tudo mentira. Para quem não me conhece - e só existe esse grupo agora - eu me apresento. Tem gente que tem uma máscara, tem gente que tem duas. A Franciele não existe. Nunca existiu. Eu sou, na verdade, a mulher de Putifar. A que não tem nome.⁷⁵

Certo estranhamento se instalava nesse turbilhão de mentiras, verdades, máscaras... Recordo que tinha muita dificuldade em lidar com tal jogo e que ele foi e continua sendo um dos grandes desafios que este trabalho me impõe. Havendo três planos narrativos que se entreteciam - como a

⁷⁵ Texto da cena inicial do espetáculo *A mulher de Putifar*.

história dentro da história presente no filme *O Gabinete do Doutor Caligari*, o qual citei páginas atrás - eu deveria dar conta, através de um trabalho de composição, da construção corporal dessas figuras. No entanto, a ideia de composição de um personagem parece implicar num “esconder-se” que se torna impossível a partir do momento em que assumo claramente que o que está por vir é ilusão, ou ainda: que tudo, até aquele momento, não passara de um jogo, de uma máscara. As possibilidades de leitura que aquele simples ato produzia eram inúmeras - e confundiam, à medida que, certas vezes, traziam um distanciamento involuntário. Como se, épica, eu assumisse fingir ser outra, quando o que desejava era emprestar-me e ser: esta, aquela e também muitas a descobrir.

Tentei trabalhar sobre os detalhes de cada ação construída, selecionando e estruturando fragmentos oriundos de improvisações sobre possíveis situações do contexto da personagem bíblica - a mulher de Putifar - e do contexto da mulher doente, enclausurada no hospital psiquiátrico. Dava especial atenção à passagem de um personagem para outro, tentando torná-las orgânicas como se resultassem de uma possessão, de uma psicose, não de uma operação controlada, premeditada. Ia, cada vez mais, fragmentando, intercalando os níveis narrativos, a fim de que uma espécie de pulsação imagética se instalasse como num sonho ou como nas projeções de um delírio patológico.

No entanto, embora as exigências que se colocavam representassem um espaço privilegiado de desafio e a possibilidade de desenvolvimento das potencialidades de meu trabalho como atriz, o que eu vinha construindo não parecia funcionar como espetáculo. Os cortes espaço-temporais, o fato de haver nuances e transições entre personagens, tornava a ação confusa, a despeito da busca por precisão que eu empreendia a cada ensaio. Muitas vezes era difícil perceber apenas através das ações o que estava acontecendo em cena. E eu não desejava que essas informações fossem dadas apenas através do recurso do texto. Faltava alguma coisa. Para a mulher de Putifar, faltava José...

Lembro-me do quanto hesitara diante da sugestão, dada pelo orientador, de que convidasse alguém para participar do trabalho,

desempenhando as figuras masculinas que transitavam naquele universo. Não por que não sentisse a necessidade de que essas relações se concretizassem, de que fossem vistas pelo espectador; ao contrário, sentia que a ausência delas poderia empobrecer, tornar demasiado difícil a recepção do espetáculo. O que me tornava resistente à ideia era o fato de que me houvera proposto o desafio da construção de um trabalho expressivo individual, onde pudesse descobrir as possibilidades por ele oferecidas e solucionar as inevitáveis limitações que ele provavelmente traria.

De alguma forma, porém, o período trabalhado nessas condições já havia me dado a oportunidade de experimentar o monólogo, a imprescindibilidade da dilatação da presença, da expansão da atenção, do estabelecimento do contato e da reação não a um outro ator, a um outro corpo, mas ao diálogo com o espaço, o tempo, o imaginário... Percebi que nada disso seria perdido ou precisaria ser abandonado no momento em que agregasse ao trabalho o elemento da contracenação.

Gostaria de retomar as considerações feitas anteriormente a respeito da oposição apontada por Grotowski em relação àquilo que o encenador polonês considerava como polos opostos de uma corrente sobre a qual se constituem as artes performativas: a *arte como apresentação* e a *arte como veículo*; a montagem construída para si pelo ator e a montagem sediada na percepção do espectador.

Considero este momento do processo em que houve a necessidade do ingresso de outro ator⁷⁶ como a fase em que passamos a trabalhar mais concretamente sobre a montagem que se endereçaria à percepção do espectador. Isso não fez com que o trabalho anterior fosse posto fora, de forma alguma. O material que eu havia construído outrora foi reorganizado e abriu-se para conter aquele elemento novo, que agora materializava o que antes era uma ausência atuante.

⁷⁶ Convidei o colega Patrick Peres, também ator e na época aluno do curso de direção do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, para fazer parte do trabalho. Na atual versão do espetáculo, que vem sendo trabalhada na pesquisa desenvolvida no PPGAC/UFRGS, o ator a desempenhar as figuras masculinas presentes na narrativa é Alexandre Borin, Bacharel em Teatro com habilitação em Interpretação Teatral e integrante da Satori Associação Teatral, grupo do qual também faço parte.

A construção das ações durante o trabalho que eu realizara individualmente até ali se orientara não apenas através das obras de referência, tais como os romances de Gonçalo M. Tavares, os filmes de Robert Wiene e Mario Peixoto⁷⁷, a poesia de Sylvia Plath, Paul Celan e de Santa Teresa de Ávila, a passagem bíblica onde a mulher de Putifar fazia sua aparição, entre outras referências literárias e cinematográficas. No momento em que aquela pequena história sobre a origem do meu nome ingressou no trabalho, ela, por mais simples que fosse, abriu um grande espaço a explorar: era como se, abertas as cortinas do palco do passado, a memória passasse a desempenhar um papel decisivo.

“As memórias são sempre reações físicas. Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós”.⁷⁸ A memória é um cômodo escuro onde repousam imagens. Há um silêncio em torno do qual seu sono se edifica. Mas sobre cada uma dessas imagens existe uma lâmpada pronta a iluminar, segundo uma lógica imprevisível e maravilhosa, acidentadas paisagens interiores. Quando uma lâmpada é acesa sobre a noite individual, sua luminosidade não fica restrita aos limites de um único ser. Ela contagia o que está à volta, provoca uma reação. Quando alguém conta uma história, ela deixa de pertencer apenas a quem narra. O acontecimento desvincula-se do nome, do indivíduo - palavra que não necessariamente denota algo numericamente singular, mas algo compartilhado, *não divisível*.

Quando o verbo é conjugado no pretérito, algo nos transporta para além do agora, o ontem se faz novamente carne: não apenas os meus ontens, mas os ontens que me foram contados, vividos por outras pessoas; os outroras que desfilam em imagens corrompidas de um VHS antigo, assistidas durante aulas já perdidas no tempo, mostrando o treinamento de atores como Rizard Cieslak e Iben Nagel Rassmussen⁷⁹, corpos que parecem retornar de uma viagem bela e terrível em sua audácia de *poiesis* vertical. Memórias que me

⁷⁷ Respectivamente, *O Gabinete do Doutor Caligari e Limite*.

⁷⁸ Jerzy Grotowski, *O discurso de Skara*, em *Para um teatro pobre*, 2011, p. 176.

⁷⁹ Atriz dinamarquesa, desde 1966 integra o grupo *Odin Teatret*, fundando por Eugenio Barba em 1964.

acompanham, que eu posso ver ou que me são contadas, como a história da bailarina que, nas origens da dançaterapia, seguia os passos e o silêncio de uma mulher que andava de um lado a outro dos corredores de um hospital sem jamais ter emitido uma única palavra. A bailarina, exausta, disse estar cansada. A mulher a quem imitava respondeu-lhe: *eu também*. Não há como esquecer. Despida de nome, data, local ou posse, a memória aproxima: *eu também*.

Despida de nome, ela se aproxima. Ela também: a mulher de Putifar, mesmo que não tenha nome, possui desejos.

Ela também.

Criando, conversamos.

Não em diálogos de palavras, mas em frases de movimentos, ritmos, vigores e suavidades, lágrimas, risos, deboches. Ela se imagina ação em mim, eu me imagino impulso nela. Procuramos palavras para dizer e vozes para dizê-las. Procuramos formas-energias: ora ela se quer lânguida, ora majestosa. Rasteira. Labareda e brisa. Criança abandonada, febril, fêmea úmida, mãe, velha, carrasca, vertical, horizontal, boa, má, puta, santa, escura e luminosa, doce e terrível, aos poucos e de repente, aqui e lá, ontem e amanhã, agora. Quase não tenho corpo para tanto desejo. Afinal, tenho um nome, apenas. Ela ainda não me disse o seu, talvez tenha muitos, ou nenhum - o que a torna menos limitada. Ela pede que eu fareje meus plurais. Afinal, somos de lua. Ela me perturba. Quer saber: quando vou mostrar-me/la/nos, de súbito, a todos os olhos?

Brigando, criamos.

Creio que o ato mitopoético do processo criativo de um ator se encontre nessa espécie de investigação sensível que seu trabalho sobre si mesmo empreende. Seu objetivo não está necessariamente em representar um personagem já existente, vinculado a um texto pré-determinado - embora isso também possa fazer parte do processo - mas em acessar a via criativa que alia reminiscência e percepção na construção de um imaginário no qual a autenticidade, a organicidade dos processos corporais materializa-se em criação, atualiza sentidos vividos; constitui-se, enfim, numa descoberta.

Thomas Richards, continuador do trabalho de Grotowski no âmbito da arte como veículo, relata o processo desenvolvido com o encenador polonês na investigação sobre as ações físicas. Ele menciona a diferença entre a abordagem de Stanislavski - direcionada à construção de personagens dentro de uma história e nas circunstâncias dadas por um texto teatral - e a de Grotowski. Segundo ele, no trabalho com Grotowski,

através da atuação, você podia se lembrar de um momento da sua vida, ou de alguém próximo a você, ou de um acontecimento concreto da própria fantasia que nunca tinha se realizado, mas que você sempre quis que se realizasse. Então, podia começar a construir a estrutura utilizando as ações físicas. Você se perguntava: o que eu fiz nas circunstâncias dessa memória? Ou então: qual seria precisamente a minha linha de comportamento físico se essa fantasia tivesse se realizado de fato? A ênfase não estava na criação de um personagem, mas sim na formação de uma estrutura pessoal na qual a pessoa que a estivesse fazendo pudesse abordar um eixo de descoberta.⁸⁰

Exponho as palavras do próprio Grotowski a respeito desse “eixo de descoberta” do qual fala Richards, uma vez que elas revelam a estreita relação entre a reminiscência e a potencialidade da experiência arquetípica que será objeto de análise nas páginas que virão:

Um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporalidade à qual você está ligado por uma forte relação ancestral. Então não se está nem na personagem, nem na não personagem. A partir dos detalhes, é possível descobrir em si mesmo uma outra pessoa - o avô, a mãe. Uma fotografia, a recordação das rugas, o eco distante de uma cor da voz permite reconstruir uma corporalidade. Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, e depois, mais e mais distante, a corporalidade de um desconhecido, de um antepassado. Será que essa corporalidade é literalmente como era antes? Talvez não seja literalmente como era - mas pelo menos como poderia ter sido. Você pode chegar muito atrás no tempo, como se sua memória se despertasse. Esse é um fenômeno de reminiscência, como se alguém se lembrasse do *Performer* do ritual primário. Cada vez que eu descubro alguma coisa, tenho a sensação de que é algo que recordo. As descobertas estão atrás de nós e é preciso fazer uma viagem de volta para alcançá-las.

⁸⁰ Thomas Richards em *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, 2012, p. 88.

Abrindo caminho, como no retorno de um exílio - será que é possível tocar alguma coisa que não está ligada às origens, mas - se me atrevo a dizer - *à origem?*⁸¹

A solidão da sala de ensaio até aquele momento possibilitou que eu empreendesse descobertas valiosas a respeito de meu processo: as dificuldades com a improvisação, os limites de uma voz que às vezes não acompanhava o movimento, quebrando seu fluxo e me impedindo de estar inteira na ação, os problemas de variação no ritmo e nos fatores de movimento, como o peso, a fluência, o espaço... Também o excesso de autocrítica, os pré-julgamentos que às vezes me impediam de explorar uma ideia. Enxergá-los claramente, de uma maneira que até então não houvera experimentado, possibilitou que eu buscasse exercitar saídas, alternativas; permitiu que eu desenvolvesse procedimentos de trabalho com o texto, com as ações, com a música, com o espaço. Além disso, o fato de trabalhar sem a presença constante de um diretor me impelia a encontrar um modo de construir, selecionar e estruturar o material criado. A sala vazia parecia gigante. E me obrigava a crescer.

Quando o processo exigiu a troca da solidão pela companhia, senti que esse elemento novo se constituía como um passo a mais, em outra direção. Eu agregava ao trabalho um recurso importante na construção da encenação, à medida que redimensionava aquele universo, oferecendo novas perspectivas, permitindo variações entre ausência e presença, realidade e delírio...

Trocando a solidão pela companhia, pude notar, ainda, que o plano do desafio não fora abandonado, apenas se deslocara: ensaio após ensaio, eu

⁸¹ No original: "One access to creative way consists of discovering in yourself an ancient corporality to which you are bound by a strong ancestral relation. So you are neither in the character nor in the non-character. Starting from details you can discover in you somebody other - your grandfather, your mother. A photo, a memory of wrinkles, the distant echo of a color of the voice enable to reconstruct a corporality. First, the corporality of somebody known, and then more and more distant, the corporality of the unknown one, the ancestor. Is it literally the same? Maybe not literally - but yet as it might have been. You can arrive very far back, as if your memory awakes. That is a phenomenon of reminiscence as if you recall *Performer* of the primal ritual. Each time I discover something, I have the feeling it is what I recall. Discoveries are behind us and we must journey back to reach them. With the breakthrough - as in the return of an exile - can one touch something which is no longer linked to beginnings but - if I dare say - *to the beginning?*". Jerzy Grotowski, *Performer*, em Lisa Wolford e Richard Schechner (orgs.), *The Grotowski Sourcebook*, 1997, p. 378-379.

descobria o quão difícil era conduzir outra pessoa, tentar explicar-lhe o que eu mesma não entendia por completo, dar-lhe liberdade para criar ao mesmo tempo em que lhe impunha certos limites, tentando orientá-la, orientar-me - dividindo-me, enfim, entre ação, observação, intervenção.

Quando trabalhava sozinha, nunca planejava os ensaios. Julgava que tal atitude estreitaria demais as margens da surpresa, do inesperado. No entanto, mesmo na condição em que me encontrava agora, continuava abdicando de planos, tentando deixar que, a partir do aquecimento, dos elementos presentes no espaço e do ritmo da música surgissem improvisações durante as quais ia estabelecendo regras, à medida que essas ideias me vinham à mente.

As regras a que me refiro baseavam-se, principalmente, na obrigatoriedade de estabelecermos, durante as improvisações, transições inesperadas de uma figura a outra, que nos surpreendessem mutuamente e nos obrigassem a responder a tais mudanças: José, Putifar, o médico, o marido que visitava a mulher no hospital psiquiátrico, a mulher enclausurada ali, a mulher de Putifar... Aquele tipo de exercício explorava um propósito de síntese, de traçado rápido e surpreendente de uma figura que em seguida se diluiria em outra e perseguia, na construção das cenas, um sentido de ritmo, de pulsação imagética.

Essas pequenas cenas despertavam associações. Imagens vinham das músicas que iam compondo a trilha sonora. Imagens brotavam dos textos, do uso do espaço e dos objetos, da sequência das ações. Sequências que eu propositalmente alterava, desfazia - e que deram início à articulação da dramaturgia. Seleccionava textos que pudessem ter relação com as cenas que estavam sendo criadas. Eles podiam explicar, orientar o espectador, mas também eram cuidadosamente escolhidos como oposição, contraponto, paradoxo. Algumas falas surgidas em improvisações eram também fixadas e registradas. Versos de poemas diferentes e até de autores distintos eram colocados em sequência e ditos como se pertencessem a um único discurso, assim como trechos de romances eram aproximados ou fragmentados. Aquilo que surgia no trabalho prático, na construção das cenas, era trazido para o roteiro e organizado - melhor seria dizer desorganizado - a fim de que contemplasse transições inesperadas, que revelassem, aos saltos, a mulher de

Putifar: o conflito entre a mentira, a verdade e o desejo; o passado e o presente, a realidade e a ilusão.

O trabalho foi tomando forma e a mulher de Putifar, ganhando espaço para existir além daqueles poucos versículos bíblicos, incapazes de conter seu desejo. Em determinado ponto do caminho, percorrendo, anônima, os corredores e labirintos de seu delírio, encontrou a atriz que desejava investigar o seu processo. Transfiguradas, elas fizeram sua aparição diante de muitos pares de olhos confundidos pelas vertigens de suas valsas. E a história que construíram juntas, inspirada em textos bíblicos, em fragmentos de literatura, em pedaços de frases, de flores, de frestas, sons, sonhos, sombras, ossos, amores, segredos inventados, recortados entre versos, conversas, vaidades, verdades e mentiras muitas; essa história, construída sensivelmente na aspereza da experiência, não se calou mesmo depois de se apagarem todas as luzes. Mesmo depois de o último espectador ter deixado o teatro, como canção longínqua ela seguiu ecoando no corpo que a permitiu existir. Continuou provocando questões, sussurrando perguntas. Quem é a mulher de Putifar? Qual o potencial de pesquisa que ela guarda?

Interrompo a história que desfaz alguns nós do emaranhado fio que carrego labirinto adentro. O ato de narrá-la permite que, a partir de agora, eu possa continuar caminhando, movida pelas perguntas, pelas imagens, pelos sentidos, dúvidas e encontros que brotam daquele processo.



Figuras 8, 9 e 10: Fotos de apresentação de *A mulher de Putifar*. Julho de 2010.



Terceiro delírio

"A canção da imaginação inspirada pelas forças do corpo."
 Corpo e mito
 objeto antropológico.

PROCESSO DE CRIAÇÃO:
 "A MULHER DE PUTIFAR"

As coisas que acontecem são sempre as mesmas. Mas a profundidade criadora da pessoa não é sempre a mesma. As coisas não significam nada. Só significam em nós. Nós criamos o significado das coisas. [...] Aquilo de que precisais procede de vós mesmos, isto é, o significado das coisas. O significado das coisas não é o que lhes é próprio. Este sentido encontra-se nos livros eruditos. As coisas não têm sentido.

Carl G. Jung

Experiência, imagem, sentido(s): o labirinto é um modo de conhecer.

A opção por situar o relato do processo de criação que motiva esta pesquisa antes da exposição e articulação dos conceitos que ela convoca é proposital. Tal modo de organização tem por objetivo acompanhar, tanto quanto for possível, os dinamismos do imaginário cuja arquetipologia e fenomenologia vêm contribuir, aqui, para a construção da argumentação e também fomentar o aprofundamento e a transformação do material expressivo outrora construído.

Reencontrar *A mulher de Putifar* para, somente a partir de seus delírios, rumar em direção aos possíveis sentidos que eles apontam e à potencialidade do conhecimento que eles carregam é enfatizar a condição de precedência, assinalada pelos estudos do imaginário, do sentido figurado em relação ao próprio. Segundo Gilbert Durand,

o sentido figurado é, afinal de contas, o único significativo, o chamado sentido próprio não passando de um caso particular e mesquinho da vasta corrente semântica que drena as etimologias. [...] O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo.⁸²

O autor - que acolheu, em suas investigações, a análise das estruturas do imaginário e seus conteúdos dinâmicos como meio fundamental para a compreensão das bases míticas do pensamento humano - ao resgatar aspectos das teorias de Jung e Bachelard, por exemplo, chama a atenção para o fato de que existe uma “assimilação subjetiva no encadeamento dos símbolos e de suas motivações”, de modo que “nossa sensibilidade serve de *medium* entre o

⁸² Gilbert Durand em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário - Introdução à arquetipologia geral*, 2002, p. 29.

mundo dos objetos e o mundo dos sonhos”⁸³. Os arquétipos constituem, portanto, a partir de sua manifestação em imagem simbólica, “o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais”.⁸⁴

Na condição de imaginário que desperta sentidos vividos e, ainda, como um saber extremamente eficaz em sua pregnância (ou seja, na intensidade da impressão, do afeto que é capaz de provocar), “o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é”⁸⁵, pede um “conhecimento físico das imagens”⁸⁶ e a criação, assim concebida, permite associar alguns aspectos do pensamento de Jung, Durand, Grotowski e Artaud. É este último quem declara: “nenhuma imagem me satisfaz, a não ser que seja, ao mesmo tempo, conhecimento”⁸⁷.

Em sua complexidade de saber conflagrado pela experiência de exploração sensível nos domínios dos próprios processos corporais e das relações que o corpo estabelece com o que o circunda, o processo criativo do ator pode ser considerado da perspectiva de uma necessidade de criar impulsionada pela necessidade de conhecer. Tal sentido cognitivo instaura, na atividade simbólica do corpo em cena, o drama essencial que é seu imperativo:

o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados.⁸⁸

Para Artaud, o teatro é duplo de uma realidade perigosa e típica, e sua linguagem deve ser considerada sob a forma do encantamento, como manifestação de forças. Há que se abandonar as formas vazias que seriam cópias inertes da realidade, para que não sejamos simples órgãos de registro. Porque o teatro tem um sentido de “criação contínua, ação mágica inteira”

⁸³ Idem, p. 34.

⁸⁴ Idem, p. 61.

⁸⁵ Antonin Artaud, em *O teatro e seu duplo*, 1993, p. 24.

⁸⁶ Idem, p. 91.

⁸⁷ Antonin Artaud, citado por Susan Sontag em *Sob o signo de saturno*, 1986, p. 31.

⁸⁸ Antonin Artaud, em *O teatro e seu duplo*, 1993, p. 24.

que obedece a uma “necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas”⁸⁹.

Através desse percurso, que se revela também como um processo de autoconhecimento e transformação, vislumbra-se um aspecto do imaginário que apresenta profunda afinidade com a *gnose*. O sentido do símbolo é algo a ser vivenciado, convoca o “homem total”, causa uma comoção, um “mover com” que coloca a experiência subjetiva como condição do conhecer. Não há uma separação entre sujeito e objeto, mas uma reversibilidade entre ambos. A *gnose*, conhecimento que é contrário a uma imposição exterior, arbitrária, de um saber institucional e distanciado, é uma compreensão ancorada na subjetividade, espécie de encontro (ou confronto) transformador de (com) uma divindade interior.

Nessa direção, Mario Biagini, um dos diretores do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, refletindo sobre o sentido do fazer artístico, relembra:

Grotowski me contou uma história: um deus encontra-se encarnado, sob forma humana. Porém, no curso da viagem de sua morada original para o novo destino, ele esquece sua origem. Um homem ajuda-o a recordar. O deus gasta anos de aprendizagem apenas para lembrar, finalmente, que ele é um deus. Oh, ele é deus! Mas então, se ele é deus, qual é o sentido de todas essas batalhas, grandes e pequenas, de todos os prazeres experimentados e dores suportadas, do mundo inteiro mesmo? O homem que o tinha ajudado a lembrar diz: “sim, é como um sonho. Contudo, vá. Vá e dance através desse sonho como se fosse sua única oportunidade. Atue, atue inteiramente, como se fosse tudo real. Atue seu papel com absoluta paixão e permaneça livre”.⁹⁰

Quando aproximo o processo do ator da experiência do arquétipo do herói, desejo referir-me, inclusive, a uma noção de liberdade entrevista no modo como um ator se permite conduzir seu processo de criação. Liberdade que é também desafio - Jung dizia que a liberdade é uma das coisas mais difíceis - e que se relaciona à comoção, à paixão, ao *pathos* de um “saber de

⁸⁹ Antonin Artaud em *Linguagem e vida*, 2011, p. 103.

⁹⁰ Mario Biagini, *Desejo sem objeto*. Artigo publicado na *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2013, p. 184.

experiência”⁹¹ definido não como acúmulo de informações ou habilidades, mas como um conhecimento possibilitado pela abertura ao acontecimento, pelo *amor fati*, amor ao destino, mencionado páginas atrás.

Se o saber conformado pela experiência não diz respeito a uma verdade objetiva, mas a um sentido vivido, ele é então dotado de uma potência de transformação. Um evento torna-se uma experiência quando passa por um processo de absorção, quando move-se do externo para o interno, é ingerido, abre-se ao *insight*, como diz James Hillman ao abordar o sentido ficcional da psicologia arquetípica. A experiência coagula os eventos - antes alheios a nós, desconectados pelo excesso e pela velocidade - submete-os a um processo imaginativo, permite que eles afetem, torna possível que de sua intuição criativa se faça alma.

Tais concepções de experiência e conhecimento aproximam-se do que Jung entendia como *processo de individuação*, eixo central de sua psicologia. Nesse processo, o arquétipo-herói, constelado junto às experiências proporcionadas também pela vivência de outros arquétipos, desempenha uma função de integração criativa entre o consciente e o inconsciente. Pretendo me deter, mais adiante, à exposição da dinâmica desse processo e ao papel desempenhado pelos arquétipos, em especial pelo arquétipo-herói. Antes disso, apresento o que pode ser considerado como o processo de individuação do próprio Jung, uma vez que, através dele, justifico o caráter mitopoético da presente pesquisa, tanto na escritura deste memorial quanto no processo de construção e reconstrução de *A mulher de Putifar*.

Ao dispor os devaneios do processo criativo de modo que antecedam os conceitos e suas tentativas de definição, desenho um trajeto que, embora não tenha a pretensão ou capacidade de repeti-lo, inspira-se na poética de criação d’*O Livro Vermelho* de Jung. Sua escrita tem origem em intensas experiências de sonho e fantasia que são depois, objeto de elaboração racional por parte do autor, com o intuito de que, nesse procedimento, a experiência inconsciente possa ser integrada aos processos mentais

⁹¹ Conforme expressão do pedagogo espanhol Jorge Larrosa Bondía no artigo *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, publicado na Revista Brasileira de Educação, nº 19, 2002, p. 20-28.

conscientes. Há uma oscilação entre o pensamento onírico, mitológico e o racional, ou, nas palavras utilizadas por Jung em *Símbolos da transformação*, entre um pensamento de fantasia e um pensamento dirigido. A experiência intuitiva criativa que, muitas vezes, Jung é incapaz de expressar verbalmente, é traduzida em desenhos (figura 11) e pinturas, e abriu caminho para que a psicoterapia pudesse recorrer a técnicas expressivas diversas. Sobre o papel da escritura de *O Livro Vermelho* no desenvolvimento de seu trabalho posterior, Jung comenta:

Os anos durante os quais me detive nessas imagens interiores constituíram a época mais importante da minha vida. Nela, todas as coisas essenciais se decidiram. Foi então que tudo teve início, e os detalhes posteriores foram apenas complementos e elucidações. Toda minha atividade ulterior consistiu em elaborar o que jorrava do inconsciente naqueles anos e que inicialmente me inundara: era a matéria-prima para a obra de uma vida inteira.⁹²

Tomando o processo criativo de *A mulher de Putifar* como expressão (materializada não em desenhos, como em Jung, mas em movimento, voz, sonoridades, intensidades, ritmos) de um traçado afetivo de imagens incorporadas, de processos inconscientes que são então manifestos e estruturados, que passam de eventos a experiências, que ganham forma, ou seja, que são integrados aos processos racionais; empreendo o percurso no qual o imaginário, por sua virtude estético-cognitiva, instaura o pensamento, convida à reflexão.

Assim, as perguntas que nascem com aquele processo, suas contradições labirintiformes, seus fracassos e êxitos, iluminam caminhos a percorrer e sentidos a serem produzidos.

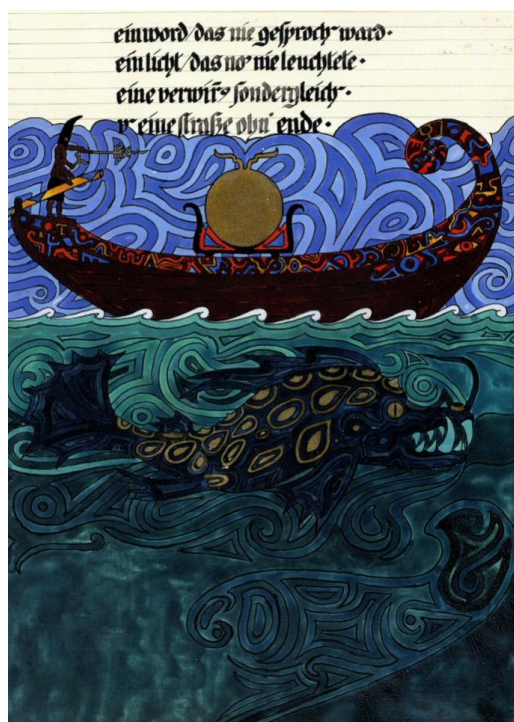


Figura 11

⁹² Referência feita em 1957 por Jung a respeito das décadas entre 1914 e 1930, período em que trabalhou na escrita do *Livro Vermelho*. Publicada em Carl G. Jung, *O Livro Vermelho: Liber Novus*, 2012, p. VII.

Jornada aos domínios do desconhecido: o arquétipo e suas radiações no trabalho de Grotowski

A mulher de Putifar, como um pedaço de tempo-espaco-ação por onde transitavam loucura, sonho, inconsciente e consciência, levou-me a buscar as afinidades teóricas que essas palavras insinuavam. O conceito de arquétipo, por exemplo, cuja definição já me despertava curiosidade ainda no processo de criação de *A Serpente*, mencionado no primeiro capítulo, instava-me agora a investigar.

Aparecendo nos textos de Grotowski no início da década de sessenta, a noção de arquétipo acompanha o modo como o encenador concebe a influência do espetáculo sobre o público. Segundo ele, o arquétipo seria

o fator que poderia atacar o “inconsciente coletivo” dos espectadores e dos atores, assim como acontecia na pré-história do teatro, no período da comunidade viva e aparentemente mágica de todos os participantes da representação.⁹³

Mas a noção de arquétipo, como a entende Grotowski, e também as práticas a ela ligadas, vão se transformando ao longo do tempo: de uma operação que se realiza na construção do roteiro do espetáculo, na escolha do tema a ser abordado e nos cortes, reestruturações e inserções efetivados em seus textos; o trabalho que estabelece relação com uma possível dimensão arquetípica passa a dar ênfase ao processo que se desenrola no organismo do ator. Em sua prática, Grotowski construiu uma definição na qual designava o arquétipo como uma “forma simbólica de conhecimento do homem sobre si mesmo ou - se alguém preferir - de ignorância”⁹⁴. Creio que, mencionando também essa ignorância, referia-se à paradoxal condição do arquétipo que se constitui como conteúdo inacessível à consciência, espécie de zona de sombra que se faz território desconhecido a desvendar ou, pelo menos, experienciar.

⁹³ Jerzy Grotowski, *A possibilidade do Teatro*, em Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli (orgs.), *O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*, 2007, p. 50.

⁹⁴ Idem, p. 51.

Num contexto contemporâneo fragmentário, no qual a experiência parecia não ter lugar e onde a vivência de uma verdade humana comum já se tornara uma impossibilidade, Grotowski acreditava que apenas o corpo do ator submetido ao confronto do desvelamento de suas zonas de sombra, num percurso que se poderia dizer ser de autoconhecimento; apenas através de um processo como esse, que fosse ao encontro, inclusive, daquilo que lhe era inconsciente, poder-se-ia atingir uma camada da psique que traria a marca de um pertencimento a uma dimensão coletiva.

De acordo com Tatiana Motta Lima, nas investigações de Grotowski,

[...] enxerga-se sempre um cruzamento entre a subjetividade e o que seria o seu ultrapassamento. Ou seja, era sempre por meio do ator visto como indivíduo, e sem que se negasse essa individualidade, que se teria acesso a potencialidades desconhecidas do humano. Essa intersecção foi trabalhada de maneira diversa ao longo do tempo.⁹⁵

Investindo na lógica dos contrastes, da oposição inerente ao arquetípico, Grotowski concebia o “personagem” como instrumento para apurar o que se encontrava além das máscaras de todo dia. Buscando penetrar o “domínio do desconhecido” através dos processos atorais, considerava a forma não como um fim em si, “nem como um meio de ‘expressão’ ou para ‘ilustrar’ algo. A forma - a sua estrutura, a sua variabilidade, o seu jogo de opostos (em uma única palavra, todos os aspectos tangíveis e técnicos da teatralidade de que se falou) é um peculiar *ato de conhecimento*.”⁹⁶

A ideia do processo do ator como um ato de conhecimento, como um território a percorrer, resgata os sentidos de busca, percurso, passagem e jornada referidos nas páginas anteriores. Além disso, enfatiza o trabalho sobre si como condutor da forma aos domínios do desconhecido, lugar de encontro de uma “radiação especial”:

Na contradição entre esse “domínio do desconhecido” [...] e do encontro das técnicas para modelá-lo, estruturá-lo, reconhecê-lo é

⁹⁵ Tatiana Motta Lima em *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*, 2012, p. 108-109.

⁹⁶ Jerzy Grotowski, *Farsa-Misterium*, em Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli (orgs.), *O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*, 2007, p. 46.

que aparecia, para o artista polonês, uma radiação especial; o processo para conseguir o autoconhecimento seria alavanca para o trabalho de cada ator. Assim, o ator grotowskiano era convidado a empreender uma autopesquisa permanente, pesquisa considerada, ao mesmo tempo, parte da técnica atoral e direito inalienável de sua profissão.⁹⁷

O trabalho realizado por Grotowski apresenta muitas afinidades com o pensamento de Jung, embora, certamente, existam diferenças entre as concepções do psicólogo suíço acerca da estrutura e das funções do inconsciente, do papel dos arquétipos e a forma como o encenador polonês utilizou a noção de arquétipo em sua prática. O próprio Grotowski reconhece a limitação das semelhanças:

A convergência entre a minha definição teatral-doméstica do arquétipo e a teoria dos arquétipos de Jung é muito imprecisa, uso a palavra “arquétipo” em um sentido restrito, sem o *background* filosófico junguiano, não pressuponho a incognoscibilidade do arquétipo nem que ele exista fora da história.⁹⁸

Tal imprecisão se deve ao fato de que, em Grotowski, há certa ambiguidade conceitual entre as noções de arquétipo e mito, às vezes utilizadas como sinônimos. Mas o modo como o encenador polonês concebe o processo orgânico do ator, tido como fenômeno energético potente advindo de um campo de experiência onde o trabalho sobre si desempenha um papel essencial, o aproxima daquilo que, para Jung, é função do processo analítico: um equilíbrio criativo entre consciente e inconsciente. No trabalho de Grotowski, principalmente nas fases em que ele se atém às pesquisas sobre o processo ritual (fases de seu percurso artístico que sucederam o período dos espetáculos e que foram denominadas como *Parateatro*, *Teatro das Fontes*, *Drama Objetivo* e *Arte como Veículo*) esse equilíbrio proporcionado pelo processo orgânico é associado a uma “consciência transparente”, que “percebe também aquilo que acontece interiormente: os estados de emoção,

⁹⁷ Tatiana Motta Lima em *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*, 2012, p. 201.

⁹⁸ Jerzy Grotowski, *A possibilidade do teatro*, em Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli (orgs.), *O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*, 2007, p. 51.

as imagens interiores, a passagem de um pensamento. A consciência transparente não luta com os pensamentos, observa-os”⁹⁹. Há aqui uma possibilidade de alargamento ou descondicionamento da percepção:

Frequentemente, uma incrível quantidade de estímulos está fluindo em direção a nós, do lado de fora alguma coisa está “falando” conosco o tempo todo, mas nós estamos programados de tal maneira que nossa atenção guarda exclusivamente aqueles estímulos que estão de acordo com nossa imagem de mundo aprendida.¹⁰⁰

Localizando aspectos comuns entre as técnicas dramático-performativas e os processos rituais, Grotowski acena a possibilidade de desenvolvimento de uma técnica pessoal que possibilite ao atuante fazer de seu trabalho um campo de experiência:

Se se trabalha no teatro, se pode encontrar o teatro como campo de experiência, de forma que seja natural em nosso tempo. Se alguém não trabalha no teatro, mas procura uma técnica pessoal - busca o que pode fazer consigo mesmo, o que pode fazer também com sua solidão - então, nesse caso, saber certas técnicas das origens pode ser muito indicativo, não para imitar, mas para buscar à sua própria maneira ou a um nível muito mais simples, não tão sofisticado. Saímos então do quadro do ritual e nos colocamos, sobretudo, no terreno das técnicas individuais, pessoais, como a ioga, o zen, etc, ou, por exemplo, o processo de individuação na psicologia analítica¹⁰¹.

⁹⁹ Jerzy Grotowski em *Tecniche originarie dell'attore*, 1982, p. 74. No original: “La coscienza trasparente percepisce anche quello che succede dentro: lo stato di emozione, le immagini interiori, il passaggio di un pensiero. La coscienza trasparente non lotta con i pensieri, li guarda.”

¹⁰⁰ Jerzy Grotowski, *Theatre of sources*, em Lisa Wolford e Richard Schechner (orgs.), *The Grotowski Sourcebook*, 1997, p. 259. No original: “Habitually, an incredible quantity of stimuli are flowing into us, from outside something is ‘speaking’ to us all the time, but we are programmed in such a way that our attention records exclusively those stimuli that are in agreement with our learned image of the world.”

¹⁰¹ Jerzy Grotowski em *Tecniche originarie dell'attore*, 1982, p. 59. No original: “Se si lavora nel teatro, si può trovare il teatro come un campo di esperienze, in maniera che sia naturale nel nostro tempo. Se qualcuno non lavora nel teatro ma cerca delle tecniche personali - cerca che cosa può fare con se stesso, che cosa può fare anche con la solitudine - allora in tal caso sapere certe tecniche delle sorgenti può essere molto indicativo, non per imitare ma per cercare alla propria maniera o a un livello molto più semplice, non così sofisticato, ma già questo esce del quadro del rituale e siamo piuttosto sul terreno delle tecniche individuali, personali, come lo yoga, lo zen, ecc, o per esempio il processo di individuazione nella psicologia analitica.”

E será justamente essa possibilidade de comparação, entre a técnica pessoal e o processo de individuação na psicologia analítica, que permite conceber o processo do ator como experiência do arquétipo-herói.

"Memórias de minha doença mental". (Schreber)

COMENDO UVAS (como Sierva María em seu sonho: Do Amor e Outros Demônios):

○ pensamento circular mitológico do inconsciente trabalha por associações de representações arquetípicas mitológicas.

Libido — energia e seu movimento de introversão e extroversão.

Manifestações mais simples e básicas da libido são os ritmos — movimentos repetidos dos rituais, da música, das batidas do coração, da respiração.

"Para Jung, o arquétipo do herói mitológico constituirá o núcleo do complexo epico, que vem a ser o centro da consciência. Portanto, os mitos de herói são basilares para se perceber a organização da consciência, sob o prisma arquetípico. Do ponto de vista da dinâmica do processo de individuação, o mito do herói configura a libido que flui no eixo ego-si-mesmo, organizando o ego, principalmente no curso dos chamados episódios de transição". (p. 40) BOECHATI: "A metamorfose da psique".

Conteúdos psíquicos personificados na psicologia analítica. Personagens vivos internos, deuses.

Movimento da libido inconsciente se dá por associações de imagens mitológicas.

Processo de amplificação corresponde aos antigos modos de contar histórias.

Figura 12: Notas no diário de processo.

◊ arquétipo-herói e a dinâmica do processo de individuação

Para Jung, a psique é dotada de uma dinâmica de autorregulação. A fonte da energia psíquica é o inconsciente, a partir do qual os elementos psíquicos fluem. Ao contrário do que inicialmente propõe a psicanálise freudiana, o inconsciente não é apenas o depositário de conteúdos pessoais reprimidos: para além de um inconsciente pessoal onde se ocultariam os complexos, existe um inconsciente coletivo, conceito cunhado por Jung a partir da percepção de motivos, símbolos e imagens recorrentes nas produções do inconsciente (sonhos, delírios) de seus pacientes e da identificação dessas mesmas imagens nas mitologias. A partir disso, Jung concebe a existência de representações compartilhadas, de memórias que estão além do inconsciente pessoal. Se os complexos correspondem aos conteúdos inconscientes de um indivíduo, constituindo-se de imagens que fazem referência ao contexto de sua biografia, os arquétipos são os conteúdos do inconsciente coletivo.¹⁰² Nas palavras de Jung:

o inconsciente contém não só componentes de ordem pessoal, mas também impessoal, coletiva, sob a forma de *categorias herdadas* ou arquétipos. Já propus antes a hipótese de que o inconsciente, em seus níveis mais profundos, possui conteúdos coletivos em estado relativamente ativo; por isso o designei *inconsciente coletivo*.¹⁰³

Essa dimensão coletiva do inconsciente é uma “psique potencial”, na qual os arquétipos são “elementos estruturais numinosos” que possuem autonomia e energia específica. Jung define ainda o arquétipo como “uma formação psíquica inconsciente, mas que tem existência real, independentemente da posição tomada pelo consciente”, constituindo-se, portanto, em uma “soma de libido (energia) que aparece de forma projetada”¹⁰⁴. Tal projeção se dá através das imagens que figuram como uma

¹⁰² Jolande Jacobi em *Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de Carl G. Jung*, 1990.

¹⁰³ Carl G. Jung em *O eu e o inconsciente: dois escritos sobre psicologia analítica*, 2011, p. 26.

¹⁰⁴ Carl G. Jung em *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*, 2012, p. 79.

ponte entre o inconsciente e o consciente, dado que, na condição de energia psíquica, o arquétipo é incognoscível, irrepresentável, possuindo a virtualidade e a universalidade do instinto e determinando o comportamento humano de maneira inconsciente. Sua percepção tem lugar, assim, na dimensão do fenômeno, ou seja, ocorre por meio da manifestação do arquétipo em imagem simbólica, seja ela interior (através dos sonhos), seja através de projeções (a arte, a filosofia, a ciência e a religião se constituem como produtos da atividade do imaginário, a partir da relação dinâmica de suas forças, os arquétipos), seja através dos sintomas psicopatológicos (delírios em psicoses como a esquizofrenia, por exemplo), ou ainda, através da *sincronicidade* - conceito desenvolvido por Jung junto ao físico Wolfgang Pauli e que aponta para a simultaneidade entre inconsciente e mundo.

É importante salientar que, sendo energia, pertencendo à ordem do virtual, o arquétipo não é uma imagem visual, mas uma potencialidade que se desdobra - ou atualiza - em símbolo. O símbolo ou imagem simbólica constituem, então, a visibilidade manifesta do arquétipo. De acordo com Jean-Jacques Wunenburger,

A imagem parece ter uma vida própria, independente do sujeito, que se reúne a ela então como um semi-objeto. A imagem simbólica torna-se então um tipo de fonte, que produz conteúdos visuais e ideais a uma só vez. Em um certo sentido, a imagem já não pertence apenas à consciência, mas a consciência parece penetrar um solo espesso, obscuro, de onde ela retira, amostra por amostra, teias ou camadas de significações. Verdadeiros embriões de sentido, as imagens vivem delas mesmas e a consciência não pode mais que penetrá-las parcialmente, deixando, de qualquer forma, sempre na sombra, em reservas, uma virtualidade e uma potencialidade imaginativas. Tais são as imagens que são geralmente chamadas de arquétipos.¹⁰⁵

¹⁰⁵ No original : « l'image semble avoir une vie propre, indépendante du sujet, qui la rencontre alors comme un semi-objet. L'image symbolique devient une sorte de source, de vivier à produire des contenus visuels et idéels à la fois. En un sens, l'image n'appartient plus à la seule conscience mais la conscience semble y pénétrer comme en un sol épais, obscur, dont elle retire par sondage, par prélèvement, des nappes ou des couches de significations. Véritables embryons de sens, ces images vivent d'elles-mêmes et la conscience ne peut qu'y pénétrer partiellement, laissant en quelque sorte toujours à l'ombre, en réserve, une virtualité, une potentialité imaginatives. Telles sont les images que l'on nomme généralement des archétypes. » Jean-Jacques Wunenburger em *La vie des images*, 2002, p. 19-20.

As imagens simbólicas que tem no inconsciente sua origem são a fonte criativa do espírito humano, em todas as suas realizações. Como manifestação do arquétipo, o símbolo - ou imagem simbólica - permite o acesso indireto aos processos inconscientes, visando sua integração criativa à consciência. “O símbolo indica, sugere e estimula”.¹⁰⁶ Poderíamos dizer que o símbolo é complexidade que se faz presença simultânea de proposições plurais e, nesse sentido, condensa o múltiplo. Tal como o define Jung, o símbolo tem o sentido de algo desconhecido e em processo:

O símbolo é uma expressão indeterminada, ambígua, que indica alguma coisa dificilmente definível, não reconhecida completamente. O “sinal” tem um significado determinado, porque é uma abreviação (convencional) de alguma coisa conhecida ou uma indicação correntemente usada da mesma. Por isso o símbolo possui numerosas variantes análogas, e quanto mais possuir, tanto mais completa e correta é a imagem que traça de seu objeto.¹⁰⁷

O conceito de símbolo, nesse caso, afasta-se da interpretação semiológica redutora que o encaminharia para um deciframento. O símbolo arbitrário da semiologia, que apresenta a possibilidade de decodificação em signo, sendo, portanto, portador de um significado unívoco, dá lugar à equivocidade própria a uma concepção pregnante do simbólico, vivenciado como paradoxo numa imagem complexa:

No pensamento junguiano, o arquétipo como modelo intemporal, oculto na alma ou no inconsciente coletivo, desempenha uma função “vital”. E isso na medida em que é apresentado “como um mediador que reúne os contrastes”. A união dos opostos não é aqui uma ferramenta lógica como será para a análise estrutural, mas solução de importância vital.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Erich Neumann em *A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*, 2006, p. 29.

¹⁰⁷ Carl G. Jung em *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*, 2012, p. 152.

¹⁰⁸ No original: « Dans la pensée junguienne, l'archétype comme modèle intemporel, déposé dans l'âme ou l'inconscient collectif, remplit une fonction 'vitale'. Et cela dans la mesure où il se présente 'comme un médiateur qui réunit les contrastes'. L'union des contraires n'est pas ici outil logique comme elle le sera pour l'analyse structurale, mais solution d'importance vitale. » Monique Borie em *Mythe et théâtre aujourd'hui: une quête impossible?...Beckett - Genet - Grotowski - Le Living Theatre*, 1981, p. 14.

Mircea Eliade reconhece no trabalho de Jung a restauração do caráter paradoxal da imagem simbólica. Segundo ele, o pensamento simbólico “precede a linguagem e a razão discursiva” e “revela certos aspectos da realidade - os mais profundos - que desafiam qualquer outro meio de conhecimento”¹⁰⁹.

Simplificando as proposições da psicologia analítica, ela afirma a tendência do homem à busca pela totalidade, alcançada pela já mencionada integração entre os conteúdos conscientes e inconscientes. Isso inclui a possibilidade de vivência e assimilação de opostos muitas vezes irreconciliáveis em nossa forma habitual de pensamento. Jung dá o nome de *processo de individuação* a esse trajeto de desenvolvimento psíquico, onde o homem pode tornar-se um ser único, sem alhear-se do coletivo e sem, no entanto, ser tomado, dominado por ele.

O jogo de forças estabelecido pelos arquétipos proporciona vivências necessárias à individuação, definida por Jung como “o processo de diferenciação que tem por meta o desenvolvimento da personalidade individual”¹¹⁰. Os arquétipos não se manifestam sozinhos, mas sempre constelados, embora, em determinados momentos, algum deles se sobressaia em virtude da necessidade de proporcionar uma experiência necessária à consciência.

O arquétipo do herói, em seu trajeto liminar¹¹¹, metaforiza o dinamismo organizador e conciliador das polaridades dos opostos. Aproxima-se

¹⁰⁹ Mircea Eliade em *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*, 1991, p. 8-9.

¹¹⁰ Carl G. Jung em *O eu e o inconsciente: dois escritos sobre psicologia analítica*, 2011, p. 43.

¹¹¹ Palavra derivada do latim *limen*, significando limiar, margem, transição. A liminaridade, como estudada por Victor Turner e Arnold van Gennep, é um atributo dos ritos de passagem, que caracterizam-se por três fases: separação, margem e agregação. “A primeira fase (de separação) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer do ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um ‘estado’), ou ainda de ambos. Durante o período ‘limiar’ intermédio, as características do sujeito ritual (o ‘transitante’) são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro. Na terceira fase (reagregação ou reincorporação), consoma-se a passagem.” O transitante, a entidade liminar, tem “atributos ambíguos e indeterminados” que “exprimem-se por uma variedade de símbolos [...]”. Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à

do impulso à ação, do sentido de busca, de processo. Associada às experiências de iniciação, a imagem heroica configura o desempenho de um papel ativo por parte da consciência, num equilíbrio criativo da energia psíquica. O caminho para a individuação encontra naquilo que Jung denomina como *si-mesmo (self)* a unidade paradoxal dos opostos que constitui uma espécie de ponto central da personalidade, uma tendência que a psique busca realizar. Ponto que não é um lugar onde se chega, unidade arbitrária (já que o que conta, aqui, é a jornada, o caminho, a força que propulsiona o movimento), mas instantes de condensação da multiplicidade em presença: unidade da diferença. “O self não é apenas o centro da psique: é o ser todo, cria uma unidade a partir das contradições de sua natureza”¹¹². Jung compara o si-mesmo ao *Aion*, palavra que os gregos utilizavam para designar a totalidade do tempo, o eterno no qual passado, presente e futuro se encontram numa relação de coexistência.

Sobre a função do arquétipo do herói nesse processo, Marie-Louise von Franz esclarece que

as narrativas mitológicas em que o Herói ou a Heroína se conduzem de maneira específica constituem uma tentativa do inconsciente para criar um modelo de Complexo do Ego que funcione de maneira adequada. O Herói representa o Complexo do Ego ideal, que permanece em harmonia com as exigências da psique. É aquele que põe fim à esterilidade de um país e nele restabelece a saúde perfeita, fazendo com que a vida decorra de forma benéfica. [...] O Herói e a Heroína nos propõem uma espécie de esboço de correspondência arquetípica entre o Ego e o Self que exige a execução e a realização concreta na vida de cada um. Poderíamos dizer que a totalidade psíquica, ou o que chamamos o Self, é uma possibilidade virtual e latente.¹¹³

Segundo Erich Neumann, “o destino mitológico do herói retrata o destino arquetípico do ego e do desenvolvimento da consciência”¹¹⁴. Esse

morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua.” Victor Turner, *Liminaridade e ‘communitas’*, em *Processo ritual: estrutura e anti-estrutura*, 1974, p. 116-117.

¹¹² Elisabeth Zimmermann, *Individuação em contato com o corpo simbólico*, em *Corpo e individuação*, 2009, p. 158.

¹¹³ Marie-Louise von Franz em *O feminino nos contos de fadas*, 2010, p. 40.

¹¹⁴ Erich Neumann em *História da origem da consciência*, 1995, p. 118.

desenvolvimento não indica uma supressão do inconsciente por parte da consciência, nem um desvendamento, mas uma capacidade de - através da viagem do herói pelo mundo inferior, com sua busca de transformação e renascimento - interagir criativamente com o inconsciente, viver o aspecto transpessoal que direciona para a individuação.

De acordo com Joseph Campbell, “o percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno - que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito”¹¹⁵ ou jornada do herói. Conforme o mitólogo, a aventura do herói costuma seguir esses passos, num conceito de jornada cíclica que se traduz em “um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida”¹¹⁶. Assim, no estágio do *afastamento*, há o chamado à aventura e a saída do lar, por exemplo; no período da *iniciação* o herói encontra os obstáculos, as provas e o auxílio de forças tutelares ou guardiãs para superá-las; há ainda o encontro com a deusa em seu aspecto terrível até a chegada ao estágio do *retorno* (ou sua recusa), a fuga mágica ou resgate com ajuda externa, e o cruzamento do limiar de regresso ao mundo cotidiano, que dá ao herói a liberdade para viver, tornando-o senhor dos dois mundos. Campbell diz que, caso um ou outro dos elementos básicos seja omitido de determinado mito, é provável que esteja implícito de alguma maneira.

No entanto, apesar da validade e importância de observar os mitos e heróis a partir de suas semelhanças, das recorrências, de sua sincronicidade estrutural, não se deve perder de vista o fato de que cada herói e cada mito revelam perspectivas diferentes, dada a bifrontalidade, a polivalência do arquétipo, o aspecto multívoco da imagem e a maneira como constela, como se agrupa a outras imagens, como se reúne com um sentido vivido. Tendo-se em vista que o mito é a narrativa que encadeia as imagens (símbolos) num sistema dinâmico, que os símbolos são a manifestação do arquétipo e que se organizam diferentemente dependendo do reflexo (*schème*) do qual têm origem, cada herói e cada mito terão singularidades. O mito resiste às

¹¹⁵ Joseph Campbell em *O herói de mil faces*, 2007, p. 20.

¹¹⁶ Idem, p. 23.

sistematizações, à medida que suas imagens serão sempre mais complexas que um conceito.

Ken Dowden, em estudo sobre as funções dos mitos na sociedade grega, reflete sobre as tentativas de sistematização das mitologias de heróis: “até que ponto existe uma fórmula comum que as vincula?”¹¹⁷ “Devemos evitar impor nossa própria cultura intelectual de solução de problemas a um instrumento concebido em um mundo diferente”¹¹⁸.

Aqui recordamos que os mitos não são sistemas mecânicos, equações binárias, e que tratá-los assim é destituí-los de seu sentido vital. A possibilidade de que se fale de arquétipos, de imagens matriciais, existe à medida que se constata, entre as culturas, que não há uma diferença radical entre as grandes imagens simbólicas, mas um terreno de homologias entre elas. Entretanto, o contexto, o modo de organização da imagem em cada narrativa em particular é tão importante quando a imagem considerada isoladamente. Como observa Durand, a estrutura implica um certo dinamismo transformador, e as formas são dinâmicas.¹¹⁹

¹¹⁷ Ken Dowden em *Os usos da mitologia grega*, 1994, p. 191.

¹¹⁸ Idem, p. 220.

¹¹⁹ Gilbert Durand em *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*, 2002.

“Um teatro que insuffle-nos o magnetismo ardente das imagens.”

Se nesse momento do percurso algumas das questões lançadas no primeiro delírio encontram possíveis respostas, tecendo o imaginário aos processos corporais, enxergando o processo criativo como campo de atração das imagens, como lugar de experiência e vivência de seus sentidos na materialidade do corpo e da cena; se nesse instante se concebe a possibilidade de que *o processo do ator seja experiência corporificada do arquétipo-herói*; se o labirinto nos trouxe até aqui, ele agora se imagina esfinge e nos coloca mais questões, estreitando o espaço entre as paredes, exigindo mais precisão no caminhar. No limiar entre a arquetipologia e a fenomenologia das imagens, essa precisão depende, em primeiro lugar, da tentativa de ultrapassar a ideia “em geral” de herói. Apesar das semelhanças, eles não são todos iguais e os mitos, à mesma medida, espelharão experiências singulares.

“Em geral - disse Stanislavski - é o inimigo da arte.”¹²⁰

“Crueldade significa rigor”¹²¹, dizia Artaud.

E “tudo que é imperceptível demanda precisão”¹²².

Assim, as perguntas tornam-se criativas: “prudens quaestio dimidium scientiae”¹²³.

Com qual herói (ou quais heróis; e ainda: com qual mito ou quais mitos) se relacionará este processo que deseja reencontrar *A mulher de Putifar*, aprofundá-la e transformá-la? Em segundo lugar, quais procedimentos criativos estabelecerão este vínculo entre o processo e a experiência do arquétipo? Seguindo a pergunta “qual herói?” está a questão “qual processo?”.

¹²⁰ Thomas Richards em *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, 2012, p. 15.

¹²¹ Antonin Artaud em *O teatro e seu duplo*, 1993, p. 118.

¹²² Jerzy Grotowski em *Para um teatro pobre*, 2011, p. 84.

¹²³ “Saber o que perguntar já é saber metade.” Roger Bacon, citado por James Hillman em *Ficções que curam: psicoterapia e imaginação em Freud, Jung e Adler*, 2010, p. 141.

Em relação à primeira interrogação, faço referência aos procedimentos de criação mito-guiados,¹²⁴ que remetem ao desvelamento de mitos diretores, como propõe a mitodologia de Gilbert Durand. A mitodologia consiste em um método de pesquisa do imaginário que reúne a *mitocrítica*, entendida como o “recenseamento de imagens simbólicas em dado material cultural” (uma obra artística, por exemplo) e a *mitanálise*, que amplia o exame para abranger um contexto social, sendo, portanto, “a extensão da mitocrítica para o campo das instituições e das práticas sociais”. Assim composta e partindo do pressuposto de que “toda narrativa é aparentada ao mito”, a mitodologia busca identificar metáforas obsessivas ou *mitemas*, que são as recorrências, as repetições obsessivas nas quais o mito se apoia, tornando possível identificar “mitos pessoais e suas eventuais relações e projeções sobre mitos coletivos”.¹²⁵

Dando voz a Artaud nesse momento, a possibilidade de identificar um mito-guia pede, então, que o processo “insufle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer”.¹²⁶ Aqui ele encontra Jung diante de uma questão decisiva:

O mito parecia-me ter um sentido, que eu não captaria se vivesse fora dele, na névoa de minhas próprias especulações. Eu me senti compelido a perguntar-me com toda seriedade: “O que é o mito que você vive?” Não achei resposta e tive de confessar-me que na verdade eu não vivia nem com um mito nem dentro de um mito, e sim numa nuvem insegura de possibilidades de conceitos, que eu olhava, aliás, com desconfiança crescente. Eu não sabia que vivia um mito e, mesmo se soubesse, não teria reconhecido o mito que

¹²⁴ Um exemplo pode ser encontrado na tese de doutorado de Luciana Lyra, intitulada *Guerreiras e heroínas em performance: da artetnografia à mitodologia em artes cênicas* (2011). A dramaturgia e a performance do espetáculo *Guerreiras* surgem do cruzamento entre as impressões (descrição densa) de uma pesquisa artetnográfica na comunidade de Tejucupapo, em Pernambuco, somadas aos procedimentos mitodológicos para reconhecimento dos mitemas ali presentes e ao encontro dos gestos pulsionais relacionados à experiência de cada atuante. Na “f(r)icção” entre esses procedimentos, as atrizes constroem o que a pesquisadora denomina “máscara ritual de si mesmo”.

¹²⁵ Ana Taís Martins Portanova Barros em *Comunicação e imaginário: uma proposta mitodológica*, 2010.

¹²⁶ Antonin Artaud em *O teatro e seu duplo*, 1993, p. 96.


minha vida tecia por cima de minha cabeça. Veio-me, então, naturalmente, a decisão de conhecer meu mito.¹²⁷

Conhecer o mito. Aventurar-se por um processo mito-guiado, que “nasce da evidência do arquétipo enquanto pré-sentido, enquanto força e iminência do mito que o tece em narrativa.”¹²⁸ O que a imagem evoca? Como as matérias nos falam? A mitodologia aparece, aqui, como um procedimento de trabalho sobre as imagens simbólicas oferecidas na concretude da cena - as ações, os objetos, os textos - permitindo que se descubra para onde eles conduzem, quais gestos estão na sua gênese, que qualidades de ação sugerem.

Quanto à segunda interrogação, qual processo? Já não é sem tempo de voltarmos a ele.

¹²⁷ Carl G. Jung em *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*, 2012, p. 13.

¹²⁸ Verônica Fabrini em *Macbeth - sob a luz desse estranho sol: Shakespeare e Artaud, entre a teatralidade e a performatividade*, 2012, p. 30.



cadeira. Vai até quase
cair. Coloca o corpo
na frente. Foco para o
outro lado.

→ Giro com a cabeça,
coluna apoiada na
quarda da cadeira.

→ Ondulação e impulso
para a frente. Foco na
lâmpada de frente.

→ Leva a cadeira
até lá

→ Sobe na cadeira
e quase fica na lâmpada.
Impulso para
o outro lado.

→ Ajolla-se diante

Não é por acaso que hoje esses sonhos longínquos estão voltando. Pensando bem, nenhum sonho, mesmo o mais absurdo e desvairado, se perde no universo. No sonho há uma fome de realidade, uma pretensão que exige da realidade e cresce invisível em dívida e em postulado, em letra que exige pagamento. Faz muito tempo que renunciamos a nossos sonhos de fortaleza, e eis que, anos depois, apareceu alguém que os retomou, tratou a sério, alguém ingênuo e fiel na alma, que os acolheu ao pé da letra, como verdadeiros, que os pegou na mão como uma coisa simples e sem problemas. Eu o vi e falei com ele. Seus olhos eram incrivelmente azuis, feitos não para olhar, mas para imergir na essência azul dos sonhos. Contava que ao chegar à região de que estou falando, a esse país anônimo, virgem e de ninguém, logo sentiu o cheiro de poesia e de aventura, e reparou no ar os contornos prontos e o fantasma do mito suspensos sobre a terra. E então ele encontrou na atmosfera as formas transformadas dessa concepção, os planos, as elevações, os quadros. Ouviu um chamado, uma voz interior, como Noé quando recebeu as ordens e as instruções.

Bruno Schulz

◊ reencontro com a mulher de Putifar

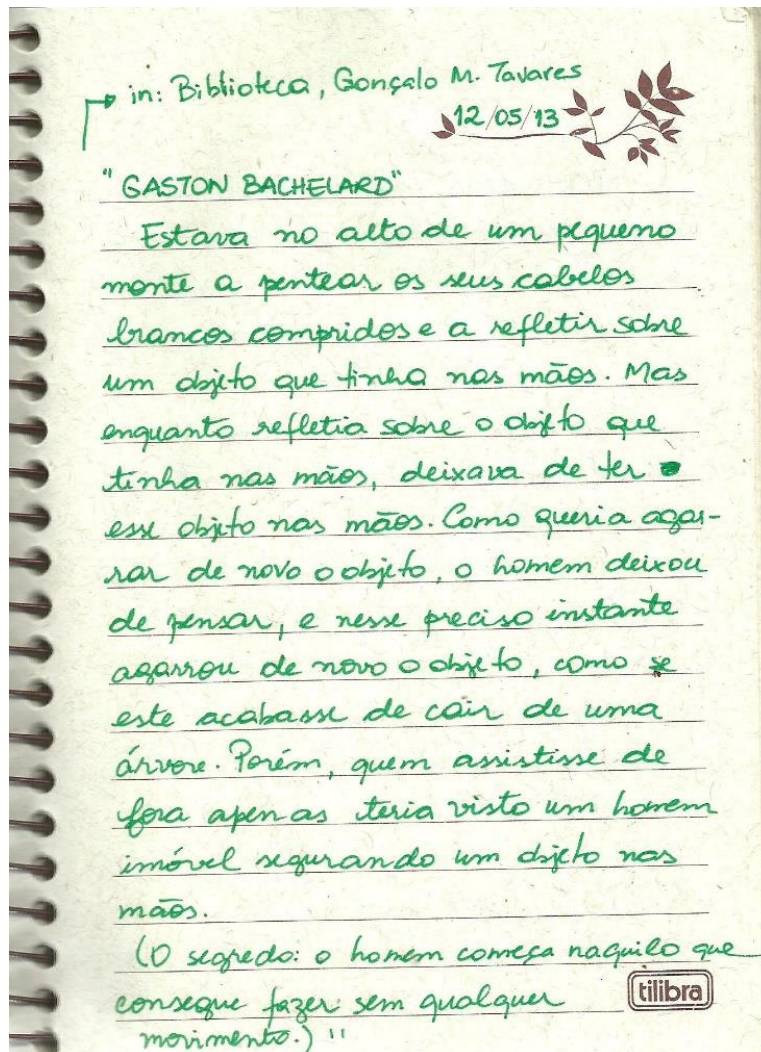


Figura 13: Nota no diário de processo. Verbete Gaston Bachelard do livro *A Biblioteca*, de Gonçalo M. Tavares. Traduz, para mim, a dificuldade da auto-observação que a pesquisa exige. Como estar inteira? Como a experiência e a análise podem servir uma à outra sem que me fragmentem tanto?

O corpo como palco para delírios, o delírio como convite à pesquisa.¹²⁹

Entrego meu corpo ao chão. A superfície de madeira de uma sala de ensaio me recebe sem fazer perguntas. Pousados ali, braços, pernas, cabeça... Tentam abandonar-se, a cada respiração, a cada meditada, controlada fala de um diálogo entre o ar que está dentro, na intimidade dos pulmões, e o ar que está fora, no vasto espaço de uma sala vazia. Ouve-se o ruído que está além das paredes, de corpos e máquinas que se movem num pedaço da cidade inquieta. O diálogo respiratório continua, em falas-expirações e escutas-inspirações. Aos poucos os pulmões tentam prolongar a sua escuta, na lenta e contínua tomada de um ar cuja posse detêm por mais tempo, como se enfim refletissem antes de dar ao espaço de fora sua resposta, agora dita calmamente, até a extinção do fôlego. Não apenas a cidade é ruidosa, com seus corpos e máquinas em trânsito contínuo: das salas ao lado ouvem-se vozes, conversas, passos, músicas, risos, aplausos.

Mas ali onde estou, entregue ao chão, na tarefa de aumentar a cada instante o pedaço de corpo que toca o solo - impossível naufrágio de um sólido em outro! - apenas o sussurro de um ar que se despede, regressa, torna a despedir-se... Se a carne, por mais que se esforce em pesar, não penetra o chão; se pele, músculos e ossos parecem encontrar seus limites ali onde a madeira começa; se as coisas aparentemente acentuam os traços que as tornam individuais, o ar, ao se despedir, regressar e tornar a despedir-se dos pulmões - num respirar que é quase silencioso comparado ao som ao redor - lembra a existência do fluxo. Sem me pertencer, dissolve-me a cada expiração no espaço vazio da sala de ensaio, nem tão vazio assim, posto que ali transitam fragmentos, intensidades, potências e virtualidades em displicente anonimato.

É um começo. Um espaço vazio, uma roupa confortável. Deitada no chão da sala de trabalho eu respiro. As paredes não bloqueiam os sons que

¹²⁹ Escrita sobre o primeiro dia de trabalho, em 26/11/2013.

vêm de fora. Respiro tentando concentrar-me, mas os decibéis do pensamento são quase intoleráveis. Não se deixam mensurar, mas são ensurdecadores. Eu tenho medo. Eu tenho vontade. E por ter medo e vontade, prossigo.

É um começo?

Este ensaio não é o ponto de partida. Talvez seja *um* ponto de partida: mais um. Afirmção atestada por um pensamento confuso, ao qual o exercício de respiração tenta impor uma pausa. *Quantas palavras, quantas nomenclaturas para um mesmo desconcerto*¹³⁰, quantos movimentos se impondo além daquele dos pulmões... Impossível permanecer nessa tarefa. Parece que tem um mar aqui dentro. E o corpo que respira também começa a agitar-se, como se, derrotado pelos insistentes pensamentos, decidisse render-se e acompanhá-los.

Enquanto o corpo ganha o espaço, façamos um corte. Como se investigássemos desejos propulsores, na trilha de um obcecado anatomista¹³¹. Como se fosse possível traduzir em palavras, em conceitos, o que traz esse corpo até essa sala de ensaio, torna-o palco para delírios, faz do delírio um convite à pesquisa.

Localização: Sala 3 do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

Uma tarde quente de novembro.

O coração pesa alguns gramas que integram a massa corpórea a deslocar-se. Sendo atriz, deveria saber fazer parecer que o peso de seu corpo é menor em instantes de euforia ou de felicidade extrema e maior nas grandes dores, talvez por isso chamadas pesares (porque pesam?). Se ainda não sabe fazer parecer, deveria trabalhar para isso.

Está investigando. Acha que os conceitos pesam-lhe mais que o corpo. E que algumas vezes a impulsionam. E que outras vezes a impedem de sair do lugar.

Movendo-se ou parado, impelido ou impedido, seu corpo inteiro pesquisa.

¹³⁰ Julio Cortazar, *O jogo da amarelinha*, 2009, p. 25.

¹³¹ Rafael Mandressi, *La mirada del anatomista, la etnoescenología y la construcción de objetos muertos*, em Armindo Bião e Christine Greiner (orgs), *Etnocenologia: textos seleccionados*, 1999.

Façamos outro corte.

No meio do vazio que há entre um movimento e outro, no meio do vazio do próprio movimento, eu penso que um arquétipo seria a energia que levaria tudo isso a algum lugar. Porque se as coisas não têm sentido para mim (não digo significado, digo sentido - e não os tenho como sinônimos), eu as abandono tão logo as começo, sem saber onde investir, sem saber a potência de algo aparentemente banal. Vou tateando em busca de um gesto que capture meu corpo, que nesse instante se move ao acaso, disperso, pela metade. Sem imagens, sem forma, sem paixão. Ao fim dessa experiência, poucas coisas das quais me lembro, de tantas tentativas realizadas. É uma suspensão incômoda. Caminhadas, desníveis, ritmos, pesos - fazem-se recordar num emaranhado sem luz.

No princípio era o verbo...

Recomeço. Dentro de um labirinto a ser vivido com os sentidos. Mobilizo-me, tentando traçar uma estratégia para percorrer o caminho que há pela frente. A pesquisa é um horizonte e um abismo, assim como meu corpo. Relacionando-me com os conceitos, com os referenciais da investigação que agora empreendo, procuro recordar a estrutura anterior d'*A mulher de Putifar*. Algum tempo se passou desde que nos encontramos pela última vez¹³² e, por isso, fico em dúvida sobre qual seria a melhor maneira de proceder: se devo recorrer à dramaturgia e ao registro em vídeo de uma das apresentações, ou se tento obtê-la “transversalmente”, como diz Artaud:

- Eu não sei como entrar em contato com ela, não me atrevo.
- Mas você não precisa nem mesmo se atrever. [...] Você a obterá TRANSVERSALMENTE.
- Transversalmente, mas ao quê?, repliquei eu. Pois no momento é ela que me atravessa.

¹³² Em junho de 2011, nas apresentações feitas pelo Projeto TPE - Teatro, Pesquisa e Extensão, do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Mais de dois anos, portanto, separam a última apresentação do momento que está sendo descrito.

Mas, já que te dizem que o amor é oblíquo, que a vida é oblíqua, que o pensamento é oblíquo, e que tudo é oblíquo. VOCÊ A TERÁ QUANDO NÃO PENSAR NISSO.¹³³

Assim, escolho uma tática oblíqua, deixando que o movimento conduza e, através da improvisação, me permita lembrar como ela era, o que fazia, que textos dizia. Confiarei no corpo, nos seus reflexos, na sua memória. Agindo, percebo que pouca coisa foi esquecida. Um movimento leva ao outro, as palavras buscam-se. No entanto, apesar de as formas se encontrarem quase todas ali, aparentemente iguais, as coisas estão diferentes. Sei que isso é normal num processo de retomada, sei que são necessários vários ensaios para recuperar um trabalho: não apenas sua forma, mas o fluxo, as nuances de cada instante, o processo que sustenta o que é dado a ver.

Nesse sentido,

pode-se ler o desenvolvimento do *reenactment* como um paralelo, no campo da prática, do surgimento da Genética nos Estudos Teatrais. A reprise de uma obra performativa muito após sua criação - seja ela retrabalhada pelo próprio autor ou reencarnada por outra pessoa - não é jamais uma cópia decalcada de uma dada forma estética. Assumir a responsabilidade de exumar um espetáculo significa encarregar-se de (re)descobrir seu *modus vivendi*: informar-se sobre seu processo de criação, definir as etapas de seu percurso, compreender suas razões de ser no passado para daí identificar novas razões no contexto contemporâneo.¹³⁴

Nos primeiros instantes do trabalho prático, entretanto, muitas dúvidas surgiam. Por que eu havia decidido reencontrar o processo com *A mulher de Putifar* ao invés de criar outra coisa? Qual o objetivo desse reencontro? Apenas recuperar a estrutura anterior tal como era? Dedicar-me aos detalhes, ao “como” era realizada, sem grandes alterações na dramaturgia e na encenação? Modificar radicalmente aquele trabalho? Mas então por que não fazer outra coisa? Eu respondia a mim mesma, e a quem mais perguntasse, que eu desejava aprofundar e transformar o trabalho, mas que a medida desse aprofundamento e dessa transformação, apenas o

¹³³ Antonin Artaud, *A vidraça do amor*, em *Linguagem e vida*, 2011, p. 234.

¹³⁴ Giulio Boato, *Genética de um reenactment em Jan Fabre*, em *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2013, p. 437.

processo revelaria. *Mas o que faltou no trabalho anterior? Porque pronto nunca fica, a gente sabe... Eu sei, mas eu acho que havia muitas lacunas ali. Foi uma criação turbulenta, tempo reduzido, funções acumuladas... Enfim, eu vejo um potencial ali, algo que eu deveria ter explorado. Não sei como explicar, apenas intuo a necessidade do retorno.*

Se por um lado eu acreditava que, mobilizado pela pesquisa, o processo vivido como experiência corporificada do arquétipo-herói naturalmente transformaria *A mulher de Putifar*, por outro lado eu temia não estar agindo o suficiente, não estar “criando algo novo”. E assim, eu naufragava nos conceitos sem sequer me dar tempo para compreendê-los, buscava cada vez mais referenciais teóricos (eis aqui um aspecto negativo do arquétipo-herói: a ilusão de potência), o que me distanciava novamente do objeto que eu tinha nas mãos.

Nessa etapa do percurso, quando fiz os primeiros esboços do memorial, fui alertada disso pela orientação. A escrita passava longe do calor da prática, abstrata e asséptica como se por trás das palavras não houvesse um corpo vivo, como se ali não existissem ruídos, contradições.

Mas no calor da prática, tais contradições existiam e se instalavam na sala de ensaio, na qual, ao mesmo tempo em que recuperava a estrutura anterior, ia buscando suas linhas de fuga, seus possíveis redirecionamentos: onde algo poderia ser modificado, onde havia possibilidade de acréscimos, supressões, inversões? Não me detive em repetir o que já havia feito; decidi trabalhar sobre o pré-sentido que havia no próprio movimento. Abrir passagens, estar em trabalho, atenta ao espaço e ao corpo no espaço, deixando que partes alternadas guiassem os deslocamentos: ora os braços, ora a cabeça, o peito, o quadril...

Nesses exercícios, era como se cada parte do corpo, conduzindo a ação, modelasse possibilidades de sentidos. Jogava também com mudanças de velocidade, de intensidade, variando ainda a extensão das ações: maiores, expandindo-se para longe do centro do corpo ou menores, contidas nas proximidades da origem do impulso.

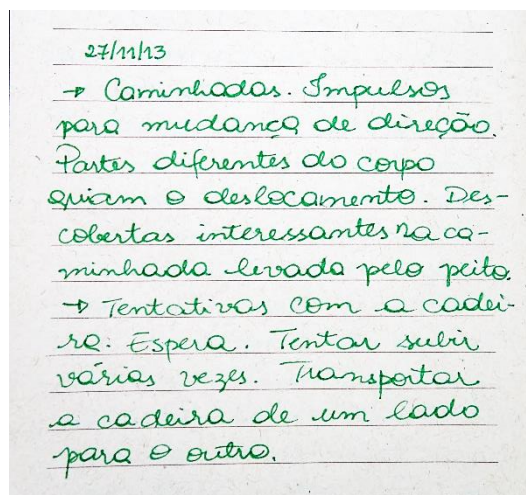


Figura 14: Diário de processo.

Esse trabalho me trazia repertório de movimentos, me capacitava a transitar entre qualidades diferentes de ação. Mas nem sempre eram verdadeiramente ações - com intenções e objetivos estabelecendo a conexão psicofísica que existe quando o ato surge de uma necessidade. Muitas vezes, só havia movimento pelo movimento, o que não me engajava completamente, afugentava a possibilidade de imaginar.

Ao perceber isso, encontrei nos esquemas verbais propostos por Gilbert Durand para reconhecimento das homologias entre as imagens que constituem as estruturas do imaginário, um ponto de partida para os exercícios de improvisação. Pesquisando corporalmente ações a partir dos verbos “distinguir”, “confundir” e “ligar” - que correspondem, respectivamente, às estruturas esquizomorfas (ou antitéticas), místicas (ou antifrásicas) e dramáticas (ou sintéticas) - tentei realizar um caminho inverso aos procedimentos metodológicos propostos por Durand, que consistem em reconhecer nas imagens simbólicas os gestos que lhes dão origem e, conseqüentemente, o regime de imagem ao qual pertencem. Ao contrário, começando pelos verbos e buscando diversas maneiras possíveis de “separar”, “misturar” e “ligar”, investiguei a possibilidade de ser por eles conduzida às imagens e aos sentidos.

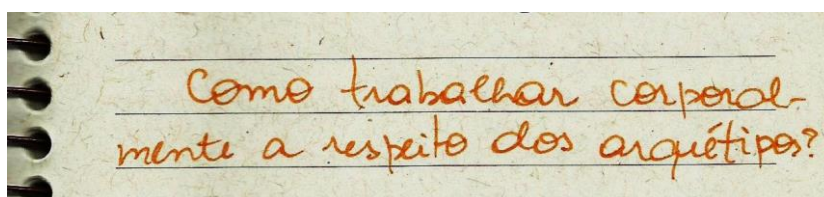


Figura 15

RESUMES DE IMAGENS

→ Diurno
dominante postural
HERÓICO / DIAIRÉTICO
ANTIÉTICO

queda → ascensão
escuridão → luz / espetáculo
familiar / familiar (movimento) → diairético
separa / distin-
são

→ Noturno
dominante de gestos
MÍSTICO

	dem. copulativa
engolimento	→ roda
descida	→ progresso (arriba/para)
acolhida	→ coincidência opostora
intimidade recipiente	→ inter. dos des. uns com anteriores

DRAMÁTICO
SINTÉTICO

tilibra

RESUMES DE IMAGENS

* Explorar o verbo separar
regime diurno.

Movimentos dos membros
~~para~~ em direção ao exterior
são mais evidentes. Seg-
mentação articular. Quase
sempre movimentos diretos
e rápidos. Posição da cabe-
ça. Olhos abertos. Lançamentos
para fora, para cima, para
a frente. Suspensão!
Up!

AURÓ

* Explorar o verbo ~~separar~~
misturar. Engolir, descer,
acolher, confundir.
Regime noturno.

NOTURNO

tilibra

RESUMES DE IMAGENS

Movimentos mais limitados
ao centro do corpo (coluna
vertebral; peito, quadril)
Braços e pernas são sua
extensão, não tomam a
iniciativa. Descidas
lentas, suavidade, não-
segmentação. Várias partes
podem mover-se ao mesmo
tempo. Ondulação da
coluna, base das pernas
mais baixa, com os joelhos
semiflexionados, pernas
mais afastadas, às vezes.
Cabeça mais solta ao
movimento. Olhos fechados
Enrolar-se em si. Fechar,
guardar.

tilibra

RESUMES DE IMAGENS

Noturno - Regime dia-
mático / sintético

* Explorar o verbo reunir.
Dominante rítmica, copula-
tiva. Opções.

Ritmo, pausação, movimen-
tos curtos e rápidos, espas-
módicos, que intercalam
qualidades de separação
e mistura; diacronicamente
(um movimento de um dos
regimes sucede o outro)
ou sincronicamente (um
mesmo movimento reúne
ambas as polaridades).

tilibra

Figuras 16 e 17

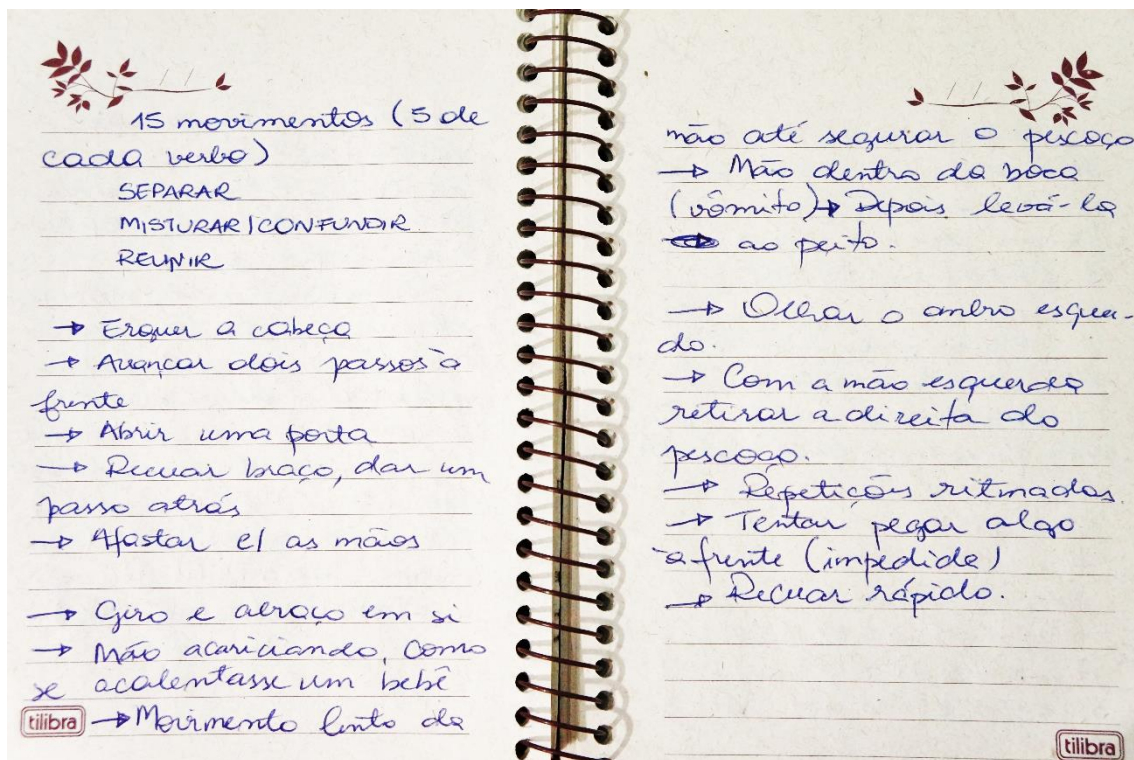


Figura 18



Figuras 19 e 20: Exercício individual. Improvisações sobre os verbos actanciais das estruturas antropológicas do imaginário.

Isso me possibilitou criar, como exercício, algumas sequências orientadas por esse trabalho com os verbos e também executar algumas ações recuperadas da estrutura anterior d'*A mulher de Putifar* a partir do reconhecimento de afinidades de momentos específicos com cada verbo. Por exemplo, um dos momentos iniciais onde, encolhida sobre a cadeira, eu falava: “A imagem do meu próprio desejo brilha fugaz uma e outra vez. Eu tento agarrá-la com as mãos, mas ela me escapa, fazendo com que eu novamente me perca. E eu fico procurando...”¹³⁵

Se outrora eu apenas dizia o texto naquela posição, agora eu me deixava levar pela própria ação de dobrar-se, buscando enxergar algo abaixo, como através das águas de um lago. Talvez como Narciso, que de acordo com o mito grego teria vida longa se nunca contemplasse a própria face. Para os zulus, numa variação da história, o reflexo na água é a própria alma do rapaz, roubada por bestas aquáticas. No lampejo dessa imagem, minha ação era buscar contemplar algo que se movia, vinha a superfície e voltava a submergir. Tentando ver, e na impossibilidade de ver, procurando tocar e cheirar (sendo os sentidos do olfato e do tato mais orientados ao regime noturno e às estruturas místicas, com os esquemas verbais “confundir”, “descer”, “penetrar”; do reflexo digestivo), a ação ganhava nuances e as palavras se tornavam mais vivas. No corte onde o texto dito em primeira pessoa passa a ser dito em terceira (“E ela fica procurando o que não consegue alcançar, só alcança o que não havia procurado...”), o verbo também se inverte - é agora o “separar”: o corpo sobe, a visão é privilegiada e, por isso, as mãos sabem onde estão indo e suas ações tornam-se mais diretas. (Figuras 21, 22, 23 e 24)

¹³⁵ O trecho em questão pertence à *Lírica Breve* do poeta indiano Rabindranath Tagore, na qual cada uma das obras (*Lua Crescente*, *A Colheita*, *A Fugitiva*, *Pássaros Perdidos*...) fala sobre um tema, como a infância, o amor, a perda, a morte... Na prosa poética *O jardineiro*, lê-se: “Corro como a gazela em meio às sombras da floresta, enlouquecida por seu próprio perfume. É uma noite em pleno coração de maio, ardente com a brisa do Sul. Perdi meu caminho e fico a vagar... Procuo o que não consigo alcançar, e só alcanço o que não havia procurado. Do coração a imagem do meu próprio desejo se levanta e dança, brilhando fugaz uma e outra vez. Tento agarrá-la com as mãos mas ela me escapa e faz com que eu novamente me perca... E eu fico procurando o que não consigo alcançar, e só alcanço o que não havia procurado.” Rabindranath Tagore em *Poesia Mística (Lírica Breve)*, 2003, p. 100-101.





Outro exemplo, orientado pela dominante postural, era a ação com a tesoura e o buquê de flores de macela. De pé, falando em direção ao público, com a visão abrangendo um espaço maior e com movimentos mais expansivos dos braços, eu reencontrava na cena as qualidades das ações investigadas nas improvisações com o verbo “separar” e seus variantes, como “distinguir” e “subir”. (Figuras 25, 26 e 27)

Da sucessão entre essas duas dominantes: digestiva e postural, criava-se o ritmo, orientado pelo verbo “ligar” e que colocava em jogo os momentos de introversão e extroversão. Esse encadeamento se orientava pela dominante rítmica/copulativa, compondo a progressão da narrativa cênica, o seu respirar.



Figuras 25, 26 e 27.

“E o verbo se fez carne.”

Na etapa seguinte, passei a trabalhar com Alexandre, que agora daria corpo às figuras masculinas que havia no trabalho. Como ele não participara da primeira versão, construída na graduação, naturalmente não conhecia a sequência das cenas, embora tivesse alguma ideia sobre a estrutura da peça como um todo, pelo fato de tê-la assistido outrora. Como eu desejava transformar *A mulher de Putifar*, aproveitei a companhia para investigar, primeiramente, outras possibilidades. Assistimos a filmes como *As três máscaras de Eva* (lançado em 1957 e dirigido por Nunnally Johnson) e *Julieta dos espíritos*, obra de Federico Fellini, lançada em 1965. Mostrei-lhe, ainda, o *Livro Vermelho* de Jung, revelando a vontade de buscar outras atmosferas e nuances para o trabalho, investindo em uma lógica de sonho, em estranhamentos, pluralidade de sentidos.

Com esse objetivo, fizemos algumas improvisações que tinham como ponto de partida desenhos feitos por nós. Propus que cada um fizesse desenhos a partir de uma imagem qualquer que nos viesse à mente naquele instante ou algo que lembrávamos ter sonhado. O importante era não julgar, mas colocar no papel da maneira que conseguíssemos a primeira coisa que tivéssemos pensado. Poderia também ser uma frase, caso o desenho não fosse possível.

Sem que soubéssemos o que o outro colocava no papel, realizamos essa primeira parte da proposta. Depois, juntamos os desenhos. A regra para a improvisação era que a ação nos conduziria por cada uma das imagens, apesar de, a princípio, elas não terem ligação entre si. Foi um exercício bastante estranho, porque a “narrativa” construída era absurda. Ao mesmo tempo, ela nos colocava no caminho das analogias. E isso seria importante para os momentos de transição entre as figuras que cada um desempenharia.

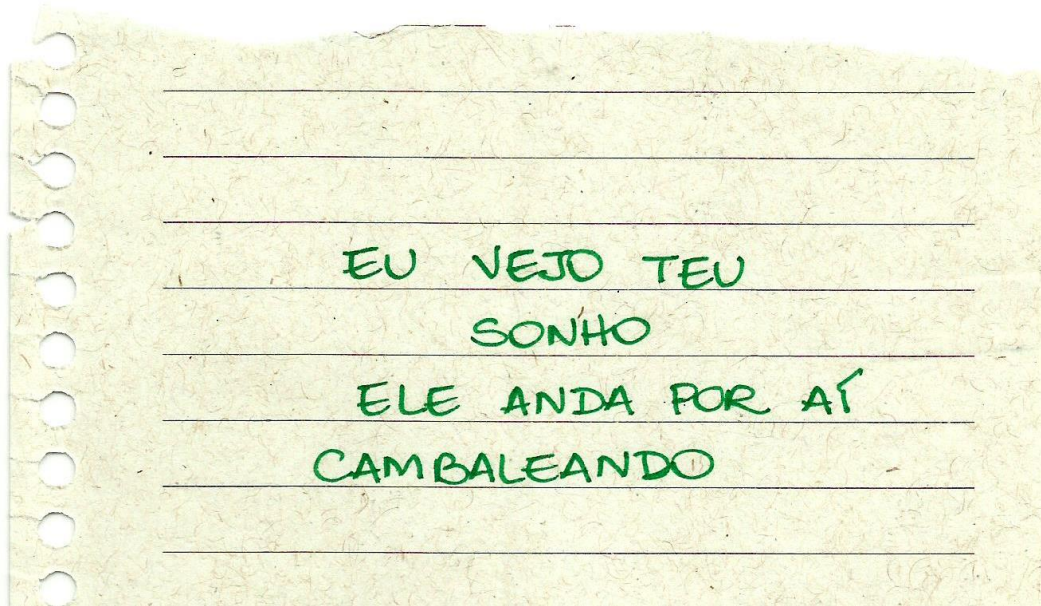


Figura 28: Frase minha para exercício de improvisação.

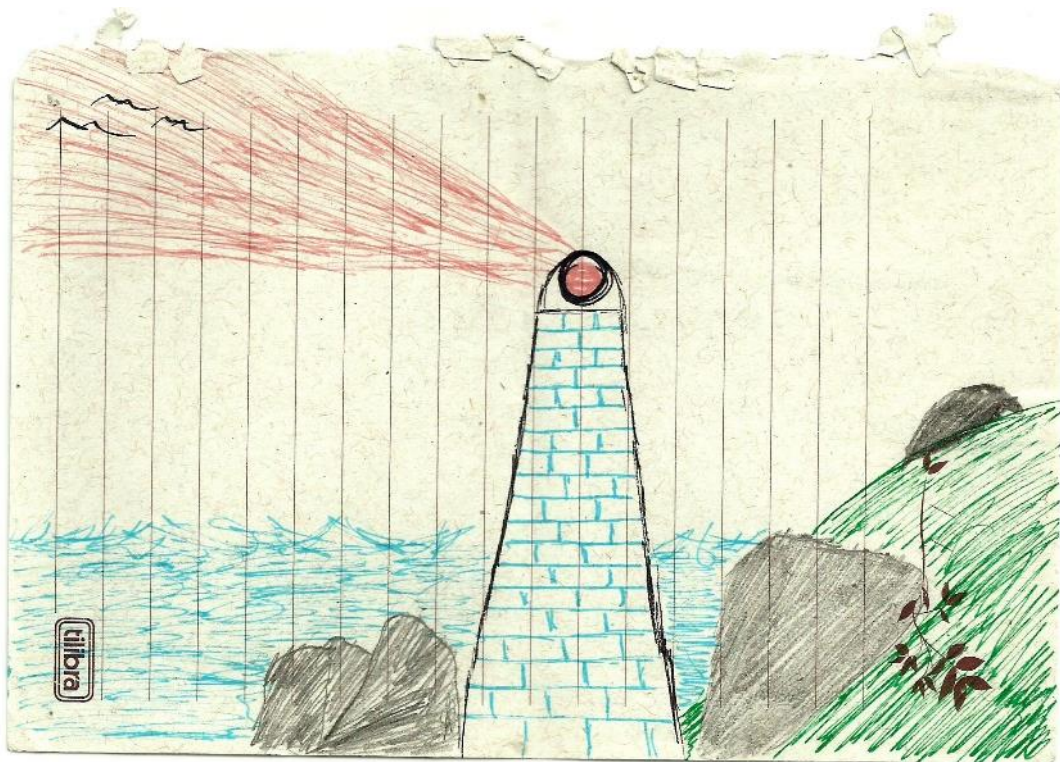


Figura 29: Desenho de Alexandre.

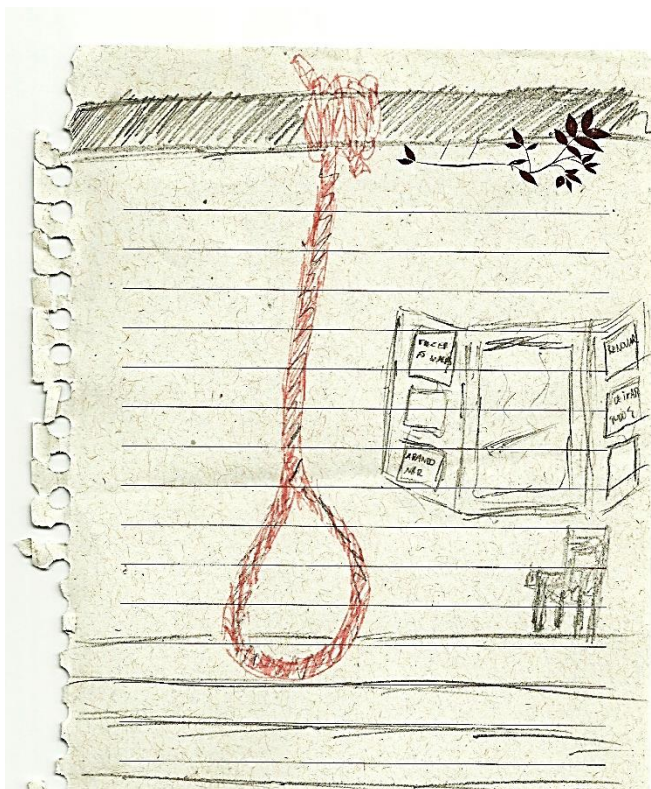


Figura 30: Desenho de Alexandre.

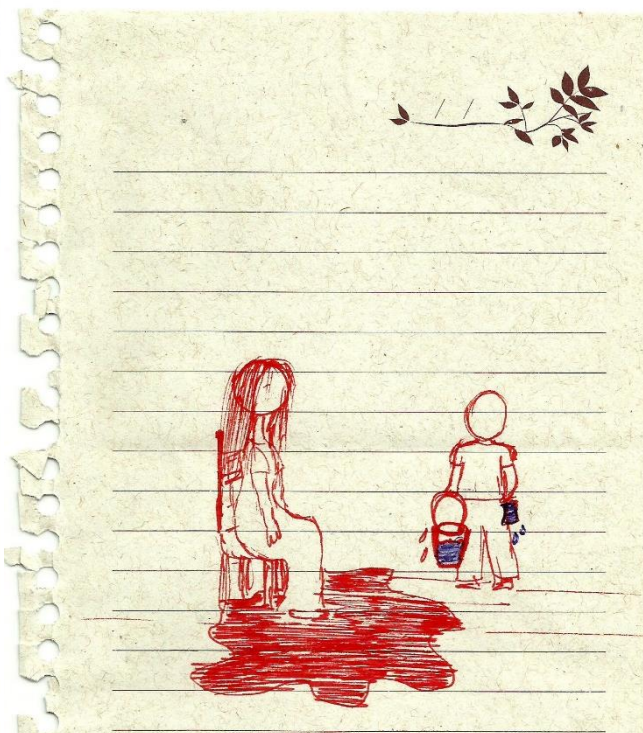





Figura 31: Desenho meu.


 mar. Castelo de areia.
 molhar os pés. Favela de
 areia que se desmorona.
 Briga. Vou embora com
 a toalha e a cadeira.
 Nos afastamos. Eu me mo-
 dhuco com a tesoura. Ele
 me tira de lá. Me amara.
 Me pendura na forca. Me-
 quebra no sangue para tentar
 fazer um buraco que o faga
 escoar. Ele me leva à
 banheira, me lava, me
 dá comida. Eu morde.
 Eu sou um cão. Eu derru-
 to ele na banheira. Ele
 ri. Eu lavo ele. Ele dorme.
 Eu cubro ele com o 


 manto. Eu pegue a tesoura
 e tento matá-lo. Ele
 acorda e foge. Tomado.
 Eu dou a tesoura para
 ele, que se corta. Eu tento
 limpar, ele vai até a janela.
 Vai pular? Eu já estou
 morta. Ele me pega no
 colo. Eu rio. Ele recomen-
 ça a construção do
 fard. Eu me deito para
 desovar. Ele termina,
 eu durmo.




Figura 32: Notas sobre improvisação a partir dos desenhos.

Fomos recuperando juntos as cenas, sem que eu “dirigisse” a maneira como Alexandre deveria fazê-las. Eu explicava a ele quem eram as figuras (Putifar, José, o médico, o marido da mulher reclusa no hospital) e em que momento apareciam, o que faziam (*aqui o médico aparece e surpreende a mulher em um delírio. Aqui é o marido que vem visitá-la, tenta fazer com que ela lembre da vida que tinha lá fora. Aqui é José, o escravo, trabalhando na casa de Putifar; aqui é Putifar desconfiado da esposa...*). Era difícil evitar voltar àquela estrutura, por mais que construíssemos outras situações. Mas a maneira como Alexandre ia se apropriando das figuras modificava também o que eu fazia, porque íamos reagindo um ao outro. Nas improvisações, ele ia acrescentando detalhes: ares de velhice em Putifar, uma certa ironia no médico.

A questão que se colocava era: onde encaixar as pequenas situações que surgiam dos exercícios? Ou então: o que eliminar para dar lugar a elas?

Quando mostramos à orientação o que vínhamos construindo, Inês nos disse que algumas passagens eram recitativas demais, o texto não tinha corpo, ação, algumas cenas eram lineares. Resolvemos então nos deter precisamente nesses pontos, resgatar os objetivos de cada ação. Vimos que algumas coisas - que se encontravam apenas esboçadas - precisavam ser preenchidas, ganhar ambiguidades, complexidades.

Pesquisamos algumas possibilidades de trilha sonora, selecionando composições do iraquiano Naseer Shamma tocadas com o *oud*, instrumento similar ao alaúde, comumente usado na música do Médio Oriente. *Kurdish story* foi a música escolhida para a cena em que a mulher de Putifar pede que José, o escravo, deite-se com ela. Decidimos aprofundar essa passagem, que embora importante, era desperdiçada pela pressa na cena da primeira versão. Acrescentamos detalhes àquele momento, mas mantivemos a opção por não utilizar diálogos ali.

De volta aos verbos actanciais e aos estudos do imaginário, propus que trabalhássemos juntos a partir do procedimento que eu havia utilizado outrora no exercício individual. Investigamos ações e construímos, em seguida, uma partitura em dupla, um encontro entre o médico e a mulher doente.



Figuras 33, 34, 35, 36, 37, 38 e 39: Trabalho sobre partitura de ações elaborada a partir de improvisações sobre os verbos actanciais: separar, misturar, ligar.

SOBRE ONTEM (31/03/14) • •

Eu experimento de novo, depois da distância dos dias (já nem sei quantos) a mesma proposta. Os verbos de ação correspondentes aos reflexos dominantes das estruturas antropológicas do imaginário. Desta vez em companhia do Alexandre. Com música. Com as luzes que vêm de fora, as luzes da sua barulhenta aqui à frente, pisca-piscantes de ambulâncias, lojas, apartamentos, postes. Luzes públicas e privadas. Nesse trabalho é quase público hoje, porque não há pessoas nas janelas desta sala. Quase não há espaço. Quase não há ar. Eu vejo as pessoas lá fora. Elas me vêem?

Dou as instruções, a regra simples sobre a qual improvisaremos: 3 verbos, trabalhados um de cada vez, na duração de uma música de alaúdes. Primeiro: SEPARAR (distinguir, afastar). Segundo: MISTURAR (confundir, englobar). Terceiro: LIGAR (sintetizar, dinamizar os dois verbos anteriores). Não é preciso realizar ações realistas, concretas. Não é preciso pensar em como fazer. Só é necessário fazer. Agir, literalmente, a partir desses verbos. E deixar que as associações venham, se quiserem, se o corpo estiver suficientemente entregue para convidar.

Começamos. Hoje minha cabeça dói muito. Cada movimento é um choque lá dentro, como se algo estivesse solto. Meus olhos também doem. Tento mantê-los fechados para poder prosseguir no exercício. Investigo o verbo SEPARAR. Braços, pernas se afastam, se deslocam. Alternando velocidades e intensidades. Tento ter controle sobre o início e o fim de cada movimento. Tento prestar atenção naquilo que alcançam, em como preenchem o espaço. femme

Figura 40

Às vezes entrelaço os olhos, observo Alexandre e os movimentos que executa. Tento um diálogo indireto entre nossos movimentos. Ainda não estamos trabalhando nessa proposta, mas se o desejo de "conversar" com o movimento dele surge, eu cedo e sigo.

A música acaba. Dou a orientação para trabalharmos sobre a ação de MISTURAR no transcurso da próxima música. Nós paramos e a música começa. Há um tempo de "quase silêncio" de nossos corpos, parados, como se se preparassem para o movimento. Como misturar? Que ação é essa? Há um impulso ao movimento, para dar início, não importa se já estou realizando a ação proposta ou não. Investigo em ação, tentando e errando. De olhos fechados. De cabeça deleitada, de respiração ofegante.

Tento não ter controle sobre o início e o fim de cada movimento. Um vai se ligando no outro, aleatoriamente, sem preparação. Os vejo mais próximos do centro do corpo, convergindo, entrelaçando-se. Braços e pernas, cabeça e tronco tentam uma fusão impossível. Insistem nisso. Tento não controlar: apenas fazer, misturar, misturar... Dessa vez olho menos para os movimentos que Alexandre realiza. Apenas pulso, vez ou outra, o ruído da respiração dele, o barulho que seu corpo faz ao deslocar-se.

E então chegamos ao terceiro verbo, ao LIGAR que configura o drama, a coexistência entre os dois primeiros. Há cortes e ritmos que alternam as ações de separar e misturar, experimentadas antes. Observo Alexandre, rapidamente, entre *femme* um movimento e outro. Será que esses

Figura 41

movimentos e trazem alguma imagem, alguma associação? É o que eu me pergunto, para logo voltar a investigar o movimento a partir dos verbos. Uma vez eu entro me suspiro uma imagem, meu corpo, agindo, convoca sentidos momentâneos aos quais eu sigo e depois abandono, para abrir espaço a um outro sentido, e assim por diante.

Já me sinto bastante cansada nesse instante. Mas proponho que continuemos, agora explorando livremente os verbos, em relação um com o outro. Podemos retomar movimentos recorrentes nas investigações individuais. Podemos criar novos movimentos a partir da relação com o outro. Como diálogo, como perguntas e respostas. Esse momento se mostra fértil de inteireza. Pelo menos eu sinto isso. Sinto-me presente para aquele jogo, sem pensar no que significam as coisas, sem tentar direzi-los para um resultado determinado. Eu me permito não pensar no resultado: apenas fazer. E por mais que ainda doum a cabeça e os olhos, por mais que eu sinto uma certa resistência do corpo agora cansado, eu continue. E reagimos de uma forma cada vez mais espontânea em relação ao outro. Ansiedades, entregas, buscas, fugas — vão se sucedendo e transformando...

Acabamos, exaustos, espalhando as costas no chão, respirando profundamente.

"LET ME SHOW YOU THINGS

CAUSE TIME IS RUNNING AND WE CAN LOOSE,

BABY COME AND DANCE WE GONNA MAKE IT

THREW

CAUSE WE'VE GOT TIME

YES, WE'VE GOT TIME ..."

(Hindi Zahra: "Beautiful Tango")

FORONI

femme

Figura 42

Páginas de diário descrevendo as improvisações sobre os verbos actanciais.

Mas no diário do processo, as linhas revelavam a fuga silenciosa de um corpo que, embora se entregasse ao chão na sala de ensaio e vagasse pelo espaço buscando intensidades, distinguindo, confundindo, ligando, desenhando, escrevendo; não tinha controle sobre o caos e esquecia a força das coisas simples.

que zuma...
Houve um tempo em que eu me dava às
escutas, e todas as coisas tinham algo a me
dizer. Eu tropeçava em acasos sincrônicos aos meus
sonhos, as calçadas respondiam às minhas pergun-
tas, as placas me apontavam direções, eu sabia
tomar o vento favorável. Mas agora, o que há?
Sinto que as coisas me escapam. Não me dou o
tempo necessário para vê-las. Não lhes dou o
tempo necessário para mostrar-se. Eu simplesmente
corro, querendo chegar rápido em algum lu-
gar que não sei onde fica, um lugar cuja exis-
tência é impedida pela minha pressa.
Eu não tenho controle sobre o caos.
As canções embelezam os dias tristes.

03.04.14

Eu sempre torno a esquecer a força das coisas
simples. As frases simples. As ações simples. Simplesmente
estar lá. Apenas contar uma história, um destino.
Fazê-los passar por ali, diante do outro: chegar, fa-
zer algo simples... E ir embora, tão discretamente quanto
ao vir. Só isso. Com o tempo que for necessário para
isso. Inteira para isso.

Figuras 43 e 44: Diário de processo.

" - Isso foi pelos tempos em que chegou o barco grego - disse. - Era uma tripulação de loucos, que faziam felizes as mulheres e não lhes pagavam com dinheiro, mas com esponjas, umas esponjas vivas, que depois andavam a caminhar por dentro das casas, gemendo como doentes de hospital e fazendo chorar as crianças para beber as lágrimas.

(...)

Eu nessa noite estava a cantar com os marinheiros e pensei que fosse um tremor de terra - continuou a avó. - Todos devem ter pensado o mesmo, porque fugiram a dar gritos, mortos de riso, e só fiquei eu sob o coberto de trepadeiras. Recordo como se tivesse sido ontem que eu estava a cantar a canção que todos cantavam naqueles tempos. Até os papagaios, nos pátios, cantavam."

Gabriel García Marquez

*A incrível e triste história de Cândida
Erêndira e sua avó desalmada*

“É na tua voz que vive o meu nome?”

Aquele que descobre o corpo, descobre os corpos no plural [...] Aquele que descobre seu corpo, para descobri-lo deve descobrir o corpo de um outro. Não como um estudioso, mas como alguém que ama. E então ele descobre o corpo de todas as outras coisas.

Jerzy Grotowski¹³⁶

O passo seguinte me faz retornar a Grotowski, cujo trabalho eu conhecia, até então, apenas através das palavras dos livros e dos registros audiovisuais de treinamento, fragmentos de espetáculos e entrevistas disponíveis na internet. Tendo as reflexões de Grotowski como um dos eixos teóricos que amparavam a relação entre o processo de criação do ator e a experiência do arquétipo-herói, senti a necessidade de aproximar-me da prática que se fazia o fundamento dessas reflexões. Quando o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards deu início à seleção de participantes para o programa intensivo de verão que se realizaria em junho de 2014, manifestei meu desejo de vivenciar a investigação que se empreendia lá:

Tenho muita vontade de experimentar, com meu corpo, um trabalho que está além das palavras e das imagens que me afetaram, me estimularam e me emocionaram nesse caminho ainda curto traçado nos domínios do teatro. Ler Grotowski, conhecer um pouco sua trajetória no teatro e para além dele, sempre foi, para mim, vislumbrar um pequeno ponto luminoso, um processo ligado à própria vida e por isso necessário em seu sentido de busca, em sua potência de encontro. O domínio de um corpo que quer desvelar-se, o rigor e a objetividade de um trabalho que se quer próximo da essência, como dizia Grotowski ao comparar o performer à imagem do guerreiro, são para mim essa pequena chama, esse ponto de luz que, mais do

¹³⁶ Jerzy Grotowski, citado por Tatiana Motta Lima em *Cantem, pode acontecer alguma coisa: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, 2013, p. 229.

que atrair-me em sua direção, convida-me a construir meu próprio processo, minha própria luminescência.

Acredito que o desejo da pesquisa que estou realizando é também aquecido por essa chama. Tenho investigado o processo de criação do ator/performer como possível experiência ou vivência do arquétipo do herói, e creio que o aspecto interior do trabalho, foco da pesquisa em Arte como Veículo, desempenhe um papel fundamental para que essa experiência seja possível.¹³⁷

E na manhã do dia 2 de junho de 2014, eu estava no espaço de trabalho do Workcenter, na pequena cidade de Pontedera, localizada na região da Toscana, na Itália. Pelas vozes de Thomas, Cécile, Jessica, Benoit, Antonin, Shao, Guilherme, Brad, Tara, Min, Mario, Lloyd, Robin, Luciano, Aga, Felicita, Ophelie, Alejandro, Grazielle e Suellen¹³⁸; fui me aproximando, com os demais participantes, a cada dia de trabalho, dos cantos da tradição afro-caribenha sobre os quais Grotowski desenvolveu a fase final de sua pesquisa, conhecida pela expressão *arte como veículo*.



Figura 46



Figura 47: Espaço de trabalho do Workcenter.

¹³⁷ Trecho da carta de motivação enviada ao Workcenter para seleção dos participantes do Summer Intensive Program 2014.

¹³⁸ Membros do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. O *Focused Research Team in Art as Vehicle* tem como integrantes Thomas Richards, Cécile Richards, Jessica Losilla Hébrail, Benoit Chevelle, Antonin Chambon, Shao Fo, Guilherme Kirchheim, Bradley High, Tara Ostiguy e Min Jung Park; enquanto Mario Biagini, Lloyd Bricken, Robin Gentien, Luciano Mendes de Jesus, Agnieszka Kazimierska, Felicita Marcelli, Ophelie Maxo, Alejandro Thomás Rodriguez, Grazielle Sena e Suellen Serrat formam o *Open Program*.

O trabalho no Workcenter compreendia sessões de canto, exercícios, *motions* e o trabalho individual dos participantes sobre suas *acting propositions*. Algum tempo antes do início do curso, foi solicitado aos participantes que elaborassem duas pequenas “cenas” ou estruturas performativas - as *acting propositions*. Uma delas deveria conter um texto curto sobre o qual se desejasse trabalhar e a outra seria baseada em alguma canção pertencente à tradição do local de origem de cada um. Era necessário que a canção tivesse uma qualidade única.

Para a proposição com o texto, utilizei um trecho que integrava a dramaturgia d’*A mulher de Putifar*, um fragmento de autoria do dramaturgo francês Jean Tardieu:

Esta casa em que vivo se assemelha em tudo à minha: disposição dos cômodos, cheiro do vestíbulo, móveis, luz oblíqua pela manhã, atenuada ao meio-dia, sol pela tarde; tudo é igual, inclusive os caminhos e árvores do jardim, a velha porta semicorroída e os tijolos do pátio.

Também as horas e os minutos do tempo que passa são semelhantes às horas e aos minutos de minha vida. No momento em que giram ao meu redor, digo: "Parecem realmente! Como se assemelham às verdadeiras as horas que vivo neste momento!"

De minha parte, se bem que suprimi em minha casa qualquer superfície de reflexão, quando apesar de tudo o vidro inevitável de uma janela se empenha em devolver-me meu reflexo, vejo nele alguém que se parece a mim. Sim, que se parece muito a mim, como a reconheço!

Mas que não se pretenda que sou eu! Vamos! Tudo é falso aqui. Quando tiverem me devolvido a minha casa e a minha vida, então encontrarei meu verdadeiro rosto.¹³⁹

Procurei construir uma estrutura diferente da que eu vinha utilizando, mantendo apenas as palavras do texto e procurando outras ações. Quanto ao canto, acabei optando por *Bocochê*, um dos afro-sambas compostos por Baden Powell e Vinícius de Moraes a partir de sambas-de-roda e pontos de umbanda e candomblé relacionados à mitologia dos orixás na Bahia:

[...] É onda que vai
É onda que vem
É a vida que vai

¹³⁹ Jean Tardieu, *Abuso de consciência*, em Julio Cortázar, *O jogo da amarelinha*, 2009, p. 626.

Não volta ninguém...
Menina bonita que foi para o mar
Menina bonita que foi para o mar
Dorme meu bem
Que você também
É lemanjá
Dorme meu bem
Que você também
É lemanjá.¹⁴⁰

Quando apresentei as duas cenas, Thomas Richards perguntou-me o motivo da escolha do texto e da canção (“O que é que *you* precisa fazer com esse texto?”¹⁴¹). Disse-me que ambas as *acting propositions* ilustravam o significado do texto e da letra, falou-me que o que eu fazia era “branco no branco”, quando o que deveria buscar era um modo de me relacionar com o texto a fim de que um contraste, um terceiro sentido surgisse do encontro entre minhas ações e aquelas palavras. Quando falei-lhe que havia escolhido aquele canto porque não me ocorria nenhuma canção tradicional da região de onde eu vinha que eu considerasse como tendo uma “qualidade única”, e que o próprio texto tinha uma ligação com esse fato, pois trazia alguém dizendo não reconhecer a sua casa, embora aparentemente tudo indicasse que sim, que aquela pessoa estava em casa; Thomas pediu-me que mantivesse o texto, mas que preparasse uma nova *acting proposition*, contendo o texto e alguma canção que pertencesse ao lugar de onde eu vinha.

Enquanto isso, continuamos trabalhando sobre os cantos afro-caribenhos, que eram aprendidos pelos participantes a cada dia de trabalho, no próprio ato de cantar. Esse modo de aprender, onde não importava que soubéssemos os significados das palavras (esses permaneceram desconhecidos), nos fazia perceber as qualidades vibratórias dos cantos e encontrar, através delas, os pequenos impulsos que cada canto carregava. “A sonoridade e os impulsos *são* o sentido”¹⁴² do canto. Dessa forma, não bastava

¹⁴⁰ Trecho final de *Bocochê*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes.

¹⁴¹ A pergunta de Richards luminesce aquela do primeiro delírio: “O que é que *tu* queres dizer?”.

¹⁴² Jerzy Grotowski, *Da companhia teatral à arte como veículo*, em Thomas Richards, *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, 2012, p. 142.

que concebêssemos os cantos apenas como melodia, uma sucessão de notas e suas flutuações no tempo-ritmo:

Para descobrir as qualidades vibratórias de um canto ritual de uma tradição antiga, é necessário descobrir a diferença entre a melodia e as qualidades vibratórias. Isso é muito importante nas sociedades em que a transmissão oral desapareceu. Por essa razão, é importante para nós. [...] É um ponto delicado, porque - para usar uma metáfora - é como se o homem moderno não ouvisse a diferença entre o som de um piano e o som de um violino. Os dois tipos de ressonância são muito diferentes; mas o homem moderno só busca a linha melódica (a progressão das notas), sem captar a diferença de ressonância.¹⁴³

Grotowski encontrou na qualidade vibratória desses cantos, oriundos principalmente do vodu haitiano, uma técnica eficaz, radicada na organicidade, para que o atuante trabalhe sobre si, permitindo o fluxo das energias vitais, as forças primárias do corpo. A verticalidade é o que caracteriza esse trabalho sobre a energia, no sentido de trânsito entre o que é denso, corpóreo, ligado ao instinto e o que é sutil, permitindo um alargamento da percepção, uma expansão da consciência em relação à presença¹⁴⁴. O canto move o aspecto interior do trabalho, essa espécie de “prece carnal” mencionada páginas atrás.

Cada canto parecia carregar uma textura vocal diferente, e o corpo-voz, ajustando-se a essa textura, a essa “temperatura”, tentava aproximar-se do ser vivente naquela canção: “um canto da tradição é um ser vivente”¹⁴⁵. A forma responsorial da execução dos cantos, ou seja, alguns versos entoado por um solista e repetidos depois, como resposta, pelo coro formado pelos demais, permitia que vários elementos fossem trabalhados ao mesmo tempo: a atenção ao espaço e às pessoas que por ali transitavam, o contato (não

¹⁴³ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁴ A verticalidade coloca em jogo, assim como as estruturas mítico-dramáticas dos regimes do imaginário, a luminosidade e a ascensão do espírito próprias do regime diurno e a descida à densidade obscura da matéria, característica das estruturas antifrásicas do regime noturno. Observando esse conceito de Grotowski a partir dos estudos do imaginário, é possível afirmar que a verticalidade, aqui, não corresponde apenas ao reflexo postural do regime diurno, mas promove o trânsito entre os gestos reflexológicos. A verticalidade é dramática, jogo e trânsito de forças. E, por instantes, quando capaz de operar uma fusão entre essas forças, pode constituir-se como *unio mystica, coincidentia oppositorum*.

¹⁴⁵ Idem, p. 143.

necessariamente no sentido de toque, mas de conexão, presença, reação, resposta), o reconhecimento de tensões corporais que bloqueiam o fluxo das ações da voz e do corpo (como certas crispações das extremidades do corpo ou resistências na mobilidade da coluna vertebral que impedem a passagem livre do ar e o posicionamento adequado da laringe); enfim, através dos cantos era possível trabalhar sobre os vários elementos cuja relação dinâmica constitui o comportamento orgânico.

Tais elementos eram explorados, ainda, em *Motions*, um exercício para circulação da atenção que consiste, em seu nível mais superficial, numa série de posições/alongamentos que têm como ponto de partida uma “posição primária”, “posição de alerta a partir da qual o corpo pode se mover imediatamente em qualquer direção”¹⁴⁶. A realização de cada ciclo a partir da posição primária exigia uma atenção extremamente refinada ao próprio corpo e aos corpos ao redor, com os quais os alongamentos deveriam ser executados em sincronia. Além disso, nunca poderia haver pausas entre os elementos da estrutura de *Motions*, mas um fluxo constante e controlado. As formas são instantes do percurso, não pontos estáticos e estéticos, mas passagens, partes visíveis de um processo ininterrupto.

Os exercícios que constituíam a estrutura do *physical training* trabalhavam a disponibilidade do corpo sem desconectá-la da imaginação, das associações. O nível de exigência física - rigoroso, explorando e buscando alargar limites de resistência no corpo - não deixava de lado o contato com o outro e com as imagens e associações internas. Tudo o que era feito era sempre um apelo à totalidade, à relação, ao diálogo entre ação e reação. Se um determinado momento do exercício objetivava o trabalho sobre a musculatura abdominal, por exemplo, isso não era “ginástica”, mas engajava o organismo todo, o corpo-memória que conectava ato e impulso, modulando a dinâmica do exercício, a qualidade das ações.

Durante as três semanas em que estive em Pontedera, esse trabalho sobre os cantos, *Motions* e o treinamento físico era realizado em paralelo ao trabalho de cada participante sobre sua *acting proposition*, sempre

¹⁴⁶ Idem, p. 58.

acompanhado por um dos membros do Workcenter e apresentado a todo o grupo e aos demais participantes a cada dois ou três dias, quando Thomas fazia observações e indicações para que continuássemos desenvolvendo aquela estrutura performativa.

Devendo escolher outra canção e, mantendo o texto, criar uma nova *acting proposition*, tentei me lembrar de canções que me ligassem ao lugar de onde eu vim. Eu dizia não entender o que era uma “canção com uma qualidade única”. Guilherme¹⁴⁷ pediu que eu simplesmente cantasse. Comecei com *Balaio*, canção do folclore gaúcho e me lembrei, em seguida, de *Prenda minha*.

- *Às vezes se confunde alegria com vida, mas não são sinônimos.*

Foi o que Guilherme me disse depois de ouvir as duas canções. Isso porque percebeu que eu achava a primeira delas um pouco engraçada (“Balaio meu bem/ balaio sinhá / balaio do coração / moça que não tem / balaio sinhá / bota a costura no chão.”) e, de certa forma “dirigia” as intenções do canto, enquanto que ao cantar a segunda canção eu me permitia não agir, mas “ser agida”.

- *Essa canção move algo em você. Sua voz ficou diferente.*

Vou-me embora, vou-me embora, prenda minha
Tenho muito o que fazer
Tenho de ir para o rodeio, prenda minha
No campo do bem-querer
Tenho de ir para o rodeio, prenda minha
No campo do bem-querer

Noite escura, noite escura, prenda minha
Toda a noite me ‘atentou’
Quando foi a madrugada, prenda minha
Foi-se embora e me deixou
Quando foi a madrugada, prenda minha
Foi-se embora e me deixou

Galhos secos deram fruto, prenda minha
Coração reverdeceu
Riu-se a própria natureza, prenda minha
No dia em que o amor nasceu
Riu-se a própria natureza, prenda minha
No dia em que o amor nasceu¹⁴⁸

¹⁴⁷ Guilherme Kirchheim, membro do Focused Research Team in Art as Vehicle.

¹⁴⁸ *Prenda minha*, canção folclórica do Rio Grande do Sul.

E a partir de *Prenda minha* e do texto de Jean Tardieu, fui construindo minha linha de ações, num processo bastante difícil porque, embora encontrasse momentos muito vivos enquanto improvisava, não conseguia repeti-los, estruturá-los. A qualidade da sonoridade na canção e no texto e as pequenas ações que os acompanhavam, faziam ver uma mulher muito velha, mas não um clichê de velhice, uma velhice “atuada”. Quando eu me deixava levar pelas palavras do texto e pela canção, era como encontrar essa outra de mim, ser esse outro corpo - em intensidade e presença. Mas quando tentava repetir o que havia feito, deixava de lado o processo que conduzia até a forma. Fazia as ações excessivamente “teatrais”, no sentido de que mostrava ao invés de fazer, me auto-observava e bloqueava o fluxo de vida.

Thomas então dizia que a estrutura servia para que eu captasse esses momentos vivos que surgiam pelo canto e pelo texto e que, por serem muito intensos, exigiam que eu tivesse ainda mais rigor nos detalhes. *A sua estrutura não deve aprisionar o processo em formas que você repita mecanicamente, mas permitir que você continue desenvolvendo e descobrindo a velha senhora. Você tem que viver de novo, a cada vez. Não se apegue à emoção, ela é uma reação, você não tem controle sobre isso. Percorra, através da sua linha de ações, o fluxo de associações, é através delas que você reage, é por elas que você articula os detalhes da experiência. Repita o que você fez, mas sem tensão. Com os braços assim é impossível que você reaja. Você conhece essa velha senhora? Não? Ótimo. Pois saiba que ela faz coisas muito pequenas, muito simples. Deixe que ela faça, ela vai te surpreender. Franciele, just live!*

Só as especificidades, os detalhes podem articular a experiência.

A VELHA MULHER

- Começar com o texto
- Detalhes muitos. Se ela tem 10 ações, deve transformá-las em 50. Com quem ela fala, mesmo que esteja sozinha. Resmungando. Para o outro, para si mesma.
- Descobrir o seu riso. Relação com a respiração
- É quando ela tosse sua juventude. É outra que aparece. Outro texto, outra voz, outro corpo.

não se apressar a emoção. Eu não tenho controle sobre isso, a emoção é uma reação. O que eu devo fazer, sempre e verdadeiramente, é a minha linha de ações, a minha estrutura, com cada uma das suas associações. Reagir. Deixar-se reagir.

VIBRAÇÃO DA VOZ. Desde o início, é uma outra qualidade sonora.

Figuras 48 e 49: Diário de trabalho.

Eu então percebia uma possibilidade efetiva de trabalho em relação aos arquétipos, aquele ponto de encontro entre o individual e o coletivo; vislumbrava a potência da voz para conduzir tal encontro (pois a voz não sabe mentir, sua emissão mobiliza o corpo inteiro, revela esse corpo, projeta-o para o exterior); descobria, através dos cantos, a linguagem “sob a forma do encantamento”, como queria Artaud; ou como “presença do nome-nome” em “palavras-seres”:

No Encanto do Canto - na força dessa Poesia oral arcaica - é que se experimenta a Mais Forte Realidade, O Que Se dá como Presença Divina. Essa experiência numinosa [...] da linguagem e particularmente do Canto é a experiência em que mais fortemente se vive como perceptante, com a alertada e acesa atenção ao que se ouve e ao que se canta. A experiência numinosa do Canto é a audição de palavras-seres, de palavras-presenças. A Palavra-Presença, i.e., a Voz múltipla e uníssona das Musas encarnada na voz do *aedo*, mais do que ouvida é percebida: é vivida e vista na arcaica concretude em que se reúnem e se con-fundem o nome e a coisa nomeada.¹⁴⁹

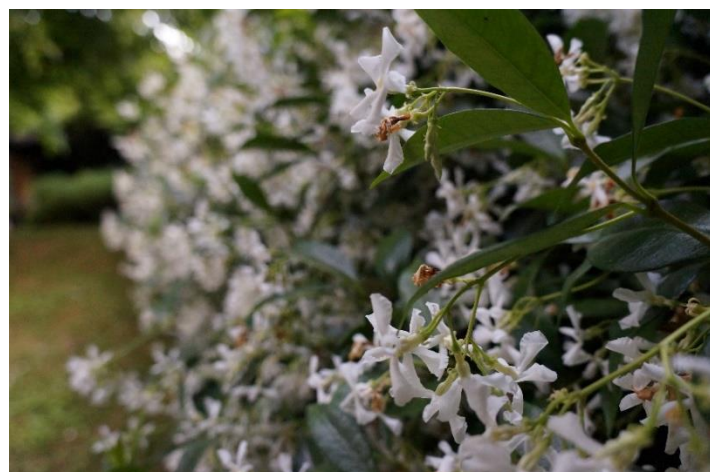
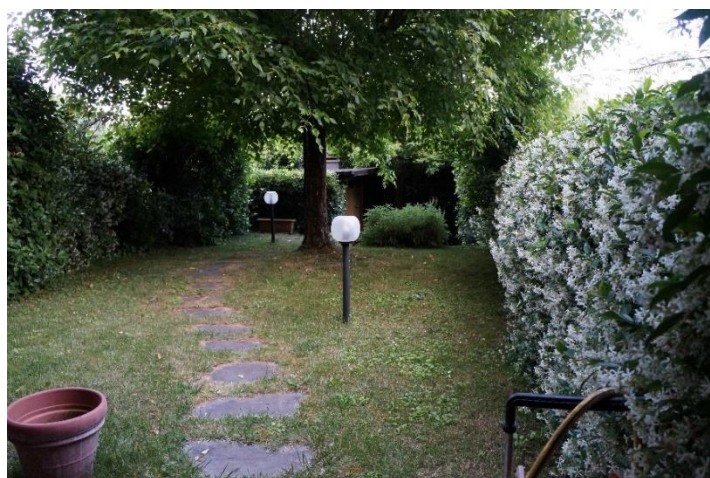
Mas os ires e vires do meu próprio processo, que alternava momentos de coexistência entre estrutura e espontaneidade com outros mais confusos sobre os quais eu não conseguia estabelecer articulação alguma, fez com que eu fosse percebendo muitos dos hábitos que bloqueiam, em mim, esse

¹⁴⁹ Jaa Torrano, *O mundo como função das musas*, em Hesíodo, *Teogonia*, 2003, p. 95.

trabalho sobre a verticalidade que promove o trânsito entre o denso e o sutil ou, poderia dizer também, entre nome e nume. Mas naquele instante eu não conseguia encontrar maneiras de desfazer tais hábitos, por mais que tentasse. Naquele instante eu me sentia diante de um muro.

Numa manhã acordei angustiada. Sonhara com o jardim da casa onde estava hospedada. O jardim que todas as noites se enchia de vagalumes (eram tantos!), jardim onde eu trabalhava, nos momentos fora do Workcenter, sobre a linha de ações que apresentava lá, o jardim que exalava, naquele fim de primavera em Pontedera, um intenso perfume de jasmims. Mas no sonho, alguém o havia cimentado, ele era agora duro e cinza, sem qualquer perfume e sem qualquer vagalume.

Foi um alívio acordar e ver que o jardim continuava ali. Mas a impressão que o sonho me causara traduzia, talvez, a maneira como eu me sentia naquele momento. Eu estava onde há muito tempo tinha vontade de estar. Mas não sabia o que fazer, como trabalhar...



Figuras 50 e 51: Jardim em La Rotta, Pontedera. No detalhe, jasmims.

No penúltimo dia, quando Thomas pediu que eu trocasse tudo e começasse uma nova proposição, com outro texto e outra canção, foi muito difícil seguir trabalhando. Eu pensava ter desperdiçado todo o tempo até então, sem ter conseguido construir nada, por mais simples que fosse. Sentia-me entregue a uma espécie de preguiça além da qual não conseguia avançar. Aos meus protestos, Guilherme respondia: *o que você trabalhou até aqui não foi desperdício de tempo nem de energia. Tudo o que você vem fazendo é o seu processo. Nós tentamos trabalhar de diferentes formas naquela estrutura, e ela parece ter chegado a um limite. E se não tem mais para onde você ir com ela, é hora de abandonar aquilo e tentar outra coisa. Isso não é turismo. Mas assim, parando de procurar, você só produz sombra.*

De volta a Porto Alegre, o silêncio do jardim petrificado ecoava. Uma floresta de paredes, como eu escrevera tempos antes, ingenuamente construindo uma metonímia para o labirinto. Deparei-me novamente com as palavras de Grotowski, tal como as relata François Kahn:

Uma das últimas coisas que Grotowski me disse sobre o sentido do trabalho teatral foi *'gardening, not engineering'*, ou seja, jardinagem, não engenharia. Não basta conhecer as regras, criar a estrutura, dominar a engenharia. No ofício do diretor há algo mais, há o aspecto incompreensível de um corpo vivo, assim como no ofício do jardineiro. O teatro não acontece porque você conhece bem as regras e as aplica; você deve conhecer as regras, mas o teatro tem uma vida em si, precisa de pequenos e imperceptíveis ajustes, não responde a regras matemáticas, vive de sua própria força, que vai além da vontade do ator, do diretor e do espectador. O teatro é como um jardim, tem uma vida própria com as suas estações: a germinação, a maturação e a decadência. Como um jardim, precisa de tempos longos. Há uma estreita relação entre teatro e ecologia.¹⁵⁰

Se a sensação era de algo que se perdeu, se o solo parecia agora árido, petrificado, estéril, eu recordava então de uma das aulas da disciplina sobre estudos do imaginário, na qual se falou sobre a figura do herói. Se o estereótipo - que resulta da completa perda de pregnância simbólica do arquétipo, fazendo ver apenas uma de suas faces - nos mostra o herói como

¹⁵⁰ François Kahn, citado por Tatiana Motta Lima em *Palavras Praticadas*, 2012, p. 256.

aquele que vence, como redentor; esse senso comum esquece o outro lado, não tão cheio de luzes: o herói que cai. Talvez, nesse momento, o processo me estivesse mostrando esse aspecto. Mito-guiada abismo abaixo, labirinto adentro, as imagens exigiam ser respeitadas - como diz James Hillman quando fala da necessidade de que as coisas sejam olhadas com atenção: *re-spectare*, olhar de novo. Era preciso enxergar as pequenas epifanias escondidas ali onde eu achava que não havia nada.

“Era uma mulher que queria
manter o seu jardim.”

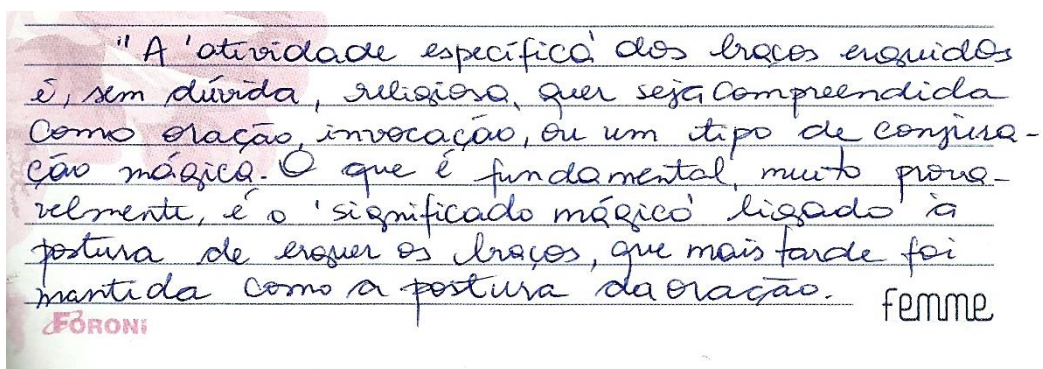
O sonho com o jardim, o teatro como jardim, e as recorrências da imagem do jardim na dramaturgia d’*A mulher de Putifar* me levaram a pensar na queda a partir do regime noturno da imagem: como descida, segundo as estruturas místicas em seu caráter de fusão, de intimidade; e também como parte de um ciclo, de acordo com o regime dramático que liga e põe em jogo os aspectos ascensionais e descensionais dos símbolos.

Aparece aqui a relação do arquétipo-herói com o Grande Feminino ao qual a psicologia profunda identifica o inconsciente, o berço de onde a consciência procura se afastar para se desenvolver, mas para o qual sempre retorna, pois é desse manancial que se alimenta. Nos estudos do imaginário, as estruturas mítico-místicas também se constelam em imagens ligadas ao feminino: vaso, barco, túmulo, terra, fruto - imagens continentais (que contêm, envolvem).

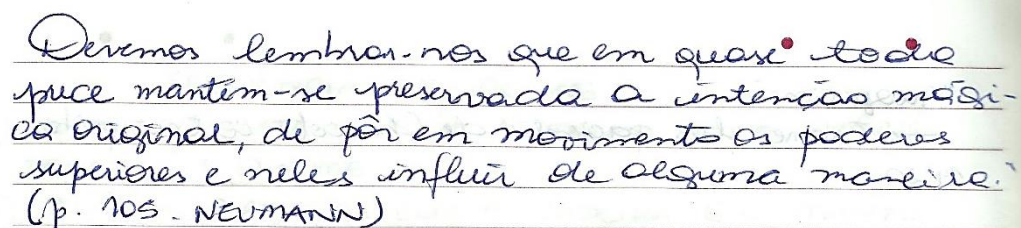
O jardim petrificado levou-me da imagem do labirinto a outro mito: o de Deméter e Core. Deméter é a deusa grega da vegetação, das colheitas e das estações do ano. Core é sua filha. Conta o mito que Hades, o senhor das trevas e do submundo, apaixona-se pela donzela e arquiteta um plano para raptá-la. Core é atraída por um narciso que está à beira de um lago com centenas de flores, e quando se debruça para apanhá-lo, uma larga fenda se abre na terra, através da qual a menina é arrebatada por Hades e levada ao submundo. O sumiço de Core provoca dor e revolta em Deméter, que procurando a filha por todos os lugares, recusa-se a voltar ao Olimpo e às suas funções, o que provoca uma seca devastadora. Enquanto isso, no submundo, ao desposar Hades, Core muda de nome. Ela agora passa a se chamar Perséfone, cujo nome significa “aquela que destrói a luz”. Sendo a rainha do reino dos mortos, os gregos evitavam falar seu nome. Mas depois de muitas buscas, Deméter consegue reencontrar a filha. Hermes é enviado por Zeus ao submundo para resgatá-la. Mas antes de partir, Perséfone aceita comer o fruto que o esposo Hades lhe oferece. Provando seis sementes da romã, o

fruto dos mortos, Perséfone será obrigada a retornar ao submundo durante quatro meses do ano. Nos demais meses, quando está na companhia da mãe, é novamente chamada Core. Nesse tempo, a terra é fértil e a natureza está em festa. No entanto, Core sempre tem de voltar ao submundo, quando novamente retoma seu nome infernal, Perséfone, durante o período que corresponde ao inverno. Os Mistérios de Elêusis celebram o ritual de morte e renascimento presente no mito de Deméter e Core.

Percebendo ecos do mito naquele sonho com o jardim, lembrando, inclusive, da estrofe final da canção sobre a qual trabalhei a maior parte do tempo em Pontedera - “Galhos secos deram fruto prenda minha / coração reverdeceu...” - pesquisei as manifestações do feminino, seu caráter elementar positivo e negativo através do nascimento e da morte, nas imagens da Grande Mãe bondosa ou terrível, terra que faz germinar, mas também serve de túmulo. Deparei-me ainda com o caráter de transformação desse arquétipo, também na ambivalência das imagens de renascimento e loucura. Conforme Erich Neumann¹⁵¹, nascimento, morte, renascimento e loucura são experiências possíveis da relação do arquétipo-herói com o Grande Feminino inconsciente.



"A 'atividade específica' dos braços erguidos é, sem dúvida, religiosa, quer seja compreendida como oração, invocação, ou um tipo de conjuração mágica. O que é fundamental, muito provavelmente, é o 'significado mágico' ligado à postura de erguer os braços, que mais tarde foi mantida como a postura da oração. femme



Devemos lembrar-nos que em quase todo caso parece manter-se preservada a intenção mágica original, de pôr em movimento os poderes superiores e neles influir de alguma maneira. (p. 105 - NEUMANN)

Figuras 52 e 53

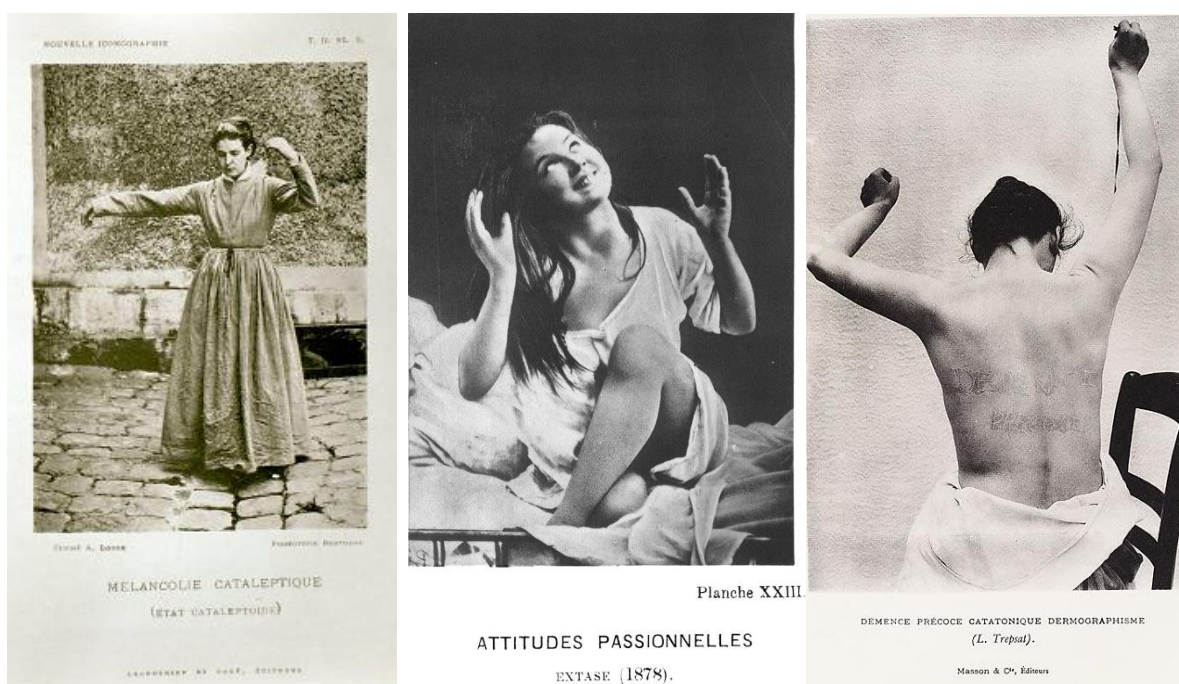
¹⁵¹ Erich Neumann em *A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*, 2006.

Assim, fui mudando a forma de trabalhar, atenta para a reação, mais do que para a ação. Agora, durante alguns ensaios, utilizava os cantos aprendidos em Pontedera como uma maneira de me permitir essa entrega e receptividade, tentando abrir espaço ao afeto que eles provocavam, “ser agida” por eles.



Figuras 54, 55, 56, 57 e 58.

Encontrei correspondências entre os impulsos dos cantos e as gravuras do Arquivo Eranos, presentes no estudo fenomenológico de Erich Neumann sobre a constituição feminina do inconsciente. Essas gravuras continham algumas manifestações, na arte e na cultura, do arquétipo da Grande Mãe. Outras imagens que também alimentaram essa etapa do percurso faziam parte da iconografia fotográfica de La Sapêtrière que, a partir da Revolução Francesa, tornou-se um hospital psiquiátrico para mulheres em Paris. Ali, na segunda metade do século XIX, Jean-Martin Charcot, fundador da moderna neurologia, iniciou as pesquisas sobre a histeria, que estão nas origens da psicanálise.



Figuras 59, 60 e 61: Iconografia fotográfica de La Salpêtrière.

Não me deterei, dados os limites desta investigação, nos estudos sobre a histeria ou sobre a esquizofrenia, por exemplo, embora essas patologias tenham tido um papel importante na constituição da psicologia profunda, estando a esquizofrenia na origem do desenvolvimento da teoria dos arquétipos por Jung. O que importa aqui é ver na psicopatologia, no sintoma, o último reduto para a psique se fazer ouvir. Como diz Hillman, “é através das feridas na alma que os deuses entram”. O *pathos* se reconhece como paixão,

com todos os sentidos que a palavra pode carregar. E a experiência arquetípica, aqui, promove essa aproximação com o numinoso, esse reconhecimento da alma, tantas vezes negligenciado. Inconsciente agindo não como algo aniquilador, mas como presença que anima as coisas, devolve o êxtase aos atos. O processo de criação redescobre-se como percepção, sensação, *aisthesis*.

A partir daí, encontrei a mulher de Putifar em novas palavras, como na obra do poeta persa Jami, que viveu no século XV, e no romance de Thomas Mann sobre a história de José. Em *Joseph and Zuleika*¹⁵² a esposa de Putifar em seus tormentos de amor não é considerada como perdição, como um obstáculo para o casto José. O poema de Jami retoma a narrativa dando voz à mulher, enxerga a história a partir dela. E considerando-a do ponto de vista do sufismo (filosofia de autoconhecimento cujo aspecto gnóstico torna-a, na visão do Islã, um movimento herético), faz lembrar a busca da *coniunctio oppositorum*, da *unio mystica* para a qual tende o processo de individuação. Em *José e seus irmãos*, o desejo desse encontro também se mostra como transformador não apenas da alma, mas do corpo que não é dissociado dela: “(...) meu amor a ti me rasga o coração e fez florescer o meu corpo!”¹⁵³.

Considerando o arquétipo do herói da perspectiva do feminino, Walter Boechat propõe:

É provável que a heroína, como mulher, personifique uma possibilidade da tão buscada *coniunctio oppositorum* alquímica, a união dos opostos, a última e mais difícil das operações, pois representa a união do inconsciente e do consciente, objetivo final do processo de individuação. A heroína estrutura a consciência, pois perfaz o ato heroico; ao mesmo tempo, seus valores são o do inconsciente, pois pertence ao domínio do feminino, o da emoção.¹⁵⁴

Em Jami e Thomas Mann, a esposa de Putifar é nomeada: é a Zulaikha persa, ou a egípcia Mut-em-enet. E por trás de cada nome, um universo ficcional se oferece, conferindo nuances à criação. No percurso desta

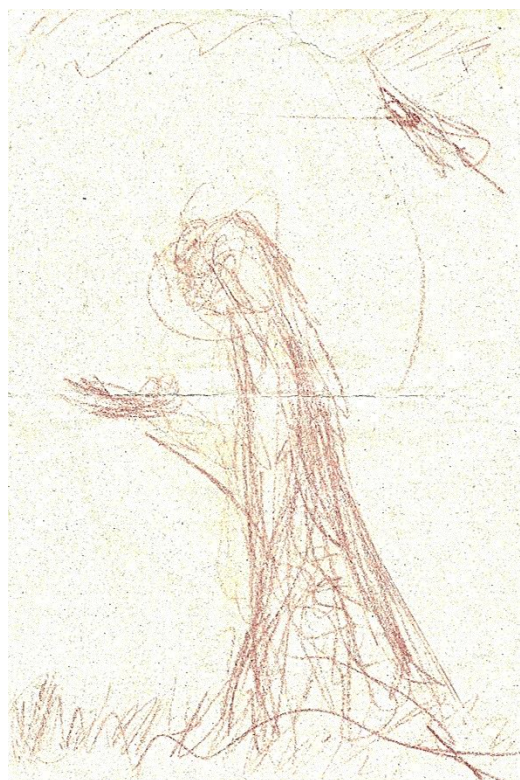
¹⁵² Jami, *Joseph and Zuleika*, em Charles F. Horne (ed.), *The Sacred Books and Early Literature of the East. Vol. VIII: Medieval Persia*, 1917, p. 381-401.

¹⁵³ Thomas Mann, *José e seus irmãos. Vol 2: José no Egito*, 2000, p. 494.

¹⁵⁴ Walter Boechat em *A mitopoese da psique: mito e individuação*, 2009, p. 67-68.

pesquisa, muitos outros nomes convidaram a mulher de Putifar à aparição: o encontro com as imagens presentes nos mitos, o olhar às jornadas de heróis/heroínas, os procedimentos mitodológicos, a experiência com os cantos como possibilidade de trânsito e encontro entre o denso e o sutil (e o herói, como filho de um deus e um mortal, configura esse dinamismo entre sagrado e profano), a relação com o aspecto simbólico e, portanto, enigmático da iconografia que manifesta o grande feminino; e ainda o transbordamento irrefreado do inconsciente nos distúrbios psíquicos, presente nas fotografias das mulheres de La Salpêtrière; tudo isso constituiu campos de atração de imagens cuja con-vivência se fez presente na etapa final do processo com *A mulher de Putifar*.

No percurso dos ensaios, ela revelou-se em outras faces e desejos, modificando a maneira como eu a personificava. Da mesma forma, os personagens que transitam em seu universo, desempenhados por Alexandre, foram ganhando contornos e contradições, como as reveladas por ele no exercício de improvisação individual que realizou, a partir da proposta: “Conta-me teu sonho, José.”



Figuras 62 e 63: Desenhos feitos por Alexandre.

O material encontrado ali serviu de suporte para o diálogo entre a mulher de Putifar e José, que não havia na primeira versão e fora agora construído a partir de uma passagem do romance de Thomas Mann:

[...]

JOSÉ: Senhora, se aqui somos cúmplices no segredo, é por causa do teu desvario, que me obriga a proteger-te contra ti mesma. Pensas no que aconteceria? Devo deixar que as coisas cheguem a tal ponto que degolem e lancem teu corpo aos cães? Eu poderia dizer-te muitas outras coisas, muito complicadas, para resistir a ti tanto quanto a mim mesmo resisto. Mas digo, para que entendas, que meu amo pôs entre minhas mãos tudo o que lhe pertence, e de tudo que há na sua casa posso dispor, menos de ti, sua mulher... Como poderia eu cometer tal crime e pecar contra Deus?

A MULHER: José... eu poderia tirá-lo do caminho... Eu poderia matá-lo. Como o odeio desde que meu amor a ti me rasga o coração e fez florescer meu corpo!

JOSÉ: Eu te conjuro, a ti, ou antes ao demônio que em ti fala e te possui: não penses em mim para um delito como esse. Como eu poderia viver contigo na casa do crime? Não quero abandonar-te no teu desvario, mas rogo-te que me dês licença para me retirar.

Um aspecto mais cruel da mulher surgiu na cena com José na prisão, onde a esposa de Putifar, enferma de amor, enumera castigos e vinganças motivadas pela recusa de José ao seu desejo:

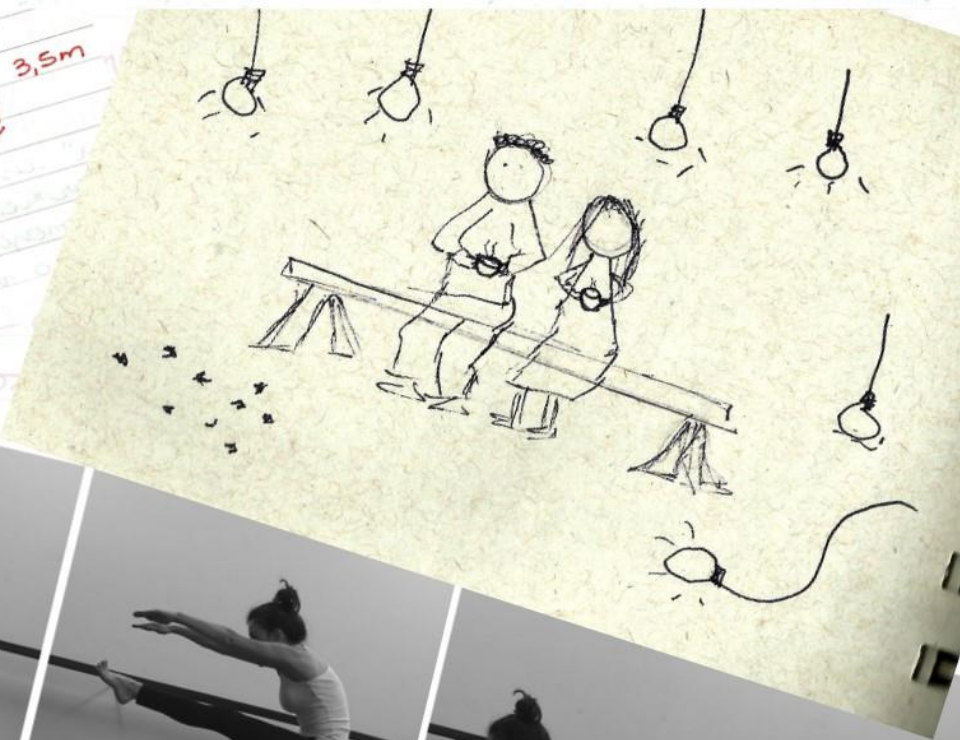
[...] Diante de Putifar, te acusarei de ter intentado violar minha virtude, e ninguém duvidaria da minha sinceridade. Quem teria culpa senão tu, com teus olhos, tua boca e a recusa do meu amor? Eu sei que em teus últimos instantes lamentarias ter renunciado a mim... Homens como Putifar têm a imaginação especialmente fértil a serviço da vingança. José... não esperes que o teu processo seja rápido e que sejas precipitado do alto de uma rocha ou dependurado no ar, de cabeça para baixo, de modo que o sangue, afluindo ao cérebro, se faça expirar sem sofrer. Não... Tudo se dará muito lentamente, depois dos açoites que rasgarão tuas costas por ordem de Putifar. [...]¹⁵⁵

Como um solo arado que, revolvido pelo processo, agora fertilizava a cena, a estrutura do espetáculo ganhou detalhes, conduzidos pela ressonância dos mitos, das imagens, das canções, pelos ruídos da matéria, pela experiência corporificada do arquétipo-herói.

¹⁵⁵ Diálogo e monólogo baseados em passagens de *José e seus irmãos*, romance de Thomas Mann.

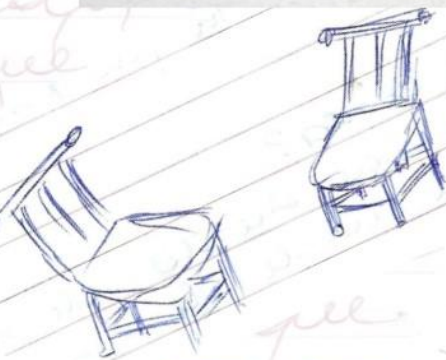
"Na minha cabeça é sempre tão bonita.."

CENÁRIO
(Radiossafias)



"Conta-me teu sonho, José."



Chega um momento em que as palavras já não fazem mais sentido.



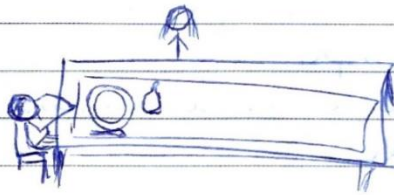
Parulho de passes.
motions
Tentando tomar meu corpo disponível, atento, inteiro. De uma flexibilidade cujo objetivo não seja realizar movimentos plásticos, blos, mas deixar passar. Deixar reagir. Autoobservação que só quer resultados e não me permite experimentar.



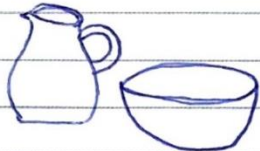
 Ouvir o coração

  Mpedas jogadas ao chão 10 • 11 • 14

ANIMAL



A mesa servida.
O jantar de Putifau.
Ameaça. Veneno
Ele não me dá atenção...
Puxa a toalha!



forno e vaso. Lavar o resto.
fazer água em fexé; brincadeira.
Secá-lo.



Camisa de força.
Exame.
Tê para dormir
Cama | lençol | sonhos

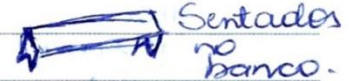


Hipnose
luz
sem
contínuo



Leque. Abanar
Olhar distante, deboche,
Saboreando

Desejo. Prize. posse.



Sentados
banco.

Música de ninar. Ele a embala, a a- calma.

Putifau não devolve a tesoura. Descon- fia. Senta-se para o jantar, de costas para a mulher com a tesoura. Percausão. Ela dança, ele ignora.

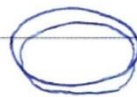
A esposa carrega Putifau.



A lâmina nos pulsos, no pescoço.
Diante do es- pelho com a luz acesa.
fixa as unhas.

fexé: pequenos sons no escuro, quer devolver-lhe o manto. Ele está sempre em outro lugar.

FÓRONI



Cadela, femme cara no prato, resnando.

Figura 65: Registro de improvisação. Diário de processo.

deixe ar que entra e sai com a postura que
u adoto.

Sou levantando os calcanhares, um após o
outro, procurando movimentar o quadril
para os lados. Aos poucos torno o movimento
mais fluente, rítmico, ajustando meu eixo,
emflexionando os joelhos, engajando a
peluna num movimento ondulatório pa-
ra o lado, como um "S", e que vai colando
no joelho e movimento da cintura e
nos braços. Ombros e pescoço mantêm ainda
uma certa rigidez que eu procuro desman-
car, investigando as ondulações não apenas
laterais, mas também para frente e para trás.
Permito que meus pés, meus pés se permitam sair
da posição em que estavam desde o início,
e agora deslocam-se, levados pela onda
e mobiliza todo o corpo.

O espaço, hoje, me parece acconhegante,
suas dimensões me abraçam apesar da
relativa distância que meu corpo mantém
de cada uma das paredes. Eu desço. En-
contro o chão, esparramando as costas, as
pernas, os braços. Meu corpo pulsa, uma perna sobe, um braço
corre lateralmente pelo chão, o quadril
vai na direção contrária. Os pés vão
e alternam. A arca das pernas tem mais
flexíveis, a musculatura, mais elástica. Eu dan-
ço o respiro, eu permito o som, a sonoridade
do sopro, a vibração da voz.

Sentindo que estou suficientemente aque-
cida, eu tento fazer o exercício do gato,

Delírio derradeiro

Luminescência

Espalhados pelo caminho, radiografias, flores, lâmpadas, um manto, uma tesoura, prato e colher, sementes de romã, um leque, uma vela, uma faca, um estetoscópio e muitas escutas. Sístoles e diástoles. Desenhos, textos, livros, palavras, silêncios, vozes, vozes, vozes... melodias, movimentos. Um jardim. Paredes e horizontes. Valsas, sonhos, delírios. Vagalumes riscando a escuridão. Submundos, subsolos. Quantas coisas marcam o percurso através de cada uma das páginas que ficam para trás... E quantas mal puderam ser nomeadas! Você continua aí? Então sigamos, este fio em minhas mãos nos leva para além destas páginas, para as coisas que não se imprimem no papel, mas de alguma forma deixam marcas: de intensidade e presença. De súbitas luminescências.

Recolhendo os objetos de cena - à espera do momento em que todo esse percurso possa se condensar sob a luz do palco, na presença do outro, no encontro - apuro os sentidos para lembrar, com o corpo todo, cada uma das passagens vividas nesta pesquisa. Aproximar o processo de criação da experiência do arquétipo-herói me fez perceber meu ofício como uma pequena cosmogonia que tem necessidade de ser reencontrada e refeita a cada dia de trabalho, a cada ensaio, a cada dar-se a ver no tempo-espaço-ação. Movida pelo arquétipo, relembro a força cheia de possíveis presente em cada início. Resgato uma potência, aquela intensidade que as coisas têm quando nos deparamos com elas pela primeira vez. Nós olhamos e vemos, nós tocamos e sentimos, nós ouvimos e realmente escutamos. Estamos presentes para as coisas e elas presentes para nós, em sedução mútua. E creio que essa presença, essa intensidade, afeta não apenas aquele que age, mas também aquele que vê, ali no lugar-onde-se-vê.

A ação, assim, não está separada de seu impulso, do frêmito, de sua “necessidade implacável”, para usar as palavras de Artaud. A ação é uma extensão dessa necessidade, ela é seu desenrolar natural, é reação viva ao agora. Aquilo que é criado não se petrifica numa forma vazia a ser repetida apenas como forma, mas mantém-se como traçado afetivo, energia que

encontra uma intensidade e comove, move junto o organismo inteiro, exige a vivência do enigma.

Vasculhar na forma o processo que a sustenta não é algo que se possa fazer com metade de si. Por isso a busca de um outro. Outro de si e outro fora de si. Que direcionam para o “fazer alma” ao qual a experiência dos arquétipos conduz. Os modos de proceder, a partir desse desejo, não são únicos, nem finitos. Os que descrevi, nos delírios que antecedem este delírio derradeiro, constituíram a aventura deste processo, que intercepta caminhos trilhados antes por outros caminhantes. Ora perseguindo-os, ora desviando-me deles, encontrei ainda outros rumos - caminhos com os quais, talvez, alguém possa também cruzar. Porque o tráfego no labirinto é intenso.

Vivido através dos estudos do imaginário e da psicologia profunda, o processo do ator me afeta tanto por aquilo que mostra, quanto pelo que oculta em virtualidades, em campos de atração que, como numa operação mágica, luminescem uma presença, um estar ali, diante do outro e com o outro, num caminho aberto de possibilidades que se metamorfoseiam em voz, em gesto, texturas, ritmos, matérias imaginantes, imagens que desafiam. Presença que se faz passagem, um instante que, por ser fugidio e mutante, instaura a busca - como é próprio do arquétipo-herói.

Realizar esse percurso torna o corpo um lugar de histórias, de personagens cujo conflito acaba por dramaturgir-nos, ficcionar-nos, f(r)iccionar-nos. Daí emergem sentidos. E sentires.

Esta pesquisa, que compartilha mais dúvidas que certezas, ensina-me a pensar e fazer teatro de outros modos, dá impulso ao desejo de estar viva em cena sem que deixe de dar valor aos momentos em que essa busca fracassa. Porque “escurecer acende os vagalumes”.

Em meio à mitopoese do processo, em meio às rabiscadas paredes do labirinto, as quais observo neste regresso, eis que a mulher de Putifar me rouba o chão. Pede espaço para mostrar-se, veste-se de inúmeros pseudônimos, mas nunca me diz o seu nome. Como a imagem arquetípica, ela sempre tem uma face obscura. Há sempre a iminência de que eu possa decifrá-la, ou de que ela resolva devorar-me. Cada encontro é uma oportunidade. Para uma coisa ou outra.





Referências bibliográficas e obras consultadas

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Organização de J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ÁVILA, Silvana Baggio. *A organicidade da palavra no processo criativo do ator*. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBA, Eugênio. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia - seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugênio Barba*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. *Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica*. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.33, nº 2, jul./dez. 2010, p. 125-143. Disponível em: <http://200.144.189.84/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/596>

BIAGINI, Mario. *Desejo sem objeto*. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, nº 1, jan./abr. 2013, p. 176-197. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/33506/25087>

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOATO, Giulio. *Genética de um Reenactment em Jan Fabre*. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, nº 2, mai./ago. 2013, p. 434-461. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/37145/26128>

BOECHAT, Walter. *A mitopoese da psique: mito e individuação*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BORIE, Monique. *Mythe et théâtre aujourd'hui: une quête impossible?...Beckett - Genet - Grotowski - Le Living Theatre*. Publications de La Sorbonne - Série Littérature nº 15. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1981.

BRASK, Per. *Acting and archetypes : a point of departure*. In: BRASK, Per; MEYER-DINKGRÄFE, Daniel (org.). **Performing Consciousness**. Newclastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

- BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Tradução Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- _____. *Isto és tu. Redimensionando a metáfora religiosa*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Landy Editora, 2002.
- _____. *O Poder do Mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CORSALETTI, Fabrício. *Esquimó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de La Salpêtrière*. Paris: Editions Macula, 1982.
- DOWNDEN, Ken. *Os usos da mitologia grega*. Tradução de Cid Knipel Moreira. Campinas, SP: Editora Papirus, 1994.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de René Eve Levié. 3ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução Hélder Godinho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A imaginação simbólica*. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- _____. *O mito do eterno retorno: cosmo e história*. São Paulo: Mercury, 1992.
- _____. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FABRINI, Verônica. *Sul da cena, sul do saber*. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**. João Pessoa, vol. 4, nº 1, jan./jun. 2013, p. 11-25. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/16121/9207>
- _____. *Macbeth - sob a luz desse estranho sol: Shakespeare e Artaud, entre a teatralidade e a performatividade*. **Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas**. São Paulo: ECA/USP, vol. 12, nº 2, dez. 2012, p. 27-44. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57484/60491>
- FERREIRA, Melissa da Silva. *Mitologia e ascese: Jerzy Grotowski além do teatro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- FLASZEN, Ludwik. *Grotowski & company*. Translated by Andrzej Wojtasik with Paul Allain. Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, 2009.

FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Tradução Regina Grisse de Agostino. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GÊNESIS. Português. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. Edição revista por Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Editora Ave Maria LTDA, 1959.

GROTOWSKI, Jerzy. *Da companhia teatral à arte como veículo*. In: RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Para um teatro pobre*. Tradução de Ivan Chagas. 2ª edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

_____. *A possibilidade do Teatro*. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). **O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969**. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007, p. 48-74.

_____. *Farsa-Misterium*. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). **O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969**. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007, p. 40-47.

_____. *Performer*. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (org). **The Grotowski sourcebook (Worlds of Performance)**. London and New York: Routledge/TDR Series, 1997, p. 376-380.

_____. *Theatre of sources*. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (org). **The Grotowski sourcebook (Worlds of Performance)**. London and New York: Routledge/TDR Series, 1997, p. 252-270.

_____. *Tecniche originarie dell'attore*. Traduzioni a cura di Luisa Tinti. Istituto del teatro e dello spettacolo: I Cattedra di storia del teatro e dello spettacolo. [s.l.], 1982.

HARDING, Mary Esther. *Os Mistérios da Mulher Antiga e Contemporânea*. São Paulo: Editora Paulus, 1985.

HILLMAN, James. *Ficções que curam: psicoterapia e imaginação em Freud, Jung e Adler*. Campinas: Verus Editora, 2010.

_____. *Psicologia arquetípica: um breve relato*. Tradução de Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

_____. *Cidade e alma*. Tradução de Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOPCKE, Robert H. *Guia para a obra completa de C.G.Jung*. Tradução de Edgar Orth e Reinaldo Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

JACOBI, Jolande. *Complexo, arquétipo, símbolo - na psicologia de C.G. Jung*. Tradução de Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1990.

JAMI. *Joseph and Zuleika*. In: HORNE, Charles F. (ed.). **The Sacred Books and Early Literature of the East**. Vol. VIII: Medieval Persia. New York: Parke, Austin & Lipscomb, 1917, p. 381-401.

Disponível em: <http://www.omphaloskepsis.com/Library/JAZ.pdf>

JUNG, Carl Gustav. *O livro vermelho: liber novus*. Tradução de Edgar Orth, Gentil A. Tilton e Gustavo Barcellos. Petrópolis, Vozes, 2013.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*. Tradução Eva Stern. 8ª edição. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *O eu e o inconsciente: dois escritos sobre psicologia analítica*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 23. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. Tradução Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 2001.

KUMIEGA, Jennifer. *Laboratory Theatre/Grotowski/The mountain project*. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (org). **The Grotowski sourcebook (Worlds of Performance)**. London and New York: Routledge/TDR Series, 1997, p. 231-247.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. **Revista Brasileira de Educação**, nº 19, 2002, p. 20-28. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. 12ª ed. Campinas-SP: Editora Papirus, 2011.

LYRA, Lucina de Fátima Rocha Pereira de. *Guerreiras e heroínas em performance: da artetnografia à metodologia em artes cênicas*. 2011. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

LOPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Loucura lunar, amor titânico*. In: **Ansiedade cultural**. São Paulo: Paulus, 1997, p. 11-33.

MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MANDRESSI, Rafael. *La mirada del anatomista, la etnoescenología y la construcción de objetos muertos*. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (org). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 33-53.

MANN, Thomas. *José e seus irmãos. Vol. 2: José no Egito*. Tradução de Agenor Soares de Moura. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MAROCCO, Inês. et al. *Dramaturgias do ator: o registro de uma experiência e seus resultados*. **Revista Moringa Teatro e Dança**. João Pessoa, vol. 1, nº 2, jul./dez. 2010, p. 97-113. Disponível em:

periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/download/7543/4595

MAUSS, Marcel. *As técnicas corporais*. In: **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU, 1974, p. 211-233.

MONTEIRO, Dulcinéa da Mata Ribeiro (coord.). *Jung e o cinema: psicologia analítica através de filmes*. Curitiba: Juruá, 2012.

MORIN, Edgar. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. Tradução de Juremir Machado da Silva. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.

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, nº 1, jan./abr. 2013, p. 220-240. Disponível em:
<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/38593/25089>

_____. *Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski*. **Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas**. São Paulo: ECA/USP, n. 5, p. 47-67, 2005. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57264/60246>

NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *História da origem da consciência*. Tradução Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1995.

NOLASCO, Irion. *Nelson Rodrigues é universal* (entrevista). In: MAROCCO, Inês; WERLANG, Cristiane (coord). **Revista TPE - 10 anos**. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Artes. Departamento de Arte Dramática, 2012, p. 13-14.

NUNES, Alexandre Silva. *Ator, sator, satori: labor e torpor na arte de personificar*. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

_____. *Ator e alma: a morte como método*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PLATH, Sylvia. *Poemas*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2005.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2004.

RAYMUNDO, Maria Lucia. *Entrevista, por Alexandra Zucolotto*. **Revista Cena**. Ano 5, nº 5. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Artes. Departamento de Arte Dramática, 2006, p. 79-86.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHECHNER, Richard. *Turner's last adventure*. In: TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publication, 1987, p. 7-20.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. Tradução de Julia Barros. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Traducción de Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2010.

_____. *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Traducción de Salomón Merecer. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

TAGORE, Rabindranath. *Poesia Mística (Lírica Breve)*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2003.

TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Um Homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TERESA, DE ÁVILA, SANTA. *Obras completas*. 7ª ed. Madrid: Aguillar, 1951.

TORRANO, Jaa. *O mundo como função das musas*. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

TURNER, Victor. *Liminaridade e 'communitas'*. In: **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974, p. 116-138.

_____. *Body, brain and culture*. In: **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Editora, 1987, p. 156-179.

WOLFORD, Lisa. *Ariadne's Thread: Grotowski's journey through the theatre*. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (org). **The Grotowski sourcebook (Worlds of Performance)**. London and New York: Routledge/TDR Series, 1997, p. 1-19.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

_____. *La vie des images*. Presses Universitaires de Grenoble, 2002.

WUNENBURGER, Jean-Jacques; ARAÚJO, Alberto Filipe. *Introdução ao imaginário*. In : ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (coord.). **Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 23-44.

ZIMMERMANN, Elisabeth (org.). *Corpo e individuação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

AÇÕES NO ESPELHO: Olha-se. O que vê?

O Tempo.

A beleza quase ausente.

A pele.

Pé - Perfume

POR QUAIS LUGARES ELA TRANSITA?

O hospital

A casa de Putifar

Seu quarto

O jardim

A prisão

A rua imaginada

A praia recordada



São como duplos.

Vê-se no espelho a imagem de José.

Delírios

anexos

"Que o meu coração não se levante como testemunha contra mim."

A mulher de Putifar
(roteiro de um delírio refletido)

No antigo testamento, uma mulher, cujo nome não se menciona, tenta seduzir José, hebreu vendido pelos irmãos como escravo a Putifar, oficial da guarda do Faraó. A aparição dessa mulher sem nome ali tem gosto de efêmero que não sacia. Do que aconteceu, algo ficou por mostrar, algo permanece na escuridão. Permanecia...

(Dirijo-me até a cadeira sobre a qual pende uma lâmpada.)

“A imagem do meu próprio desejo brilha fugaz, uma e outra vez. Tento agarrá-la com as mãos, mas ela me escapa, fazendo com que eu novamente me perca. E eu fico procurando, fico procurando... E ela fica procurando o que não consegue alcançar, só alcança o que não havia procurado”¹⁵⁶ *(acende a lâmpada)*... E de súbito se oferece a todos os olhos. Eu falo? A minha voz estraga tudo... Ela fala.

Para quem não me conhece: o meu nome é Franciele. Essa informação serve para que aqueles que não sabem o meu nome não se sintam agora em desvantagem em relação aos que sabem. Normalmente esse segundo grupo - o que sabe que o meu nome é Franciele - me chama de Fran. Quem escolheu meu nome foi uma tia, para ficar parecido com o nome da filha dela. Só que não foi só aos meus pais que ela deu essa sugestão. De forma que, numa certa época, num certo lugar, apareceram várias Francieles - que eu jamais conheci, mas que tinham em comum comigo um nome que rimava com o da

¹⁵⁶ Essa passagem é baseada no poema *O jardineiro*, publicado em Rabindranath Tagore, *Poesia Mística (Lírica Breve)*, 2003.

filha da mulher que sugeria nomes... E isso agora todo mundo sabe. Mas o que ninguém sabe, é que nada disso é verdade. A história, o nome, eu... Tudo mentira. Para quem não me conhece - e só existe esse grupo agora - eu me apresento. Tem gente que tem uma máscara, tem gente que tem duas. A Franciele não existe. Nunca existiu. Eu sou, na verdade, a mulher de Putifar. A que não tem nome.

Sai com a cadeira. Luz na parede radiográfica. Um vulto, uma sombra surge e desaparece rapidamente assim que essa parede se ilumina. Ela corre ao encontro dessa sombra. José? Mais uma vez um delírio? Não. Vozes ecoam por dentro, vozes que ela não quer ouvir. MÚSICA. Máscara. Marcas nas veias. Mãos desenhadas... A mulher de Putifar! Ela vê a lâmpada à frente, a certa distância. Quer apagar a pele riscada. Quer apagar a luz que a revelou aos outros. Então ela vê a cadeira com o manto. A cadeira pode ajudá-la a apagar a lâmpada. Vai até ela. Acaricia o manto, como se lembrasse de José. Cobre-se com ele, ao sentar na cadeira. Ouve algo, assusta-se. De novo lembra. De novo ouve. “Derrete-se” da cadeira ao chão, como se deitasse. Procura. Lembra da lâmpada, tenta pegá-la. Mas é ela quem é capturada, algo pesa sobre seu corpo. Afasta esse delírio, retoma o objetivo de apagar a lâmpada. Mas ouve algo. Volta-se em direção à origem do ruído. A MÚSICA PARA. Ela vê o médico. Tenta pegar o manto que está próximo dele. Ele a impede e a mulher, então, se afasta. O médico a persegue, ela foge até ver-se encurralada. Desiste de resistir-lhe. O homem a segura e examina, com uma frieza profissional. Faz vibrar e soar um pequeno diapasão de garfo, instrumento cujo som contínuo a hipnotiza. Deixa-a, sai de cena enquanto busca uma cadeira, um buquê de macelas e um desenho infantil. É agora o marido. Enquanto isso, ela fala:

“Há um muro entre o ano passado e hoje. Um muro altíssimo: ninguém sabe o que se sucedeu. Como se constrói um muro no tempo? Como se tapa na cabeça das pessoas o que aconteceu?”¹⁵⁷

A mulher devaneia. Interrompe-se ao sentir que um homem a observa. O marido se senta. Na outra cadeira está a esposa, que o olha, mas não o reconhece. O olhar dela é vazio, como se procurasse algo ou alguém através do homem que tem diante de si. Ele traz nas mãos um buquê de flores e um desenho de criança.

MARIDO: Oi?

MULHER: Oi...

MARIDO: ‘Tá’ bem?

MULHER: Sim... José veio aqui hoje! Ele sempre vem... A gente conversa, ele sorri...

MARIDO: *(Entregando o desenho à esposa)* A nossa menina te mandou isso... Ela fez aniversário ontem... Te mandou um beijo... Disse que está com saudade.

MULHER: O senhor deve ter se enganado... Mas a sua filha desenha muito bem, meus parabéns!

MARIDO: O desenho é pra ti...

MULHER: Eu já disse, o senhor deve ter se enganado... Esse desenho não é pra mim, esse desenho não pode ser para mim porque eu não tenho filhos! *(Rasga o desenho.)* Desculpe... O senhor deve ter mesmo se enganado. Isso acontece, às vezes... Acontece com todo mundo! Quem sabe alguém possa lhe mostrar a saída? Alguém, porque eu não sei onde fica... *(Ele oferece as flores que trouxera.)* Para mim? Não, eu não posso aceitar... Meu marido pode chegar e eu não quero que tudo aconteça outra vez... Eu disse a Putifar, eu disse, não fui eu Putifar, não fui eu, foi José, foi o escravo, teu escravo quis

¹⁵⁷ Passagem baseada em trecho do romance de Gonçalo M. Tavares, *Um homem: Klaus Klump*, 2007.

me desonrar, teu escravo quis desonrar a ti e à tua esposa... Não fui eu... **MÚSICA** (*O marido desiste, não suporta o delírio da mulher, o fato de ter sido completamente apagado de sua lembrança. Senta-a na cadeira, deixa em suas mãos as flores que trouxera e leva-lhe o manto.*)

O BUQUÊ. *O homem sai com a cadeira. Transição para a mulher de Putifar que, após mais um dia de desejo frustrado, vê José, o escravo de Putifar, afastar-se. Retira do meio do buquê uma grande tesoura enferrujada. Começa a cortar a macela.*

“Era uma mulher áspera. Dizem que se casou fazendo vibrar frases do evangelho. Todos os homens viam nas palavras meigas anúncios de sedução, sentenças que escondem o erotismo do mundo. Era uma mulher áspera. Suas ancas haviam entregue docemente o servo de sua casa. Era uma mulher que queria manter o seu jardim.”¹⁵⁸

As flores de macela, depois de cortadas pela mulher, são jogadas ao chão. Entra o escravo, com um prato, para juntá-las. A mulher de Putifar se interpõe nas suas ações, quer ser tocada, mas o escravo se esquiva. Sai.

José! **A MÚSICA PARA.** Não podes ir embora... Não podes ir embora sem terminares o que começaste. Eu sei que estás cansado. Eu também estou... Mas fizeste um mau trabalho por aqui. Eu sei que já tarda, que a uma hora dessas já não se trabalha, eu sei. Eu sei que é noite, que é escuro... Eu sei do calor que faz... Eu sei que o amor... “O amor é uma sombra! Seus pesadelos me enfeitam e me possuem... Passei a noite me virando, indo e vindo e os lençóis me oprimindo como o beijo de um devasso¹⁵⁹”. “Eu durmo e o meu

¹⁵⁸ Trecho retirado do romance de Gonçalo M. Tavares, *Um homem: Klaus Klump*, 2007.

¹⁵⁹ Frases retiradas, respectivamente, de versos dos poemas *Olmo* e *Febre 40º* de Sylvia Plath, *Poemas*, 2005.

coração vela. Eis a voz do meu amado que bate”¹⁶⁰: “Meu senhor não me pede conta alguma do que se faz nesta casa e confiou a mim todos os seus bens. Não há maior do que eu nesta casa, e ele nada me interdissse, exceto tu, que és sua mulher. Como poderia eu cometer tão grande crime e pecar contra Deus?”¹⁶¹ Como poderia *eu* cometer tão grande crime? **MÚSICA.**

A VERDADE. José passa por trás da parede de radiografias. Está entrando na casa de Putifar para mais um dia de trabalho. Seu senhor está ausente, o que permite a investida da mulher, ávida pela satisfação de seu desejo: Deita-te comigo!

“JOSÉ: Será necessário recomeçar, senhora, hoje ou outro dia. Estás vendo que nenhum dos dois pode mais avançar - tu por minha causa, eu pela tua. A partida está perdida e não se trata de vitória nem de derrota, porque cada jogador aqui é vencedor e vencido...

A MULHER: Sim, não poderemos ir mais além, a partida está perdida, não nos resta senão a derrota comum, José, formoso deus vindo de longe, para naufragarmos juntos. Fala-me, fala-me livremente, já que não vês meu rosto, já que ele descansa em teu braço, finalmente em teu braço, e meus lábios perdidos roçam tua carne e teu sangue... Fala, tu me amas como eu te amo já faz tempo, na embriaguez e na angústia? Teu sangue arde de desejo pelo meu, como eu pelo teu? Deita-te comigo... Deixa que nossas cabeças e nossos pés se unam, porque já não suporto que vivamos tu aqui, eu ali, divididos...

JOSÉ: Senhora, em nome de Deus, que faz aqui o teu rosto e que dizes na febre da tua ferida? Suplico-te que caias em ti, pois esqueces quem és tu e quem sou eu. Além disso, teu quarto está aberto, qualquer pessoa poderia ver-nos...

A MULHER: Tens medo? Eu não temo nem a deuses, nem a homens. Se quiserem, que corram para contemplar-nos! Que deveria eu temer? Só eu sou

¹⁶⁰ Do *Cântico dos Cânticos de Salomão*, em *Bíblia Sagrada, Antigo Testamento*.

¹⁶¹ Do *Livro do Gênesis*, capítulo 39. *Bíblia Sagrada, Antigo Testamento*.

terrível no meu amor! Ah, José... quem és tu que transformou a minha alma e o meu corpo ao ponto de que já me desconheço? Que diria tua mãe se pudesse saber aquilo a que reduces as pessoas, enfeitando-as tão bem que já não reconhecem a si próprias? Não dizes nada? O amor, como a morte, pede silêncio; no silêncio eles são iguais e as palavras os ferem... Consente, José... Dorme comigo... Para mim é um tormento infernal estarem nossos corpos separados, um aqui, outro lá... Dorme comigo, José... Ouve o que te digo. Cada uma de minhas palavras mais te embebe no segredo que nos é comum e já faz muito tempo que não podes mais fugir.

JOSÉ: Senhora, se aqui somos cúmplices no segredo, é por causa do teu desvario, que me obriga a proteger-te contra ti mesma. Pensas no que aconteceria? Devo deixar que as coisas cheguem a tal ponto que degolem e lancem teu corpo aos cães? Eu poderia dizer-te muitas outras coisas para resistir a ti tanto quanto a mim mesmo resisto. Mas digo, para que entendas, que meu amor pôs entre minhas mãos tudo o que lhe pertence, e de tudo que há na sua casa posso dispor, menos de ti, sua mulher... Como poderia eu cometer tal crime e pecar contra Deus?

A MULHER: José... eu poderia tirá-lo do caminho... Eu poderia matá-lo. Como o odeio desde que meu amor a ti me rasga o coração e fez florescer meu corpo!

JOSÉ: Eu te conjuro, a ti, ou antes ao demônio que em ti fala e te possui: não penses em mim para um delito como esse. Como eu poderia viver contigo na casa do crime? Não quero abandonar-te no teu desvario, mas rogo-te que me dê licença para me retirar.”¹⁶²

José recusa-a e foge, deixando nas mãos da mulher de Putifar seu manto. Pausa. Pedacos entrecortados de um passado se revelam na voz da mulher.

“Não é saudável? Quem diz isso? Nunca foi. Desde criança que tem aparições. Aparições...? Ela vê; diz que vê a alma. É o que se chama ver bem ao longe.

¹⁶² Diálogo baseado em trechos do romance de Thomas Mann, *José e seus irmãos. Volume 2 - José no Egito*, 2000.

Mande-a entrar. Mas e o jardim? Há um preço para olhar minhas cicatrizes! Há um preço para ouvir meu coração... Ele bate forte. Depois de perguntarem-me o nome, sempre dizem que é bonito. Sinal de que é verdade. Sinal de que é mentira! Fui feliz três vezes. Depois trouxeram-me para cá... Pensei que fosse um jogo: veem-se por baixo as clavículas e os ossos das pernas magras! A mãe dizia que minha roupa não tinha corpo! A mãe dizia: não toques assim nas coisas.”¹⁶³

Larga o manto. MÚSICA. É “acordada” com o som dos passos de Putifar, que volta para casa após ter ordenado a prisão do escravo.

Putifar, por que estás assim? Fizestes a coisa certa. Não há melhor destino para José que a prisão... Foste traído pela pessoa em quem mais confiavas! Se isso te incomoda, eu mesma posso devolver o manto ao escravo. Atrás de uma grade ele não representa perigo. Putifar! Por que me impedes de sair? O pecado é dele, não meu! (*Putifar se afasta. A mulher tenta persuadi-lo. Encaminha-se para ele, ajoelha-se e lava-lhe os pés. Beija um deles. Putifar acaricia-lhe, com o pé, o rosto e o peito. De súbito, pisa-lhe o pescoço. A MÚSICA PARA. Ela reage.*) Putifar... Putifar! Não tens vergonha de duvidar assim da mulher com quem divides o teu leito? (*Ela ouve o som do fósforo riscado por Putifar. Vê que ele acende uma vela.*) Devias pedir perdão, Putifar... Não duvides de tua mulher, Putifar! Não duvides de tua mulher, para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprendeu de ti.

A MENTIRA. Música. A mulher está sobre a cadeira, tendo a seus pés a vela acesa e o marido, de joelhos. Ela abre um leque e o coloca sobre a chama:

¹⁶³ Monólogo baseado em trechos do romance de Gonçalo M. Tavares, *Jerusalém*, 2006.

“O escravo hebreu que nos trouxeste, Putifar, veio à nossa casa para trazer-me a desonra. E eu gritei com grande voz! E vendo ele que eu me punha a gritar, deixou seu manto ao meu lado e foi para fora... Fugiu!”¹⁶⁴ (**A MÚSICA PARA. Pausa. Percebe que está só.**) José fugiu? O meu amado? “Eu busquei de noite no meu leito aquele a quem ama a minha alma. Busquei-o e não achei. Levantar-me-ei e rodearei a cidade, procurarei pelas ruas e praças públicas aquele a quem ama a minha alma. Busquei-o e não o achei. Acharam-me. Acharam-me os guardas que rondam a cidade e eu lhes disse: vistes, porventura, aquele a quem ama a minha alma? Acharam-me os guardas da cidade: deram-me e feriram-me. Roubaram-me o meu manto os guardas das muralhas.”¹⁶⁵ **MÚSICA.** José? És tu quem me chama? É na tua voz que vive o meu nome?

*Entra o médico. Na penumbra, a mulher pensa que é José quem se aproxima. Vai tocar o seu rosto e descobre que estava enganada. Tenta fugir, mas não tem para onde. O médico a toma nos braços e carrega seu corpo até a cadeira. Examina-a. Tenta alimentá-la, mas a mulher recusa. A ação vai se tornando violenta. A mulher finalmente cede. O médico se afasta, depois de deixar nas mãos dela o prato e a colher. Ela vê, em seguida, o reflexo de seu rosto no prato. **A MÚSICA PARA.** Um instante de consciência. Olha a lâmpada.*

Na prisão terminaram com o céu. Não durmais! Não durmais...

“Vai-se embaçando o brilho dos meus olhos
Apodrece o tutano dos meus ossos
Crescem as unhas doidas nos meus dedos
Contra a palma da mão encarquilhada

¹⁶⁴ Do Livro do Gênesis, capítulo 39. Bíblia Sagrada, Antigo Testamento.

¹⁶⁵ Do Cântico dos Cânticos de Salomão, em Bíblia Sagrada, Antigo Testamento.

Medra o livor em mim de tal maneira
Que me babo de nojo do meu nada
E andei eu a morrer a vida inteira
E andei eu a viver a morte
Disfarçada de amor em minha cela
E andei eu a negar o amor do mundo,
Quando de polo a polo o meu amor podia
Ser sem limites como a alma quer...
E ser fecundo como a luz do dia
E dar um filho, porque eu fui mulher”¹⁶⁶

Um barulho ao fundo. MÚSICA. Luz sobre José na prisão. Ele se autoflagela. A mulher, escapando ao cárcere imposto pelo marido, vai ao encontro de José. A MÚSICA PARA.

José... (*Destapa o prato e o coloca diante do escravo faminto. Dá-lhe de comer uma, duas vezes. Retira subitamente a colher.*) Foge comigo! Foge comigo ou confessa tudo a Putifar. Confessa que eras tu quem me cercava em minha casa, admite o teu pecado! Confessa a verdade. A minha verdade! Ou então vem comigo, José... “Se não cederes, serei obrigada a aniquilá-lo e não deixarei de fazê-lo. Aqui onde me vês, sou capaz de tudo e estou pronta para tudo. Diante de Putifar, te acusarei de ter intentado violar minha virtude, e ninguém duvidaria da minha sinceridade. Quem teria culpa senão tu, com teus olhos, tua boca e a recusa do meu amor? Eu sei que em teus últimos instantes lamentarias ter renunciado a mim... Homens como Putifar têm a imaginação especialmente fértil a serviço da vingança. José... não esperes que o teu processo seja rápido e que sejas precipitado do alto de uma rocha ou dependurado no ar, de cabeça para baixo, de modo que o sangue, afluindo ao cérebro, se faça expirar sem sofrer. Não... Tudo se dará muito lentamente, depois dos açoites que rasgarão tuas costas por ordem de Putifar. É medonho,

¹⁶⁶ Trecho do poema *Santa Teresa*, de Miguel Torga.

então, ser atirado aos crocodilos, estar amarrado, sem defesa, quando o devorador avança e principia seu festim com teus ossos e músculos. Teus berros se confundirão com os gemidos de sua fome e ninguém quererá ouvir falar no desamparo em que estarás. Não me chames, amado, a mim que só quis dar um beijo ali onde as feras afundam os dentes. Talvez, meu lindo, sejas estendido de costas sobre o solo, com barras de bronze nos pés e nas mãos, sob matérias combustíveis às quais se ateará fogo, e entre torturas sem nome que só tu conhecerás, tua carne se carbonizará lentamente, enquanto imploras aos que se limitam a olhar. Talvez assim suceda, meu amado. Mas também não é impossível que sejas encerrado vivo com dois leões numa cova coberta de tábuas e terra e ninguém pode imaginar o que se passará no escuro entre os três.”¹⁶⁷ Mas é claro que nada disso acontecerá, José... Porque tu vens comigo, não vens?

Vê as costas feridas do escravo. Beija-as. José se esquiva. A mulher, então, açoitava José com o manto. Mudança brusca da luz. ILUSÃO DESPEDAÇADA. Ela fica só. Observa o espaço, as pessoas...

“Esta casa em que vivo se assemelha em tudo à minha: disposição dos cômodos, cheiro do vestíbulo, móveis, luz oblíqua pela manhã, atenuada ao meio-dia, sol pela tarde; tudo é igual, inclusive os caminhos e árvores do jardim, a velha porta semicorroída e os tijolos do pátio.

Também as horas e os minutos do tempo que passa são semelhantes às horas e aos minutos de minha vida. No momento em que giram ao meu redor, digo: ‘Parecem-se, realmente! Como se assemelham às verdadeiras as horas que vivo neste momento!’

De minha parte, se bem que suprimi em minha casa qualquer superfície de reflexão, quando apesar de tudo o vidro inevitável de uma janela empenha-se em devolver-me meu reflexo, vejo nele alguém que se parece a mim. Sim, que se parece muito a mim, como a reconheço!

¹⁶⁷ Monólogo baseado em trechos do romance de Thomas Mann, *José e seus irmãos. Volume 2 - José no Egito*, 2000.

Mas que não se pretenda que sou eu! Vamos! Tudo é falso aqui. Quando tiverem me devolvido a minha casa e a minha vida, então encontrarei meu verdadeiro rosto.”¹⁶⁸

Encaminha-se para a lâmpada acesa no início. Esgotada, vai apagá-la, derrotada num jogo que ela mesma criou. Finalmente, O DESEJO. Aparece José, que carrega nas mãos um prato com uma romã. O apagar de todas as lâmpadas transforma-se numa brincadeira. José fala.

“se eu tivesse um bar ele teria o seu nome
se eu tivesse um barco ele teria o seu nome
se eu comprasse uma égua daria a ela o seu nome
minha cadela imaginária tem o seu nome
se eu enlouquecer passarei as tardes repetindo o seu nome
se eu morrer velhinho no suspiro final balbuciarei o seu nome
se eu for assassinado com a boca cheia de sangue gritarei o seu nome
se encontrarem meu corpo boiando no mar no meu bolso haverá um bilhete
[com o seu nome
se eu me suicidar ao puxar o gatilho pensarei o seu nome
a primeira garota que beijei tinha o seu nome
na sétima série eu tinha duas amigas com o seu nome
antes de você tive três namoradas com o seu nome
na rua há mulheres que parecem ter o seu nome
na locadora que frequento tem uma moça com o seu nome
às vezes as nuvens quase formam o seu nome
olhando as estrelas é sempre possível desenhar o seu nome
o último verso do famoso poema de Éluard poderia muito bem ser o seu nome
Apollinaire escreveu poemas a Lou porque na loucura da guerra não conseguia
[lembrar o seu nome
não entendo porque Chico Buarque não compôs uma música para o seu nome
se eu fosse um travesti usaria o seu nome

¹⁶⁸ Trecho de *Abuso de consciência*, do dramaturgo francês Jean Tardieu.

se um dia eu mudar de sexo adotarei o seu nome
minha mãe me contou que se eu tivesse nascido menina teria o seu nome
se eu tiver uma filha ela terá o seu nome
minha senha do e-mail já foi o seu nome
minha senha do banco é uma variação do seu nome
tenho pena dos seus filhos porque em geral dizem "mãe" em vez do seu nome
tenho pena dos seus pais porque em geral dizem "filha" em vez do seu nome
tenho muita pena dos seus ex-maridos porque associam o termo *ex-mulher* ao
[seu nome
tenho inveja do oficial de registro que datilografou pela primeira vez o seu
[nome
quando fico bêbado falo muito o seu nome
quando estou sóbrio me controlo para não falar demais o seu nome
é difícil falar de você sem mencionar o seu nome
uma vez sonhei que tudo no mundo tinha o seu nome
coelho tinha o seu nome
xícara tinha o seu nome
teleférico tinha o seu nome
no índice onomástico da minha biografia haverá milhares de ocorrências do
[seu nome
na foto de Korda para onde olha o Che senão para o infinito do seu nome?
algumas professoras da UFRGS seriam menos amargas se tivessem o seu nome
detesto trabalho porque me impede de me concentrar no seu nome
cabala é uma palavra linda mas não chega aos pés do seu nome
no cabo da minha bengala gravarei o seu nome
não posso ser niilista enquanto existir o seu nome
não posso ser anarquista se isso implicar a degradação do seu nome
não posso ser comunista se tiver que compartilhar o seu nome
não posso ser fascista se não quero impor a outros o seu nome
não posso ser capitalista se não desejo nada além do seu nome
quando saí da casa dos meus pais fui atrás do seu nome
morei três anos num bairro que tinha o seu nome

espero nunca deixar de te amar para não esquecer o seu nome
espero que você nunca me deixe para eu não ser obrigado a esquecer o seu
[nome
espero nunca te odiar para não ter que odiar o seu nome
espero que você nunca me odeie para eu não ficar arrasado ao ouvir o seu
[nome

Ela impede que José apague a última lâmpada. Segura-a. Aproxima-se dele. A luz apaga.

a literatura não me interessa tanto quanto o seu nome
quando a poesia é boa é como o seu nome
quando a poesia é ruim tem algo do seu nome
estou cansado da vida mas isso não tem nada a ver com o seu nome
estou dizendo o quinquagésimo oitavo verso sobre o seu nome
talvez eu não seja um poeta à altura do seu nome
por via das dúvidas acabo sem dizer explicitamente o seu nome”¹⁶⁹

Quando a luz acende novamente, o quadro anterior é quase o mesmo. Exceto por um detalhe: a ausência de José. Ela olha ao redor. Apesar da solidão que constata, tem a expressão de alívio de quem concluiu algo que ficara por fazer. Agora sim, o jogo acabou.

Acabou... Agora eu posso sair!

*É impedida por um “muro” invisível. Tenta empurrá-lo, mas não consegue. Desiste. Observa as pessoas do lado de fora. **MÚSICA.** Inicia o delírio final, a valsa: La valse a mille temps. Ela dança, só. Ao fim da música, cai ao chão. Black-out.*

¹⁶⁹ *Seu nome* é um poema de Fabrício Corsaletti, publicado no livro *Esquimó* (2010) e aqui mantido na íntegra.

Delírio anexo II

DVD

Apresentação de *A mulher de Putifar* na Sala Alziro Azevedo, Departamento de Arte Dramática da UFRGS. 19 de março de 2015.