

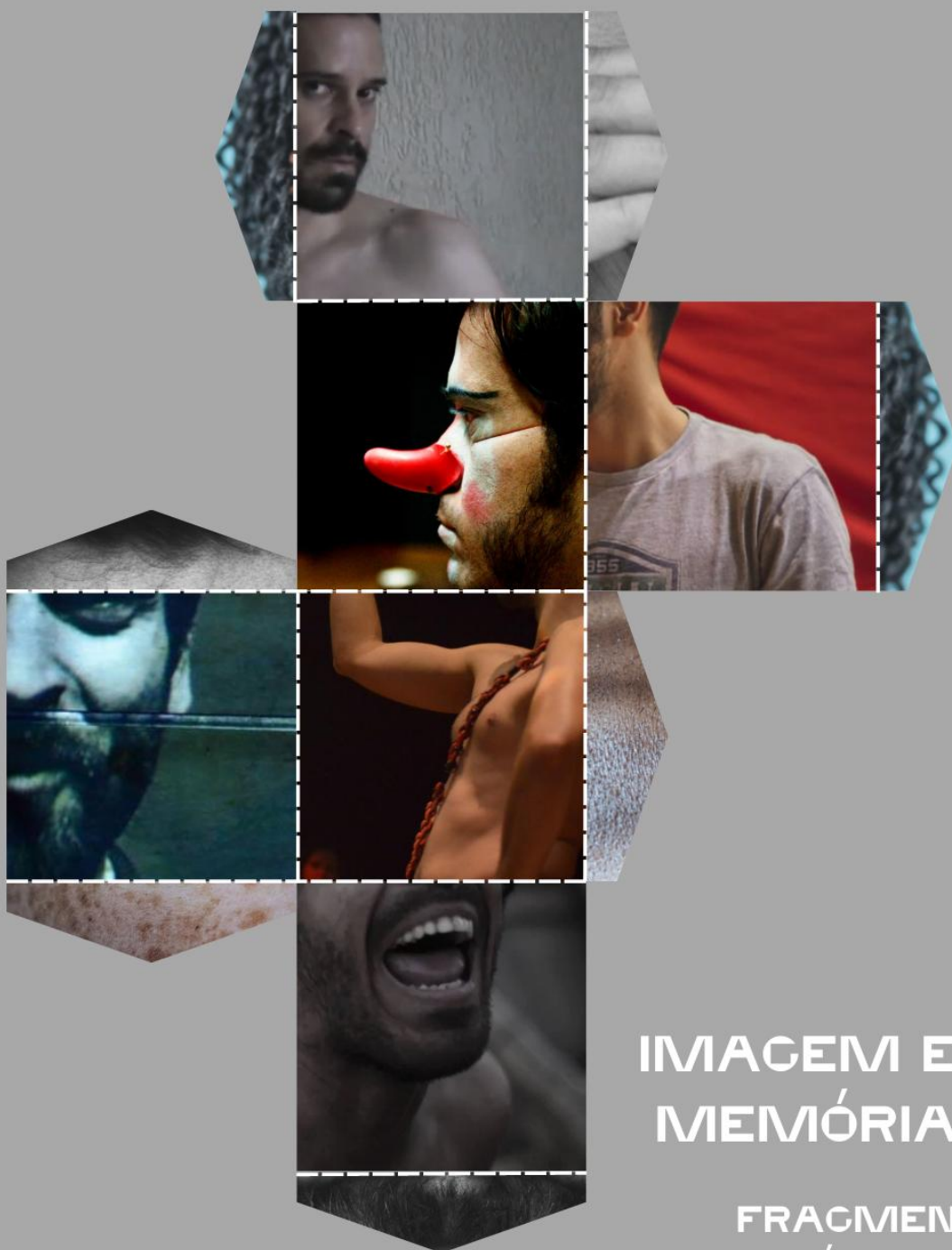


IMAGEM E MEMÓRIA

FRAGMEN
TOS POÉTICOS
DE
UM ATOR



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS (EMAC)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA (PPGAC)

ANDREANE LIMA E SILVA

IMAGEM E MEMÓRIA:
fragmentos poéticos de um ator

GOIÂNIA
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Andreane Lima e Silva

3. Título do trabalho

IMAGEM E MEMÓRIA: Fragmentos Poéticos de um Ator

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Silva Nunes, Professor do Magistério Superior**, em 23/08/2023, às 01:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andreane Lima E Silva, Discente**, em 06/11/2023, às 23:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3977808** e o código CRC **A6EEC1EE**.

ANDREANE LIMA E SILVA

IMAGEM E MEMÓRIA:
fragmentos poéticos de um ator

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (PPGAC/ EMAC/ UFG) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Área de Contracção: Teatro, Dança e Direcção de Arte

Linha de Pesquisa: Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direcção de Arte.

Orientador: Profº. Dr. Alexandre Silva Nunes.

GOIÂNIA

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Andreane Lima e
Imagem e Memória [manuscrito] : fragmentos poéticos de um ator
/ Andreane Lima e Silva. - 2023.
223 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em
Artes da Cena, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. Imagem. 2. Memória. 3. Imaginário. 4. Teatro. I. Nunes,
Alexandre Silva, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 22 da sessão de Defesa de Dissertação de **Andreane Lima e Silva**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos dezesseis dias do mês de agosto de dois mil e vinte três, a partir das quatorze horas, de modo on-line, em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "IMAGEM E MEMÓRIA: Fragmentos Poéticos de um Ator", da autoria de Andreane Lima e Silva. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor **Alexandre Silva Nunes [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor **Saulo Germano Sales Dallago [PPGAC EMAC-UFG]** e Professora Doutora **Ligia Losada Tourinho [PPGDan e PPGAC/UFRJ]**. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Alexandre Silva Nunes, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos dezesseis dias de agosto de dois mil e vinte três.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Silva Nunes, Professor do Magistério Superior**, em 16/08/2023, às 15:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Germano Sales Dallago, Professor do Magistério Superior**, em 16/08/2023, às 15:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ligia Losada Tourinho, Usuário Externo**, em 16/08/2023, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3945924** e o código CRC **F4E31F3D**.

Referência: Processo nº 23070.040885/2023-56

SEI nº 3945924

AGRADECIMENTOS

À memória de Euzébia Clara de Lima, Onofre Claro de Lima, Joaquim Ribeiro da Silva
e Jerônima Margarida da Silva, meus avós.

Deles, provém a sabedoria e a força que recebo através dos meus pais.

À Saulo Ribeiro da Silva, meu pai.

Com ele, aprendi, muito cedo, o valor da honestidade.

À minha mãe, Almerides Clara de Lima e Silva,
a quem muito amo.

Seu exemplo renasce em mim todos os dias.

À Alexandre Silva Nunes, orientador e amigo,
pelo privilégio de poder conviver e aprender contigo.

À Iuri, meu marido,
por nunca duvidar de mim e por colocar um sorriso no meu rosto todas as vezes que
pensei em desistir.

(Sei que o tempo é impiedoso, mas espero poder contar com você por muitos e muitos
anos, deixando os meus dias ainda mais felizes).

Aos meus professores, colegas de trabalho e diretores de teatro,
que me marcaram profundamente.

Vocês são a razão de todas minhas loucuras.

À Joaquim, meu irmão,
agradeço por me emprestar a sua coragem
e pelas vezes que se colocou ao meu lado.

À Susana dos Santos Nogueira,

Allan Silverio,

Flávia de Bastos Ascenço Soares,

Pedro Paulo Galdino,

Jordana Alves Caetano

...

meus amigos, a quem muito devo,

E a todas as pessoas que cruzaram meu caminho,

Meu muito obrigado.

Com vocês, divido todos os dias este devaneio maravilhoso que é a vida.

Quem olha para fora sonha,
quem olha para dentro desperta.

(Carl. G. Jung)

O olho vê, a memória revê e a imaginação transvê.

(Manuel de Barros)

RESUMO

Visando investigar esse mundo aparentemente intangível que compõem os estudos do imaginário, o presente trabalho se propõe a refletir acerca dos conceitos de imagem e memória, exemplificados através de um estudo de caso, a fim de contribuir com a produção de conhecimento na criação teatral. Para tanto, tomo como foco a montagem de três processos criativos atorais vivenciados por mim em diferentes momentos da minha carreira: *A Farpa*, da Cia Mínima de Teatro (2008); *O Semeador de Poesias*, do Corpo Cênico (2010) e *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*, do LABORSATORI (2017), que estiveram em cartaz na cidade de Goiânia/GO. Meu objetivo principal é analisar como as representações imagéticas colaboram no trabalho de interpretação, a partir da encenação dos espetáculos investigados e, por fim, tentar entender como o mundo imaginário vivenciado pelo artista pode ser articulado como ferramenta de criação, levando-se em consideração que cada processo de montagem detém sistemas simbólicos particulares. Para tanto, foi preciso fazer um levantamento bibliográfico sobre as obras e os autores de referência deste campo teórico, articulando seus conceitos epistemológicos acerca da imagem e da memória à linguagem artística, num diálogo constante entre teoria e prática.

Palavras-chave: Imagem. Memória. Imaginário. Teatro.

ABSTRACT

Aiming to investigate this apparently intangible world that makes up the studies of the imaginary, this work proposes to reflect on the concepts of image and memory, exemplified through a case study, in order to contribute to the production of knowledge in theatrical creation. To do so, I focus on the montage of three actor-creative processes experienced by me at different times in my career: *A Farpa*, by Cia Mínima de Teatro (2008); *O Semeador de Poesias*, by Corpo Cênico (2010) and *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*, by LABORSATORI (2017), which were on display in the city of Goiânia/GO. My main objective is to analyze how imagery representations collaborate in the interpretation work, based on the staging of the investigated shows and, finally, try to understand how the imaginary world experienced by the artist can be articulated as a creation tool, taking into account considering that each montage process has particular symbolic systems. Therefore, it was necessary to carry out a bibliographical survey on the works and authors of reference in this theoretical field, articulating their epistemological concepts about image and memory to artistic language, in a constant dialogue between theory and practice.

Keywords: Image. Memory. Imaginary. Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Eu, minha avó e minha mãe.....	39
Figura 2 - Meus avós maternos	49
Figura 3 - Meu pai e meus avós paternos (da esquerda para direita)	55
Figura 4 - Eu (á direita) com dezessete anos de idade, a caminho da cidade de Jataí...	65
Figura 5 - Professores e alunos do Curso Técnico em Artes Basileu França.....	67
Figura 6 - Eu e a atriz Jenyffer Karla Crispim durante exercícios de criação e experimentação para o espetáculo <i>A Farpa</i>	68
Figura 7 - Caminhada farpa, com os atores e atrizes: Jenyffer Karla Crispim, Dulce Rosa, Allan Silvestre, Andreane Lima, Wildes Crispim e Jakeline Araujo (da direita para esquerda).....	84
Figura 8 - Árvore quina do cerrado	87
Figura 9 - Detalhe do troco.....	87
Figura 10 - Cena do incesto (<i>A Farpa</i> , 2011).....	88
Figura 11 - Cena do vestido (<i>A Farpa</i> , 2011)	92
Figura 12 - <i>Fóssil</i> , 1977 (Pedra reconstituída e enxada. 36x43x15cm)	98
Figura 13 - <i>A Pedra</i> , 1977 (Pedra reconstituída).....	99
Figura 14 - <i>Fragmentos</i> , 1977 (Pedra reconstituída)	99
Figura 15 - <i>Hino</i> , 1974 (Impressão/Carimbo. Desenho. 20,5 x 30,5 cm)	100
Figura 16 - <i>Carta</i> , 1974 (Desenho. 20,5 x 30,5 cm)	101
Figura 17 - <i>Sem título</i> - Da série Hieróglifos - Denotativo 012, 1997 (Serigrafia. 8/11. 60 x 45 cm).....	103
Figura 18 - <i>Sem título</i> - Da série Hieróglifos, 1997 (Pintura sobre placa metálica. 50 cm de diâmetro).....	103
Figura 19 - <i>Campo Cerrado, Sinopse 1: a base física</i> (Fotografia e ecoline. 50 x 35cm)	105
Figura 20 - <i>Campo Cerrado, Sinopse 2: a vida rural</i> (Fotografia e desenho. 46,5 x 31cm).....	105
Figura 21 - <i>Campo Cerrado, Sinopse 3: a vida urbana</i> (Fotografia e desenho. 46,5 x 31cm).....	106
Figura 22 - <i>Campo Cerrado</i> , 1975 (Audiovisual. 8' 15" Diapositivos 65).....	106
Figura 23 - Cenário do espetáculo <i>A Farpa</i>	110
Figura 24 - Detalhe da cruz e da enxada	110

Figura 25 - Detalhe dos quadros.....	110
Figura 26 - Cena do espetáculo	112
Figura 27 - Detalhe da esfera vermelha, 2013.....	115
Figura 28 - <i>Pietá</i> de Michelangelo - escultura de mármore localizada na Basílica de São Pedro, Vaticano	116
Figura 29 - Cena final do espetáculo que traz uma <i>pietá</i> remetendo à obra do Michelangelo	116
Figura 30 - <i>Flyer</i> eletrônico de divulgação do espetáculo	117
Figura 31 - Abertura do <i>Semeador</i> que começava com a entrada do público, 2010...	123
Figura 32 - <i>Performance</i> 1 - interação entre o Guia e a plateia, 2010	123
Figura 33 - Atriz e <i>performer</i> Susana Nogueira durante o ensaio da <i>performance</i> 2 .	124
Figura 34 - Registro da <i>performance</i> 3 com Juliano Ramos e Victor Mello, 2010	124
Figura 35 - Final da <i>performance</i> 4 com Cleiton Oliveira e Beatriz Ramos, 2010.....	125
Figura 36 - Detalhe da <i>performance</i> 5 com a atriz e <i>performer</i> Leidirene Souza, 2010	125
Figura 37 - Em detalhe, a atriz e <i>performer</i> Camila Freitas – <i>performance</i> 6 (2010).	126
Figura 38 - Momento em que os(as) <i>performers</i> ateavam fogo nas páginas do livro, 2010	126
Figura 39 - Detalhe da <i>performance</i> que eu realizava, 2010.....	128
Figura 40 - Coletivo do Corpo Cênico durante os ensaios.....	130
Figura 41 - Coletivo do Corpo Cênico após apresentação no 25º ENTEPOLA em Santiago do Chile, 2012	131
Figura 42 - Proposta cênica criada para o espetáculo performativo.....	136
Figura 43 - Espaço cênico criado a partir de folhas secas, 2011	137
Figura 44 - Espaço onde seria a <i>performance</i> em Pirenópolis	139
Figura 45 - Cine Pireneus, local onde ocorreu a <i>performance</i> (Pirenópolis)	139
Figura 46 - Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, precursores da dança <i>Butoh</i>	149
Figura 47 - Pina Bausch ... <i>como el musguito en la piedra, ay sí, si, si...</i>	150
Figura 48 - Cena de <i>Umusuna: memories before history</i> do Sankai Juku	150
Figura 49 - Cena de <i>O Semeador de Poesias</i> , 2011	152
Figura 50 - Cena da <i>performance</i> (Pirenópolis)	157
Figura 51 - <i>Flyer</i> digital do espetáculo.....	160
Figura 52 - Ditadura Militar: sequência de imagens referenciais para Eliguá	173
Figura 53 - Dioniso: sequência de imagens referenciais para Eliguá.....	175

Figura 54 - Exu: sequência de imagens referenciais para Eliguá.....	176
--	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Agepel	Agência Goiana de Cultura
CEPABF	Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França
Cia.	Companhia
COVID-19	<i>Coronavirus Disease – 2019</i>
DCE	Diretório Central dos Estudantes
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
EFGABF	Escola do Futuro do Estado de Goiás em Artes Basileu França
EMAC	Escola de Música e Artes Cênicas
ENTEPOLA	Encontro de Teatro Popular Latino-americano
FAV	Faculdade de Artes Visuais
FICA	Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental
FLIPIRI	Festival Internacional de Poesias de Pirenópolis
FUGA	Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás
GET	Grupo Experimental de Teatro
GO	Goiás
IA	Instituto de Artes
ÍMAN	Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena
LGBTQIAP+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Transgêneros/Travestis, Queer, Intersexual, Assexual, Pansexual
NAPEDRA	Núcleo de Antropologia, Performance e Drama
PA	Pará
PC Farias	Paulo César Siqueira Cavalcante Farias
PPGAC	Programa de Pós Graduação em Artes da Cena
PPGPC	Programa de Pós Graduação em Performances Culturais pela Faculdade de Ciências Sociais
PUC-Goiás	Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Secult	Secretaria de Estado de Cultura de Goiás
Seduc	Secretaria de Estado da Educação, Cultura e Desporto de Goiás
TO	Tocantins
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
UEG	Universidade Estadual de Goiás

UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFAM	Universidade Federal do Amazonas
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFJ	Universidade Federal de Jataí
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UNB	Universidade de Brasília
UNESP	Universidade Federal Paulista
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
Unifil	Centro Universitário Filadélfia
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1. CAMINHOS DA PESQUISA	17
1.1 O papel da imaginação como método fenomenológico.....	25
1.2 Metodologias em trânsito: um exercício de análise matricial	29
 2. PEQUENO PREÂMBULO DO ATOR.....	38
2.1. Refazendo o caminho das pedras.....	45
2.2 O outro lado da história	54
2.3 Um retorno às felicidades primeiras	59
2.4 De volta ao ponto de partida.....	64
 3. REVISITANDO PROCESSOS TEATRAIS.....	74
3.1 Entre fronteiras e farpas.....	76
3.1.1 Uma dramaturgia tecida por várias mãos	81
3.1.2 Um “dedo de prosa” sobre o personagem Inácio	85
3.1.3 Uma ou duas lembranças perdidas no tempo	90
3.1.4 A farpa na obra de Paulo Fogaça	96
3.1.5 A farpa como uma metáfora transposta para o espetáculo.....	107
3.2 <i>O Semeador de Poesias</i> visto pelos olhos de dentro	118
3.2.1 Um Corpo que se dilui no tempo e no espaço.....	127
3.2.2 Arte em movimento: do espaço cênico à <i>Performance</i>	135
3.2.3 O momento em que a escrita se faz viva.....	142
3.2.4 O Guia me mostra o caminho a seguir	144
3.2.5 Colhendo imagens no estudo de criação performática.....	148
3.2.6 A roda viva gigante da contingência	153
3.3 <i>Njilas</i> abre as portas da criação	158
3.3.1 Desafios e encruzilhadas no âmbito da cena	164
3.3.2 Imagens que congregam histórias	170
3.3.3 Remontando os mitos de Dioniso e Exu	179
 4. EM DIREÇÃO A UMA REVISÃO DA IMAGEM E MEMÓRIA	186
4.1 Estudos sobre o imaginário.....	189
4.2 Incursão à imagem.....	198

4.3 Nos braços de Mnemosine.....	207
4.4 Imagem e Memória: elementos disparadores no processo criativo	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	225
REFERÊNCIAS	229

1. CAMINHOS DA PESQUISA

No Brasil, até o final de 2022, tínhamos quase completado a marca de 700 mil vidas perdidas pelo novo *Coronavirus Disease – 2019* (nomeado pela sigla COVID-19). A despeito disso, temos vivido, nos últimos anos, uma crescente onda de *Fake News*, teorias pseudocientíficas, discursos negacionistas, desrespeito às políticas de direitos humanos, apologia ao fascismo, desconsideração para com os(as) intelectuais, ataques aos artistas¹, perseguições às minorias, como mulheres, LGBTQIAP+ e indígenas, mostrando que a ciência e a epistemologia, por mais que tenham amadurecido, ainda não são capazes de levar as pessoas a um estado de bem estar universal, e que a compreensão sobre o desenvolvimento científico e tecnológico passa distante de diversos contextos políticos e sociais.

Diante desta situação de retrocesso que se instaurou no seio da cultura nacional, tenho me perguntado ultimamente: “Por que continuar fazendo arte?”; “Qual é o valor do artista na sociedade dos dias de hoje?”; “Será que o nosso trabalho se tornou obsoleto?”. São tempos difíceis, decerto, cheios de tristeza, intolerância, morte, animosidade, agressividade, violência, solidão, exclusão, individualismo, medo e muitas dúvidas em face do futuro. Falta esperança, falta vacina, falta poesia... No entanto, resistimos sem perder de vista a nossa arte, afinal:

“É pela intencionalidade da imaginação poética que a alma do poeta encontra a abertura consciencial de toda a verdadeira poesia”. (BACHELARD, 1988, p. 5).

A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta. (BACHELARD, 1988, p. 1).

Em meio a tudo isso, tenho pensado muito sobre o fazer artístico no contexto atual, mais especificamente no tocante aos estudos teatrais. Um dos grandes problemas enfrentados pelas artes na formulação do seu objeto de pesquisa é a dificuldade de algumas pessoas de entendê-la como uma forma de conhecimento científico, sendo este um grande obstáculo para o desenvolvimento deste tipo de trabalho. Por outro lado, com

¹ Estes últimos anos em que o “desgoverno” de Jair Messias Bolsonaro esteve no poder foi um período extremamente difícil para nós, artistas e produtores teatrais, marcado por inúmeras tentativas institucionais de censura, sob a força do arbítrio político, somadas à falta de incentivos fiscais para a área da cultura.

a pós-modernidade, temos assistido a uma expansão dos limites da pesquisa em artes, possibilitando assim um maior crescimento dos estudos neste campo.

Desde Descartes² (2001, p. 5-36), a ânsia pelo conhecimento se revestiu de um princípio masculino de violência, que tem como objetivo desmembrar, classificar e eliminar a natureza humana, considerando tudo aquilo que não pode ser medido, dividido e quantificado dentro de uma lógica racional como desnecessário ou incompreensível. Neste sentido, a poesia, a sensibilidade, a subjetividade passam a ser vistas como um problema a ser evitado pelas mentes científicas hegemônicas, da mesma forma que a imagem, o sonho, o mito.

No entanto, este paradigma positivista já não consegue mais explicar a realidade, diante de um mundo cada vez mais complexo e plural. Torna-se necessário, então, propor aproximações entre a ciência e a arte, com a finalidade de expandir a capacidade de compreensão humana dentro do atual cenário de fluidez social. Esse novo modelo emergencial, que possa garantir um tipo de sociedade auto-sustentável, é absolutamente necessário, mostrando que, apesar das tensões e distâncias entre os diferentes campos do saber, é possível encontrar pontos de intersecção, que possam tornar esta relação uma realidade.

O ponto de partida para este trabalho dissertativo é a hipótese de que a arte, em meio à crise da racionalidade, pode oferecer contribuições interessantes para alcançarmos um novo olhar e uma nova compreensão a respeito dos objetos de pesquisa que porventura formos analisar. O que se pretende aqui é apontar alguns caminhos para discutir o teatro, em relação com o pensar científico, assim como vislumbrar o que está em jogo na emergência de novos paradigmas para a ciência moderna.

Pensando nisso, proponho refletir acerca destas duas matérias, a saber: imagem e memória, visando contribuir com as discussões levantadas por vários pesquisadores, teóricos e encenadores teatrais, a fim de responder às seguintes perguntas: Que afastamentos/aproximações podemos estabelecer entre estes dois conceitos tão intrinsecamente enredados? Como é possível relacioná-los com o fazer artístico teatral? Como a imagem e a memória podem se tornar desencadeadores de um processo criativo?

² René Descartes (1596 – 1650) foi um importante filósofo, físico e matemático do século XVII, que sistematizou um método de conhecimento científico, conhecido como “sistema cartesiano”, considerado por muitos como um modelo de análise universal, o qual tinha a dúvida como método e era inspirado no rigor matemático. Ademais a abordagem que Descartes adota buscava rejeitar tudo o que pudesse ser considerado duvidoso para afirmar a supremacia da razão.

A partir destas questões, pretendo, pois, discutir a respeito dos procedimentos de composição cênica, engendrados através das imagens e memórias no estado de criação, os quais envolvem também o imaginário, a linguagem e a cultura. Meu esforço maior é no sentido de compreender o universo psíquico daquele que atua – considerado aqui não como uma identidade fixa, mas como uma unidade fluida que se refaz constantemente através de suas múltiplas troca de experiências. Lembrando que cada ator/atriz tem seu próprio modo de operar sobre o inconsciente a fim de transformá-lo em material de conhecimento.

Em uma sociedade de matriz ocidental como a nossa, muitas vezes acabamos presos à palavra. Mas pensar através da imagem é fundamental. Uma das questões principais que desejo trazer para este trabalho é como podemos transformar o nosso pensar hipotático, num pensar mais paratático³. Para tanto, nas páginas seguintes, pretendo lançar um olhar sensível sobre este tema e os seus desdobramentos frente à contemporaneidade, estabelecendo um diálogo com os autores familiarizados a este tipo de hermenêutica.

Aliado a isto, o presente estudo aponta para um processo de autopesquisa, aproximando-se também do conceito de autoetnografia⁴, no qual o pesquisador usa sua experiência pessoal para resolver questões acadêmicas. Segundo Sylvie Fortin, o método da autoetnografia se caracteriza por “uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (FORTIN, 2009, p. 83). Neste caso, então, eu proponho a escritura de um relato íntimo e vivo, especialmente apoiado na minha prática como ator, visando contribuir com o desenvolvimento de teorias sobre o imaginário, transformado aqui em matriz criativa, a partir de atravessamentos e

³ Hipotático é um conceito do campo da Linguística que define um tipo de pensamento e coordenação da linguagem baseada numa estruturação linear através de um sistema que conhecemos como análise sintática, identificado através de uma estrutura frasal: sujeito, predicado, verbo da ação, objeto direto ou indireto. Mas existem também outras formas de organização da linguagem, como é o caso da escrita egípcia, japonesa e grande parte da língua hebraica, por exemplo, as quais têm uma natureza mais paratática, ou seja, ao invés de buscarem escrever aquilo que se fala, elas buscam escrever aquilo que se vê. Um modo de pensar imageticamente através de correlações diretas com os objetos, um modo de pensar, digamos, um pouco mais concreto, que tende as “coisas reais”. (ver NUNES, 2019).

⁴ O termo autoetnografia data da década de 70 e vem se tornando cada vez mais popular nos círculos científicos no mundo todo, despertando opiniões divergentes dentro das universidades. Estudos assim são publicados, com frequência, na forma de histórias de vida - deixando de lado a linguagem acadêmica, mais rígida. Ao invés dos modelos metodológicos convencionais das pesquisas qualitativas, os estudos autoetnográficos se baseiam no aspecto biográfico e na subjetividade do pesquisador para chegar ao cerne das questões científicas que pretende alcançar.

afetividades estabelecidas no próprio artista pesquisador, tendo como base os princípios de alteridade.

Apesar de enfatizar uma experiência pessoal, os conceitos e reflexões aqui abordadas constituem um entendimento do campo de estudos da imagem que não é exclusividade minha. Pelo contrário, provavelmente estas ideias interferem ativamente nas vivências criativas da maioria dos artistas, ainda que de forma inconsciente.

Por ser uma abordagem autoral, escolho o uso da primeira pessoa do singular, sem perder o rigor que se exige para um trabalho acadêmico desta natureza, isto é, considerando os procedimentos teórico-metodológicos de uma pesquisa. Emprego também o gênero masculino na perspectiva do sistema linguístico brasileiro, ao me referir às práticas teatrais aqui descritas. No entanto, é importante salientar que, com o avanço dos estudos da teoria *queer*, as identidades sexuais e de gênero começam a se fragmentar a fim de trazer visibilidade na sociedade para as pessoas que não se identificam com o binário homem x mulher, reconhecendo no trabalho do ator e da atriz um exercício diverso que envolve múltiplos corpos, gêneros, singularidades e identidades⁵.

Por meio dessas considerações, esta pesquisa, visa um desvelamento sensível acerca da imagem e da memória atoral nos três espetáculos que compõem o campo de estudo desta investigação; a saber: *A Farpa* (2008) da Cia Mínima de Teatro; *O Semeador de Poesias* (2010) do Corpo Cênico e *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores* (2017), LABORSATORI. A meu ver, uma proposta de criação que se aproxime desse mundo imaginário pode se apresentar ao artista da cena como um campo inexplorado, proporcionando ou não potências de construção corporal e criação de cena.

Por se tratar de um trabalho acadêmico pautado pela prática vivenciada em sala de ensaio, apresento inicialmente, logo após esta introdução, uma espécie de relato-análise de diferentes fases da minha vida pela via subjetiva do “*self*”⁶. Serão utilizados

⁵ Atualmente, entende-se que há um equívoco científico por trás dessa ideia de uma neutralidade masculina aplicada indistintamente a todos os seres, independente da sua cor, classe social ou gênero. No Brasil, historicamente, os grupos minoritários foram sistematicamente excluídos da sociedade, marginalizados, e não tiveram seus direitos sociais básicos respeitados. Então é nosso papel enquanto pesquisadores reconhecer que dentro da cena teatral, há uma história de silenciamento e opressão às mulheres, às pessoas trans não binárias e as pessoas negras. Essa é uma mudança de paradigma e um gesto político muito necessário nos dias de hoje, para não incorrerem no erro de reproduzir um discurso universalizador ao referir-se a diferentes formas identitárias. É uma ação importante de difusão da diversidade e acessibilidade a fim de criar políticas antissexistas, antiracistas e anticapacitistas dentro das esferas acadêmicas, alargando nosso pensamento.

⁶ A expressão *Self*, conforme Jung definiu, é um processo natural de amadurecimento da personalidade humana a partir do confronto entre o consciente e o inconsciente, possibilitando ao indivíduo ter uma

neste processo, para tanto, materiais diversos de investigação com foco na análise documental, tais como: fotografias, textos literários, anotações pessoais e pesquisa autobiográfica.

Somente no quarto capítulo, é que me debruçarei mais demoradamente acerca das teorias sobre memória e imagem, que emergem do processo criativo e entrelaçam-se entre si, em conformidade com o aporte bibliográfico que sustenta esta reflexão. Dessa forma há um desejo meu de colocar a prática como protagonista da pesquisa, tentando, assim, subverter um pouco a ordem estrutural de trabalhos como esse, pois, para mim, a teoria deve se construir justamente pela observação e vivência, experienciados e recriados no corpo de atores e atrizes.

Bell Hooks, no seu livro intitulado: *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, compartilha comigo, em certa medida, destas angústias acadêmicas as quais acabei de mencionar anteriormente:

Eu cheguei a teoria, porque eu estava sofrendo. A dor dentro de mim era tão intensa que eu não poderia continuar vivendo. Eu cheguei à teoria desesperada, querendo compreender, entender o que estava acontecendo ao meu redor. Acima de tudo, porque eu queria fazer a dor ir embora. É por isso que cheguei à teoria. Eu vi, na teoria, um local para cura. (HOOKS, 2013, p.83).

A autora convida-nos a pensar a teoria como prática libertadora, a partir de elementos/sentimentos que se relacionam diretamente com a vida. É claro que sua discussão central perpassa as questões do feminismo e do pensamento decolonialista, mas, por agora, importa-nos compreender que a história de vida das pessoas intervém diretamente na produção teórica do conhecimento.

Neste sentido, a história de um homem branco, gay, artista e vindo do interior de Goiás provavelmente constituirá uma leitura diferente a partir de um determinado ponto de vista. A compreensão destas várias dimensões sensíveis e dos diferentes lugares de enunciação de cada sujeito é talvez um dos aspectos que falte à academia, a qual ainda se vê distanciada das relações sociais e das pessoas.

Quando criança, o mundo dos meninos e dos homens da família (do meu pai e dos meus irmãos) não me interessava e eu tive que aprender a me refugiar, como uma forma de proteção, no universo fantástico da imaginação. Esta era minha forma infantil

de me relacionar com determinados conteúdos, complexos demais para minha pouca idade, uma forma de teorizar sobre a vida.

Devo confessar que, na universidade, muitas vezes, sinto certo incomodo por ser artista e não encontrar espaço para uma escrita sensível. Às vezes, eu sinto como se eu não pertencesse ao fazer teórico acadêmico, pois o conhecimento artístico está muito além da escrita clássica formal e concreta de comunicação. Isso sempre foi uma preocupação para mim.

Neste sentido, a pesquisa em artes pode ser considerada um campo riquíssimo de investigação, ainda que utilizando processos metodológicos diferenciados daqueles utilizados pelas ciências naturais, por exemplo. Logo, podemos pensar a arte como produtora de conhecimento e passível de ser estudada dentro de um paradigma científico aberto, guardada, obviamente, as devidas especificidades que a caracterizam como linguagem.

Ao longo deste trabalho, pretendo analisar a relação entre o visível (as imagens criadas no corpo atoral em estado de criação) e o invisível (dimensão psicológica), guiando o leitor por entre as tessituras desse corpo-imagem-memória que foi sendo construído mais especificamente a partir de um longo processo de práxis: com avanços, recuos, tropeços e caminhadas.

Meu objetivo é entender como as imagens foram empregadas e qual o resultado obtido em cada uma das diferentes montagens teatrais analisadas, no tocante aos processos de preparação e no trabalho pré-expressivo durante os ensaios; além de discutir, através de uma perspectiva fenomenológica, as noções teóricas referentes à imagem e memória nas suas diversas possibilidades de manifestação, o que constitui, por si só, uma árdua tarefa.

No entanto, antes de dar início a este estudo, é necessário fazer um breve panorama bibliográfico, apresentando as obras de referência que nortearam as reflexões e as questões metodológicas aqui estabelecidas, as quais se estruturaram a partir do pensamento fenomenológico em obras que versam sobre o imaginário e a memória.

Nesta trajetória, trago para conversar comigo autores como Carl Gustav Jung (1964), Gaston Bachelard (1988) e Gilbert Durand (2004) que caminharão ao meu lado nessa jornada. No campo das artes da cena, abro um diálogo com os seguintes encenadores: Constantin Stanislavski (2001/2018), Jerzy Grotowski (1992) e Antonin Artaud (1993), cujas reflexões estimularam e contribuíram profundamente para o desenvolvimento de cada passo dessa investigação. Neste sentido, os textos e livros

destes autores me ofereceram aporte teórico-metodológico imprescindível para fundamentar minhas análises, com o objetivo de demonstrar o quão importante é “sonhar acordado” no processo de criação teatral.

Ao adentrar na natureza metodológica da pesquisa, acho de fundamental importância definir, inicialmente, o conceito de método como estou tratando aqui. Entendo esta palavra como sendo um conjunto de ações, conhecimentos, estratégias, processos e procedimentos a serem seguidos sistematicamente na investigação de um objeto. Segundo Marilena Chauí, método “significa uma investigação que segue um modo ou uma maneira planejada e determinada para conhecer alguma coisa; procedimento racional para o conhecimento seguindo um percurso fixado.” (In BRANDÃO, 2006:109).

Paul Edwards mantém opinião semelhante, para ele: “O termo ‘método’, que significa literalmente ‘seguindo um caminho’ (do grego *méta*, ‘junto’, ‘em companhia’, e *hodós*, ‘caminho’), refere-se à especificação dos passos que devem ser tomados, em certa ordem, a fim de se alcançar determinado fim” (In ALVES, 2000, p.160).

No entanto, dadas as variáveis do objeto artístico, fica claro que buscar uma possibilidade metodológica, unicamente racional, aplicada ao campo das artes é reducionista e “contraproducente, uma vez que investigações em artes tendem a mudar ao longo do tempo (FORTIN, GOSSELIN, 2014, p. 1), e que os artistas permanecem buscando constantemente diferentes objetivos, por meio de diferentes ferramentas metodológicas. Desse modo, as mais recentes pesquisas neste sentido estão em constante fluxo, tudo o que já foi pensado e produzido pode ser (re)visitado, possibilitando novas metodologias e novas formas de produção de conhecimento, sem nunca perder de vista que o objeto sobre o qual o pesquisador-artista vai se debruçar será sempre a obra de arte.

Do ponto de vista dos procedimentos metodológicos abordados nesta dissertação, estes estão divididos em duas partes: uma parte desenvolvida a partir de estudo bibliográfico, composto por leituras, fichamentos, resumos, conversas e discussões com o orientador e em grupos de estudo; e outra que consiste numa abordagem qualitativa realizada a partir de registros dos espetáculos, tais como: fotos e vídeos, materiais de divulgação, relatos de experiência, mídias da internet, *diários de*

*bordo*⁷, seguidos das devidas reflexões. Sendo assim, serão utilizados como procedimentos metodológicos: pesquisa documental e pesquisa bibliográfica.

Para a constituição do *corpus* científico, inicialmente me vali do Método Matricial⁸ como metodologia de pesquisa aplicada às investigações acerca da arqueologia da imagem constituinte no espaço da cena, cujas bases se fundamentam numa análise crítica e descritiva de caráter qualitativo dos três processos criativos anteriormente citados, em consonância com o referencial bibliográfico, a fim de explicitar o fenômeno imagético enquanto constitutivo do trabalho de interpretação teatral.

Por ser uma pesquisa qualitativa de caráter reflexivo, esta será aplicada a um relato de experiência, cujos dados obtidos serão passíveis de observação e análise. Optar por utilizar o relato de experiência como estratégia de pesquisa significa estimular o debate, os questionamentos e reflexões sobre o objeto a ser estudado em um determinado contexto.

Minha maior preocupação é com o processo em detrimento do produto e o meu interesse não será a quantidade das informações, mas a qualidade, ou seja, o discurso circunscrito em cada objeto artístico analisado. Como afirmam Lüdke e André (1986, p. 13), esse tipo de pesquisa: “envolve a obtenção de dados descritivos, obtidos no contato direto do pesquisador com a situação estudada, enfatiza mais o processo do que o produto e se preocupa em retratar a perspectiva dos participantes.”

Esse tipo de pesquisa precisa ser reflexivo em todos os seus aspectos, pois só assim o pesquisador estará lançando mão de um meio eficaz na produção de conhecimento e poderá estar contribuindo para uma melhor compreensão dos fenômenos e realidades estudadas. Por ser uma pesquisa localizada em um determinado contexto histórico e pessoal, os resultados não podem ser aplicados a todos os casos, porém, por se tratar de um estudo mais aprofundado, pode fornecer informações para pensarmos o conceito do imaginário de maneira mais ampla.

O foco da presente reflexão concentra-se nas questões que envolvem a imagem e a memória em relação com o teatro, tendo como mote o reconhecimento das múltiplas funções psicológicas do intérprete implicados durante os procedimentos de criação da

⁷ O *diário de bordo* consiste basicamente numa espécie de caderno de anotações, utilizado por alguns atores e atrizes para registrar as dúvidas, inquietações, ideias e reflexões que de algum modo foram surgindo durante o desenvolvimento, montagem e criação de um espetáculo.

⁸ A definição a respeito do que é o Método Matricial será mais bem contextualizada em capítulo posterior.

personagem. Ao realizar esta tarefa, meu objetivo é compreender qual é o substrato imagético por trás do fazer teatral e como este se constrói na prática. Esse é o motivo dessa pesquisa ter sido dirigida aos meus processos de criação atoral, como uma tentativa de compreender um pouco a natureza subjetiva desse trabalho.

Ao optar por este recorte de um estudo de caso, numa perspectiva autoetnográfica, proponho investigar e pensar a realidade artística local, ampliando o entendimento do conceito de território enquanto construção de identidade. Por isso escolhi estes três espetáculos, tendo em vista serem trabalhos consolidados dentro do contexto teatral na cidade de Goiânia que obtiveram, cada um a seu modo, um significativo reconhecimento por parte do público durante o tempo em que estiveram em cartaz. Em segundo lugar: todos três possuem uma relação muito particular com o tema dessa pesquisa, pois encaram as imagens mentais como estímulo para se chegar à cena, um meio de criação em que o ator ou a atriz devem mirar a si mesmo e confrontar-se com a sua interioridade.

1.1 O papel da imaginação como método fenomenológico

Dentro do processo de construção deste trabalho, há várias referências que estão aliadas com o meu histórico de formação e contexto de vida, enquanto artista pesquisador envolvido, buscando conexões entre o conteúdo teórico e o experimental. Para realizar este estudo, conforme já disse, pretendo revisitar meus processos criativos, partindo das imagens poéticas despertadas pela memória e pela imaginação do próprio pesquisador. Por esse motivo as bases deste trabalho de pesquisa estão fundamentadas no método de análise fenomenológico, pois as análises e os olhares diante do objeto de estudo são pensados como um construto processual e incompleto, em estado incessante de invenção e subjetividade.

O filósofo Edmund Husserl foi quem primeiro sistematizou o que vem a ser o método de análise fenomenológico atual. Para ele, o fenômeno revela a essência dos objetos, ou seja, nós conseguimos através do fenômeno acessar o que ele chama de “as coisas mesmas” (HUSSERL, 2008, p. 17). Basicamente seu estudo é motivado por questões relacionadas à interioridade de quem observa. Em vista disso, o método fenomenológico se volta não somente para o objeto em si, a fim de dissecá-lo, mas também sobre o que acontece na cabeça de quem o observa e de como as ideias se formam quando entramos em contato com o objeto.

Dessa forma ele parte de um pressuposto que é base de toda a Fenomenologia: a intencionalidade intuitiva da consciência (reconhecimento do caráter intencional do sujeito), pois a verdade só será compreendida a partir da relação entre o sujeito cognoscente e o mundo vivido. Essa discussão acerca da intenção e da subjetividade é parte fundamental desse método fenomenológico.

Recorrendo às palavras do próprio Husserl, no livro *A ideia da fenomenologia*, traduzida por Artur Morão, a fenomenologia:

É, pois, ciência num sentido totalmente diferente, com tarefas inteiramente diversas e com um método completamente distinto. A sua particularidade exclusiva é o procedimento intuitivo e ideador dentro da mais restrita redução fenomenológica, é o método especificamente filosófico, na medida em que tal método pertence essencialmente ao sentido da crítica do conhecimento e, por conseguinte, ao de toda a crítica a razão em geral. (HUSSERL, 1989, p. 87).

Trata-se de uma proposta metodológica filosófica que busca compreender os objetos do conhecimento tais como eles aparecem, ou seja, assim como eles se apresentam à consciência do indivíduo. Para os pensadores dessa linha de pesquisa não devemos nunca fazer uma análise de um objeto em si, isolado do sujeito que o conhece, pois o fenômeno – que em grego significa "aquilo que aparece" – é um acontecimento, cujo desvelamento se dá em diferentes perspectivas.

Levando em conta a questão da criação no teatro, podemos considerar a necessidade da Fenomenologia como um processo pelo qual a verdade do artista possa se revelar. Assim, ao escolher este tema, proponho repensar a forma como olhamos (conceitualmente) para as imagens enquanto objeto de criação e como podemos imaginar novas soluções para o pleno desenvolvimento da pesquisa artística, através de uma lente de estudo carregada de subjetividade. Neste sentido esta pesquisa manifesta um modo de compreender o mundo e o fazer teatral, confrontando-se com formas/conteúdos e metodologias de trabalho, que dialogam de modo frutífero com a interioridade no processo de criação artística.

Do ponto de vista de pesquisa em artes cênicas há uma tendência a querer acreditar que a subjetividade não pode existir, mas ela é totalmente presente no exercício de criação. O(a) artista jamais vai ter a clareza absoluta de determinadas coisas, até que tenha percorrido elas, baseadas em determinadas experiências e investigações. Mas sempre haverá ali presente uma sombra, mesmo que nós não

tenhamos noção dela, pois não podemos tocá-la nem vê-la; há sempre algo desconhecido, uma parte obscura da consciência.

Esta é a experiência do “andarilho” como metáfora provocativa para a busca do autoconhecimento, errando e se descobrindo a si mesmo neste trajeto. É preciso compreender o processo de individuação do sujeito não numa perspectiva unidirecional, mas sim distinguindo os vários eventos que participam dele, inclusive todos os medos, alegrias e fracassos jogados na sombra, além de reconhecer também o quanto tudo isso é potente no processo criativo.

Muitas vezes há um preconceito dentro das esferas acadêmicas, dando a impressão de que, se direcionarmos muito nosso pensamento para o aspecto subjetivo e/ou intuitivo, isso vai distanciar a pesquisa de seu caráter científico. As contribuições epistemológicas da fenomenologia nos ajudam a refletir sobre as metodologias de análises aplicadas ao campo das artes cênicas, fugindo das teorias racionalistas e conservadoras. Teorias estas que são incapazes de abarcar a complexidade da vida e da sociedade nos tempos atuais.

No campo da prática cênica acontece muitas vezes de nos apropriarmos de técnicas e métodos alheios, que não estão alinhados com a nossa experiência pessoal e a prática teatral singular de cada intérprete. Dessa forma não criamos espaço para pensarmos as conexões entre teoria-prática, que tendem a tornar nosso trabalho mais consistente. Um bom exemplo disso podemos encontrar em STANISLAVSKI (2001), o qual criou seu próprio método de trabalho a partir de suas experiências. Enquanto fazedor de teatro, ele sistematizou um *modus operandi* de se fazer e pensar a cena, que depois foi sendo transmitido e ressignificado pelas gerações subsequentes.

Em termos de método de criação artística não existe um modelo melhor ou pior que o outro. Isto sempre vai depender de uma série de fatores, tais como: a relação e a identificação entre os envolvidos neste processo, o modo como este método é utilizado, a adequação a determinadas circunstâncias específicas e, claro, os resultados obtidos a partir dele. Outro fator importante também nesse aspecto é exatamente ter uma perspectiva aberta com relação a outros modelos inovadores, ou seja, não congelar, cristalizar, fixar os procedimentos de modo que eles se tornem barreiras para a criação.

Esta é uma questão muito importante dentro de uma abordagem metodológica de trabalho, principalmente em termos de arte, pois não basta simplesmente pegar um método e aplicá-lo, sem considerar as situações e as pessoas que estão trabalhando com ele; cada modo de proceder artístico vai resultar num resultado diferente, porque o

processo em si também foi diferente. Assim, uma das questões principais para se pensar o estudo das artes atualmente é saber de que forma podemos criar propostas metodológicas coerentes com a nossa prática, que possam somar aos tipos de pesquisas existentes.

Ao iniciar a escrita dessa dissertação acerca do imaginário e do reconhecimento da memória como um modelo de criação, o primeiro obstáculo enfrentado por mim enquanto pesquisador foi o de tentar encontrar um procedimento de análise metodológica capaz de abarcar o fenômeno imagético e o universo psíquico atoral em sua totalidade, capaz de encontrar a alma do artista. Neste sentido, os diversos avanços da ciência humana nos últimos anos corroboram com a percepção de que o campo de pesquisa em arte tem evoluído sensivelmente na busca por caminhos de investigação distintos uns dos outros, com abertura para o uso de diferentes procedimentos que tendem a tornar a experiência de um trabalho científico mais rico e produtivo.

A este respeito, a definição de uma metodologia mais sintonizada com a Fenomenologia da Imaginação aparece como uma possibilidade bastante interessante para a pesquisa em artes cênicas, pois propõe uma visão complexa dos fenômenos, partindo de uma concepção de pensamento que rompe com o modelo cartesiano. O trabalho de reflexão teatral, numa perspectiva imaginal é apresentado como sendo um espaço aberto ao novo, ao inesperado, ao sonho e ao encantamento, na medida em que permite outra forma de conhecer o mundo e de conhecer a nós mesmos.

Desse modo, ao compartilhar esta experiência, acredito que poderei enriquecer o campo de estudos da arte, levando-a para caminhos desconhecidos, tendo sempre como referência o próprio objeto estético através do exercício da reflexão. Trabalhar com este ou aquele método é ressaltar as múltiplas facetas e abordagens possíveis dentro de uma investigação; trata-se de buscar, dentre as diversas perspectivas metodológicas, a que melhor se enquadra nos objetivos da pesquisa e no perfil do(a) pesquisador(a).

Considero importante fazer uma radiografia daquilo que constitui o imaginário do artista. No entanto, quem deseja se aventurar neste trabalho deve antes abandonar as palavras. Deixar as imagens falarem. Transformar as imagens em forma. É ao mesmo tempo um olhar para fora e para dentro. Com simplicidade, quero mapear este território do insólito que interfere no domínio da criação.

Convido então o leitor a acompanhar, nas próximas páginas, os registros desta caminhada investigativa. Para começar, irei situar no próximo tópico um entendimento acerca do conceito de Método Matricial aplicado aos estudos do imaginário.

1.2 Metodologias em trânsito: um exercício de análise matricial

Ao refletir sobre a presença da imagem e da memória na criação cênica, uma questão sobrepôs-se imperiosamente: como proceder a uma análise científica diante da instabilidade e imaterialidade deste tema? Neste sentido, as aulas da disciplina *Metodologias de Pesquisa em Artes da Cena*, ministrada pelos professores Alexandre da Silva Nunes e Fernanda Pereira da Cunha, dentro do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (PPGAC-UFG), estabeleceram importantes coordenadas para este tópico exploratório, se constituindo num referencial de direcionamento para as ideias aqui apresentadas.

Um dos focos principais destas aulas concentrou-se na leitura e análise do capítulo: *Método Matricial* de Rubens Brito e Jacó Guinsburg, no livro *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. A obra em questão serviu para que pudéssemos refletir acerca do papel do pesquisador-artista e sua relação com a pesquisa científica, tendo como exemplo de procedimento metodológico (e igualmente de criação) o Método Matricial: conceito elaborado a partir da análise dos processos criativos do dramaturgo Luis Alberto de Abreu.

Buscando atribuir novos significados para o quadro atual da pesquisa em artes cênicas, a leitura do referido capítulo suscitou, durante as aulas da disciplina, debates e reflexões interessantes, pensando a arte e sua relação com a produção de conhecimento. A este respeito o estudo sobre o Método Matricial apresentou-se para mim, naquele momento, como uma possibilidade de metodologia capaz de ser aplicada ao contexto teatral, em relação direta com o meu objeto de investigação.

O Método Matricial é “um método que visa desvendar e analisar a matriz criativa do artista e que tem como objetivo o esclarecimento de seu processo de criação.” (BRITO e GUINSBURG, 2006, p. 20). Trata-se de uma proposta metodológica de pesquisa que evidencia a busca de padrões de criação no interior do objeto estético. Neste contexto, o investigador identifica os elementos/procedimentos comuns no seu processo criativo e, da mesma forma, recria o próprio olhar ao desenvolver estratégias de leitura específicas para cada item examinado.

De acordo com os autores citados, esse método trabalha com a ideia de fontes primárias, através da leitura e do aprofundamento na produção artística de um determinado escritor(a), compositor(a), ator/atriz, musicista, etc. Em seguida, busca-se

estabelecer os recursos comuns e/ou diversos entre os diferentes materiais analisados, a fim de se extrair os aspectos que compõem a sua matriz criadora. Então, conforme as características são identificadas, é possível perceber que tais ou tais elementos/procedimentos aparecem com maior ou menor frequência nas obras selecionadas, estabelecendo-se, assim, relações entre esses elementos dentro da sua matriz criativa.

O que Brito e Guinsburg chamam de fonte primária é, na verdade, o conjunto de obras relacionadas a um determinado artista, ou seja, todas as informações passíveis de serem coletadas sobre ele/ela. Os elementos seriam os princípios determinantes e estruturantes, com os quais o profissional da arte trabalha para materializar sua obra. Em outras palavras, “o elemento, em geral, é de natureza estrutural, ou seja, constitui uma das bases sobre a qual se erige a produção do criador.” (BRITO e GUINSBURG, 2006. p. 21).

Por sua vez, os procedimentos referem-se ao modo através do qual desenvolvemos/exploramos cada um dos elementos, como os empregamos em nossas produções, como os organizamos. A relação entre esses elementos e os procedimentos representa o que os autores chamam de elementos/procedimentos. Com isso obtém-se uma análise detalhada da obra a fim de se evidenciar seu modo de composição, bem como desvendar o processo criativo da mente artística.

Através do uso do Método Matricial, podemos perceber que estes elementos/procedimentos se repetem em todas as fontes primárias, apresentando-se então como elementos matriciais estruturantes da obra. “Com a reunião dos elementos definidores da estrutura da obra tem-se, portanto, a matriz de criação.” (BRITO e GUINSBURG, 2006, p. 20).

Brito e Guinsburg ainda ressaltam que o exame Matricial busca evidenciar os padrões de criação no interior do próprio objeto estético, sem se preocupar com quaisquer outros condicionantes externos. Para eles o que está em jogo neste método de pesquisa em artes é a possibilidade concreta de desenvolver um esquema capaz de diagnosticar os elementos/procedimentos específicos desenvolvidos pelo artista através de uma análise interna do texto.

Com o intuito de elucidar possíveis caminhos para a pesquisa em artes da cena, em afinidade com o contexto científico atual, estes autores escolheram o Método Matricial como uma possibilidade metodológica da poética teatral. Inicialmente este método era aplicado exclusivamente aos estudos da dramaturgia, no entanto atualmente

tem sido utilizado também em outras áreas, já que, a partir dele, há a possibilidade de se entender os elementos que constituem qualquer obra de referência e principalmente no tocante a compreensão do fenômeno artístico como um todo.

Pensando nisso, é interessante observarmos como, a princípio, um instrumento metodológico voltado exclusivamente para um tipo de pesquisa direcionado ao estudo da dramaturgia, pode ser posteriormente aproveitado por outros pesquisadores, que ampliaram seu horizonte de pesquisa, além daquele que a originou, descobrindo outras formas de utilização. Com isso surge a possibilidade de ramificar uma gama de conexões em relação ao trabalho do ator/atriz contemporâneo, transitando para diversos campos, de modo à ressignificar os métodos científicos existentes.

Dito isso, o Método Matricial foi empregado nesta pesquisa como uma alternativa de encaminhamento aplicada à criação teatral, uma vez que ofereceu a mim, artista-pesquisador, um novo olhar para meu objeto de investigação e um campo ilimitado de informações e dados. Além do mais, dada a ausência de limites exatos entre dramaturgia e encenação no panorama atual, tal referencial analítico foi capaz de colaborar até mesmo na compreensão dos espetáculos e como forma de encontrar a matriz criativa específica de cada um destes trabalhos.

Disto surgiram alguns questionamentos importantes, do tipo: qual é a força motriz que me impulsiona a criar? Será que eu possuo uma matriz criativa ou esta se adapta às circunstâncias da personagem que quero interpretar, vivendo em constante transformação? Neste caso, tomando como exemplo o meu processo individual: como identificar a minha identidade como ator e, por conseguinte, os meus procedimentos de criação? Em se tratando de arte, muitos são os caminhos. Mas qual direção seguir? Por onde começar? Que procedimentos artísticos adotar?

São várias questões, que certamente não serão inteiramente respondidas neste capítulo, e provavelmente surgirão outros questionamentos no decorrer da minha pesquisa. Porém esta pulga atrás da orelha, esta inquietação é um exercício saudável que exige um estudo mais apurado. Excluir a dúvida ou desconfiança de quem questiona é tornar a pesquisa desnecessária. Afinal de contas, se não há dúvida, por que pesquisar? Como encontrar soluções para as nossas perguntas se não somos capazes de formulá-las?

Neste exercício de pensar a figura do ator/atriz, me parece convincente, pois, acreditar que, a cada novo trabalho, estamos sempre nos reinventando, redescobrimos novas maneiras de criar, buscando outros estímulos de criação, deixando-nos conduzir

para outros lugares, como uma figura meio disforme, ou, como diria Raul Seixas, uma “metamorfose ambulante”:

É chato chegar a um objetivo num instante
Eu quero viver nessa metamorfose ambulante
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo
(SEIXAS, 1973)

No entanto, o que o Método Matricial distingue é a base elementar ou matriz específica, recorrente na criação cênica atoral. Cada um de nós, artistas criadores, desenvolvemos ao longo do tempo e durante a nossa prática um modo próprio de criação, uma espécie de impressão digital criativa única e distinta. A este respeito os autores Rubens Brito e Jacó Guinsburg observam:

Afinal, a cada trabalho o pesquisador se defronta com circunstâncias imprevistas, seja em relação ao artista, à sua obra, às condições em que esta se encontra, seja, até mesmo, em relação às dificuldades impostas pela realidade externa à pesquisa. De qualquer maneira, essa flexibilidade na organização e condução do processo não contradiz o Método Matricial, mas, ao contrário, o afirma. (BRITO e GUINSBURG, 2006, p. 23).

Instigado por estes questionamentos e, em particular, pelas discussões em grupo durante a disciplina *Metodologias de Pesquisa em Artes da Cena*, busquei, portanto, pensar de que forma esta visão da matriz poderia ser aproveitada dentro da minha pesquisa, a partir da análise dos elementos/procedimentos comum aos três espetáculos que compõem meu objeto de investigação, compreendendo como estes elementos/procedimentos entravam no jogo da cena.

A partir daí começou a despertar em mim a necessidade de encontrar algum procedimento operacional dentro do meu fazer teatral, relacionado com campo de estudo do imaginário, a respeito do qual eu pudesse me voltar mais objetivamente. Daí o motivo de utilizar o método matricial como instrumento metodológico de pesquisa, pois para mim era de fundamental importância fazer um “raio X” do universo imaginário empregado no instante poético de criação de maneira mais particular e concreta numa conexão direta entre teoria e prática.

Por meio deste método, tencionava identificar a ocorrência de fenômenos, imagens, arquétipos, ou mesmo a manifestação de um mito, enfim, de uma característica reincidente que permeasse as três peças analisadas. A partir do levantamento dos elementos-procedimentos destacados no quadro matricial, foi possível identificar as

matrizes que mais se relacionam com o imaginário e compreender como esses conteúdos se articulavam na prática.

Neste momento atual da minha pesquisa que vem se desenvolvendo a partir de um percurso metodológico, o qual abarca tanto os estudos teóricos, quanto minha prática de ator de maneira sistematizada, abarcando três espetáculos diferentes, parece-me interessante identificar alguns princípios comuns em cada um dos trabalhos selecionados para uma análise mais especializada. A partir do exercício Matricial de desmontagem dos espetáculos minha matriz criativa ficou assim organizada:

<i>A FARPA</i>	<i>O SEMEADOR DE POESIAS</i>	<i>NJILAS</i>
Uso da imaginação	Uso da imaginação	Uso da imaginação
Memória como estímulo criador	Memória como estímulo criador	Memória como estímulo criador
Imagens internas	Imagens internas	Imagens internas
Trabalho com partituras	Trabalho com partituras	Trabalho com partituras
X	Intervenção em espaços não convencionais	X
Interação com a plateia através da quebra da quarta parede	Interação com a plateia através da quebra da quarta parede	Interação com a plateia através da quebra da quarta parede
X	Maior liberdade para improvisar durante a apresentação	X
Repetição de uma mesma sequência	Repetição de uma mesma sequência	Repetição de uma mesma sequência
Corpo extracotidiano	Corpo extracotidiano	Corpo extracotidiano
Uso de imagens ópticas diversas (tais como fotografias, recortes de jornal, obras de artistas plásticos, etc.) como estímulo para criação	Uso de imagens ópticas diversas (tais como fotografias, recortes de jornal, obras de artistas plásticos, etc.) como estímulo para criação	Uso de imagens ópticas diversas (tais como fotografias, recortes de jornal, obras de artistas plásticos, etc.) como estímulo para criação

Uso da palavra escrita como estímulo criativo (textos literários, poemas, contos, textos narrativos, cartas etc.)	Uso da palavra escrita como estímulo criativo (textos literários, poemas, contos, textos narrativos, cartas etc.)	Uso da palavra escrita como estímulo criativo (textos literários, poemas, contos, textos narrativos, cartas etc.)
Ações internas	Ações internas	Ações internas
Princípio de Omissão	Princípio de Omissão	Princípio de Omissão
Uso de objetos do cotidiano durante o processo criativo	Uso de objetos do cotidiano no processo criativo	X
Ações físicas	Ações físicas	Ações físicas
Uso da intuição	Uso da intuição	Uso da intuição
Imagens de animais como matriz criativa	X	X
Presença do acaso	Presença do acaso	Presença do acaso
Criação de imagens mentais a partir de determinadas palavras chaves	Criação de imagens mentais a partir de determinadas palavras chaves	Criação de imagens mentais a partir de determinadas palavras chaves
Atemporalidade da cena	Atemporalidade da cena	Atemporalidade da cena
Influência do Surrealismo	Influência do Surrealismo	Influência do Surrealismo
Presença do inconsciente	Presença do inconsciente	Presença do inconsciente
Manipulação de objetos	X	X
Referências ritualísticas e/ou religiosas	Referências ritualísticas e/ou religiosas	Referências ritualísticas e/ou religiosas
Uso de objetos simbólicos	Uso de objetos simbólicos	Uso de objetos simbólicos
Ressignificação de objetos	Ressignificação de objetos	Ressignificação de objetos
Referências mitológicas	X	Referências mitológicas
X	X	Trabalho com matrizes africanas
Tempo da ação distendido	Tempo da ação distendido	Tempo da ação distendido
Tempo não cronológico	Tempo não cronológico	Tempo não cronológico
Uso de símbolos	Uso de símbolos	Uso de símbolos

Presença de imagens arquetípicas	Presença de imagens arquetípicas	Presença de imagens arquetípicas
X	X	Presença da ancestralidade
X	X	Trabalho com as danças populares

Ao submeter as três peças teatrais ao método, além do uso da imagem e memória, dois dos objetos principais desta pesquisa, outros elementos constituintes das obras artísticas também saltaram as minhas vistas: tais como a participação do inconsciente, o uso da intuição, a presença de imagens arquetípicas, entre outros. Ao mesmo tempo pude aprofundar o olhar sobre os meus processos e ferramentas de criação.

Após a análise matricial, decidi destacar como elementos principais do meu processo criativo os seguintes elementos: a imaginação, a memória, as imagens internas (ópticas ou mentais), a intuição, o acaso, o inconsciente, os símbolos e as imagens arquetípicas, que de algum modo estão diretamente envolvidas com o território do imaginário. Assim, estes elementos/procedimentos destacados se transformaram no ponto chave para este estudo e me permitiram ter uma clara noção do corpo teórico e conceitual da pesquisa. O desafio agora era articulá-los, considerando suas múltiplas dimensões, e analisá-los através de uma estratégia de escrita em consonância com o referencial bibliográfico.

Partindo destes elementos-chave, foi possível percorrer um caminho conceitual e um estudo detalhado das concepções de imaginação, memória e imagem, as quais serão discutidas posteriormente, ao longo deste trabalho. Meu objetivo ao elencar essas palavras chaves é realizar um recorte mais específico dentro dos estudos do imaginário no campo das artes, como uma lupa analítica capaz de ampliar o campo de observação e oferecer uma visão mais clara ao leitor dos pontos centrais desse discurso, a partir de uma experiência prática e de um estudo empírico.

Devo salientar também que, conforme nos fala Brito e Guinsburg (2006), neste tipo de abordagem o objeto estético é visto por dentro, isto é, examina-se a obra de arte no interior dela mesma, buscando averiguar no próprio ser os padrões de criação que ele apresenta. Dessa forma, para chegar à tabela matricial dos espetáculos envolvidos, o ponto de partida deste exercício foram as memórias dos processos criativos, registros

fotográficos e filmográficos, anotações e reflexões, que contemplam os anos de 2008 a 2017, período em que os espetáculos foram concebidos.

Como estou tratando aqui de processos de criação guiados pelas imagens, é preciso ressaltar que o conceito de imagem, empregado neste trabalho, assume diferentes formatos e manifestações, abrangendo desde a iconografia⁹ e imagens materiais (as fotos usadas no âmbito laboratorial) até as diferentes abstrações materializadas no jogo cênico (as imagens mentais, simbólicas, sonoras e os mitos) que se complexificam a partir do contato com outras instâncias: a literatura, a música, a pintura, o cinema, a dança entre outras.

Esse alargamento da imagem abrange inclusive algumas práticas corporais em teatro, as quais pressupõem a geração de outras imagens; também podemos incluir neste rol aquelas que entram no jogo dos devaneios, as que permeiam o consciente e o inconsciente, vindas da memória ou da imaginação, imagens intrínsecas a uma obra literária, imagens de uma cena cotidiana etc. Enfim, são muitas camadas e áreas de atuação que nos convidam a compreender o poder da imagem no corpo atoral.

Mais a frente, no capítulo 3, onde discutirei sobre os espetáculos, pretendo retornar a esta tabela matricial para tratar com mais atenção de cada um dos tópicos levantados, conferindo a participação de cada elemento/procedimento por meio de observações mais específicas e particularizadas, dentro de uma abordagem teórico-conceitual. Mas, antes de chegar a esta abordagem, convido você a percorrer agora outro caminho, repleto de pedras e flores, que fui cultivando ao longo da minha vida, como alude o eu-lírico no poema “Das Pedras” de Cora Coralina:

Ajuntei todas as pedras
que vieram sobre mim.
Levantei uma escada muito alta
e no alto subi.
Teci um tapete floreado
e no sonho me perdi.
Uma estrada,
um leito,
uma casa,
um companheiro.
Tudo de pedra.
Entre pedras
cresceu a minha poesia.
Minha vida...
Quebrando pedras

⁹ A palavra iconografia diz respeito a todo tipo de imagem (fixa ou em movimento), desde desenhos, pinturas, esculturas, fotografias, cinema, propaganda, outdoors. Na esfera artística, esse conceito envolve um conjunto de aspectos formais e estéticos pertencentes a uma obra de arte.

e plantando flores.
Entre pedras que me esmagavam
Levantei a pedra rude
dos meus versos.
(CORALINA, 1987, p. 13).

O poema de Aninha é um reflexo da necessidade de recriar a vida dentro de nós em detrimento dos obstáculos que nos oprimem, sem abrir mão das delicadezas e belezas do passado e do futuro que nos cerca. Inspirando-me na poetisa Cora Coralina e nos seus versos, evoco no próximo capítulo um pequeno preâmbulo do ator para servir de imagem a respeito deste caminho de retorno ao passado. Peço, então, licença a vocês para narrar a minha história a partir dos processos idiossincráticos e formativos.

2. PEQUENO PREÂMBULO DO ATOR

O ator se encontra no palco vazio, no meio da penumbra. Toca o terceiro sinal! Ele parece assustado. Levanta a cabeça e inicia o seu ritual de preparação. As cortinas se abrem. O ator encara a plateia por alguns segundos. Respira lentamente. Aos poucos começa a retomar o autocontrole. Olha para várias direções, sem, no entanto, pronunciar uma única palavra. Caminha para a boca de cena, com o olhar fixo e os braços relaxados. Prepara-se para o momento solene. A atenção de todos está voltada para ele. Dá um último suspiro, toma coragem e finalmente diz:

Ator – Era uma vez um garoto que vivia brincando de faz de conta quando criança, enquanto os dias iam se sucedendo alternadamente um após o outro. O mundo era então como ele imaginava nos seus sonhos: repleto de certezas e livre de preocupações. Com cuidado e espanto ele foi crescendo e descobriu, aos poucos, que ser adulto era sucumbir às armadilhas do tempo.

Um dia o menino foi apresentado ao teatro e decidiu tornar-se um ator também: “Quero ser ator para descobrir o mundo”- dizia ele.

Mas sua paixão pelo teatro é mais velha do que ele imagina, nasceu quando se acendeu as primeiras luzes da infância, ao tempo em que ele se lançava às brincadeiras de menino, pegando carona no vôo do Peter Pan.

O teatro entrou na vida do garoto, de modo tão profundo e maternal, que ele sentia como se um calorzinho bom sarasse dentro do peito, permitindo que ele pudesse se olhar e reconhecer-se novamente. Deixou todo mundo, todos os seus outros "eus", que viviam dentro dele se mostrarem, com o coração sorrindo, sem medo de se perder.

Ao abrir os meus olhos, vejo a imagem desse garoto, ainda nítida na minha mente, porém ele não tem mais o mesmo semblante de antes. É agora o retrato de um homem, com outras tonalidades, outro olhar. Enfim, deixo o garoto ir embora, certo de que ainda esbarrarei com ele em outras oportunidades; dou-lhe um até logo, entrefecho a porta e sigo meu rumo pelas linhas atemporais da memória.

Pouca luz.

Está escuro aqui na coxa, mas eu posso ouvir o som da minha respiração. Sobre esta luz, eu me recordo dos velhos encontros no teatro, em que eu podia preencher o meu coração vazio de esperança e viver tudo que precisava viver.

Onde estão os personagens? Conclamo então Inácio, O Guia, Eliguá e tantos outros... Revelem-se! Aproximem-se! Que suas vozes possam emergir, ecoando pelas paredes frias e mal iluminadas do palco!

Inácio – “Ocê lembra quando a gente era pequeno e ia empurrando as pedra lá pro alto da serra, só pra vê o barulho que elas fazia quando caía no chão?”

O Guia – “Às vezes fecho os olhos timidamente, pois não consigo compreender o que vale semear sem não o ter ou ter vivido um amor em minha alma tão carente. Por isso como semear?”

Eliguá – “Borda tu também teus sapatos, Elikán, enquanto é tempo! Não aposte na sorte de poder morrer duas vezes.”

O ator permanece imóvel. Após alguns minutos de silêncio, atravessa o palco e depois sai de cena.

-X-

Figura 1 - Eu, minha avó e minha mãe



Fonte: Arquivo pessoal

Não sei bem o porquê, mas ando muito nostálgico ultimamente. Talvez seja pelo excesso de solidão em meio a esses tempos de pandemia. Estou sozinho em minha casa enquanto escrevo este capítulo, reclinado no meu sofá, ouvindo os meus gatos miarem, saudosamente, ao pé da mesa. Inevitavelmente, começo a revirar alguns papeis e

guardados da infância, enquanto vou recordando as histórias do passado, engolido pelas horas mortas, e me ponho a devanear.

Depois do afastamento imposto pela COVID-19, que obrigou muitas pessoas a se isolarem em casa em quarentena, fui convidado a experimentar um tempo de reclusão e de imersão forçada, o qual me permitiu revisitar as narrativas pessoais e conteúdos subjetivos, forçando-me a olhar para mim mesmo. Neste período pandêmico, que durou mais de dois anos, eu pude iniciar um processo de autoconhecimento através de estados de solidão, povoado por inúmeras imagens e recordações.

Em face do exposto, nada mais oportuno do que dar vazão a estas narrativas pessoais e penetrar no espaço das memórias a fim de vivenciar um retorno às grutas e cavernas da alma, através de associações simbólicas, repletas de fantasmas, assombrações e divagações como um mote para a criação. Por vezes, perco-me em águas tão profundas e obscuras procurando encontrar uma parte esquecida de mim.

Submerso nestas saudades, permito-me olhar para o presente e, a partir destas narrativas particulares, me relacionar com o passado. Volto então o meu olhar para a foto acima e as pessoas nela retratadas, que, embora borradas pelo tempo, tentam romper com o silêncio.

O garoto de olhar circunspecto, que aparece sentado à direita, sou eu aos dez anos de idade. Ao meu lado estão minha avó e minha mãe. Ao olhar para este retrato eu vejo, de relance, minha imagem congelada “e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo [...] o maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo.” (LISPECTOR, 2015, p. 13).

Resolvi iniciar este prefácio com a simplicidade primeira do olhar de uma criança, reportando-me ao ano de 1996, quando a foto acima foi tirada. Mas essa história não começa aqui. Mais adiante eu irei tratar do início dela. Aqui neste ponto, peço licença ao leitor, para fazer uma pequena pausa e relembrar alguns acontecimentos marcantes daquele ano, que foram registrados fragilmente por minha memória infantil, tal qual uma coleção de imagens que vai ganhando nuance a cada novo detalhe recordado. Certamente você deve se lembrar de alguns destes acontecimentos...

O ano de 96 foi marcado por uma série de fatos, mudanças, tragédias, reviravoltas e personalidades que, sem sombra de dúvida, transformaram significativamente a história do país e a minha, por conseguinte. A esta altura, a internet começava a dar seus primeiros passos aqui no Brasil, e com isso vários *softwares* de

computadores e novos modelos de celulares e sites eram lançados em todo território nacional, popularizando muitas das ferramentas digitais que vigoram em nossos dias até hoje.

Era o reflexo da chegada do século 20, que não tardava a acontecer, enredado pelas inovações e novidades nos modos de vida da sociedade, oscilando entre as sombras do passado e as luzes do futuro, entre a tecnologia e a tradição. Entretanto, mesmo diante de tantas dúvidas e apreensões, o espírito que imperava na maioria das pessoas da época era de esperança, em virtude da tão desejada felicidade prometida pelos novos tempos.

Na política, o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso iniciava seu projeto econômico marcado por inúmeras privatizações, o crescimento da taxa de juros nacional e o aumento da dívida pública interna e externa. Enquanto isso, lá em casa, eu ia crescendo alheio a tudo isso, assistindo aos programas de televisão da época ou ouvindo as bandas que estavam nas paradas de sucesso, como Backstreet Boys, Spice Girls, Kid Abelha, Skank e Mamonas Assassinas.

Se você foi criança nessa mesma época que eu, certamente, deve ter tido uma fita cassete ou já se divertiu muito dançando e cantando as músicas dos Mamonas. Trago comigo até hoje a memória da morte dos cinco integrantes do grupo após a queda do avião que os transportava, enquanto sobrevoavam a Serra da Cantareira em São Paulo, numa manhã de sábado do dia 2 de março de 1996. Na época, as fotos do local do acidente e o velório das vítimas foram transmitidos em todos os canais de televisão, gerando uma enorme comoção popular.

Algum tempo depois, em junho daquele mesmo ano, surgia um mistério interminável que sacudiu igualmente as estruturas do país inteiro, tal como os capítulos de um folhetim de novela. Quem matou o ex-tesoureiro PC Farias e sua namorada Suzana Marcolino? Um crime passionai ou queima de arquivo? Apesar da minha pouca idade e de estar vivendo uma época anterior as redes sociais (aonde a informação não chegava tão rápido), lembro-me dos olhares de espanto dos meus pais dentro de casa tentando entender o que estava acontecendo.

Outro triste fato que me marcou profundamente naquele ano, foi a despedida precoce de Renato Russo, um anjo que morreu vítima da AIDS aos 36 anos de idade, no dia 11 de outubro de 1996, deixando-nos uma obra eterna, a qual soube retratar tão bem os anseios do nosso tempo, ultrapassando sua própria vida, como ele mesmo conseguiu traduzir nestes versos:

Todos os dias
 Antes de dormir
 Lembro e esqueço
 Como foi o dia
 Sempre em frente
 Não temos tempo a perder.
 (RUSSO, 1986)

Após essa breve retrospectiva, peço licença para que me permitam divagar um pouco: ultimamente tenho pensado bastante em como seria bom se pudéssemos recuperar o passado, imobilizá-lo de alguma forma, tal qual o olhar de Medusa¹⁰. Quem me dera isso fosse possível! Porém o tempo é irrefreável e segue seu percurso impiedosamente, assim como um cavalo selvagem, que sozinho toma as rédeas da sua própria vida.

Talvez a fotografia seja, a priori, a melhor forma que temos para captar o instante e fixá-lo para sempre num objeto bidimensional. É, simbolicamente falando, uma tentativa de capturar o presente, mas também, por esse mesmo caminho, eternizá-lo para sempre, como signo permanente de uma ausência. Para Roland Barthes, em cada foto há um pedaço do tempo que escapa ao seu destino inevitável: o esquecimento ou a morte, como se fosse um teatro primitivo, ou “um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos.” (BARTHES, 2006, p. 54).

Isto me faz lembrar que as imagens possuem em si um regime discursivo, operando um recorte no tempo-espço. Ao olhar para uma foto, por exemplo, temos que levar em consideração suas histórias e contextos (o momento em que foi tirada, o espaço retratado, a intencionalidade, a relação entre as pessoas envolvidas, entre tantos outros aspectos). São vários os sentidos refletidos nesta superfície plana, que a distingue de uma mera ilustração: afetividade, intenção, aquilo que está explícito e o que foi excluído também. Em contato com as memórias, estas imagens criam uma segunda imagem, não a visível aos olhos, mas a invisível, tão real quanto aquela que foi vista.

Tudo isso é muito importante para pensarmos o valor icônico e simbólico da fotografia, especialmente ante a fugacidade do tempo. Devido à efemeridade do fenômeno, é impossível analisarmos um acontecimento no instante em que ele se apresenta aos nossos sentidos. Portanto a imagem surge, em sua natureza, como uma fonte inesgotável de lembranças, sentimentos e representações do passado, em potencial

¹⁰ Górgona descrita na mitologia grega como uma figura monstruosa com serpentes na cabeça, capaz de transformar em pedra aqueles que lhe fitavam os olhos.

conexão com a produção de signos poéticos, ou como um disparador para que o artista possa compor sua obra de arte.

Dito isso, debruço-me novamente à foto que inicia o presente preâmbulo e às memórias afetivas que a circundam através deste eterno estado de ausência. O que mais me chama a atenção é que nela é possível localizar três gerações da minha família, como se não houvesse uma divisão clara entre os ciclos da vida (e talvez não haja mesmo).

Trata-se de um dos raros registros fotográficos que eu tenho da minha avó quando ainda viva. Ao olhar para esta imagem, sinto como se pudesse repetir em minha mente aquele momento outra vez, fazendo reviver em mim certos aspectos daquele garoto de oito anos de idade. Por isso eu sempre retorno a este fragmento do tempo, porque em certa medida, todo retorno é um recomeço, um percurso que revela, conforme Guimarães Rosa nos diz, que "as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando." (ROSA, 1994, p.24 e 25).

Esse movimento de recuo/avanços é atravessado por memórias, vivências, contradições e realidades, capazes de transformar e construir mundos dentro de nós. Partindo desse princípio, parece certo afirmar que a condição humana, em todas as épocas e lugares, é incompleta, precária, mutável e que o sentido da vida "não está no início nem no fim, ele se mostra pra gente é no meio da travessia". (IBID, 1994, p.85).

Dentro de mim há um mundo: raiva, medo, escuridão, pesar, alegria, morte e vida... De cada vida que tive, guardo um pedaço disperso, como se habitassem em mim diferentes qualidades de pessoas, cada uma com sua beleza e singularidade. As pessoas são aquilo que são. Como ator, eu reúno todas elas. Durante muito tempo acreditei que era minha responsabilidade compor os personagens, mas hoje sei que são eles que me compõem diariamente, pois representar um papel é viver com intensidade. Citando Ernst Fischer, o(a) artista:

quer ser mais do que apenas ele próprio. Quer realizar-se como homem *total*. Não lhe satisfaz ser um indivíduo isolado; além do prazer da sua vida individual, aspira a uma "plenitude" que sente e que exige, uma plenitude de vida que a sua condição individual com todas as suas limitações lhe frustra; um mundo mais compreensível e justo, um mundo que *tenha um sentido*. Revolta-se perante a ideia de se consumir nos limites da sua própria vida, nas limitações efêmeras e fortuitas da sua própria personalidade. Quer relacionar-se com algo mais do que o "Eu", alguma coisa exterior a si mesmo, mas que lhe é essencial. (FISCHER, 1963, p. 10, grifo do autor).

Sou antes de qualquer coisa um ator e minha formação é essencialmente pautada pela vivência prática na sala de ensaio. É claro que os estudos na universidade e na pós-graduação, associado ao exercício de leitura/escrita sistemática, foram de suma importância ao longo do meu desenvolvimento artístico-acadêmico. No entanto, o que me motiva a escrever este trabalho é a minha vivência real no palco. Por esse motivo, iniciei o presente capítulo adentrando junto ao leitor no espaço teatral, a fim de estabelecer um contato mais próximo do processo de criação, visto através do meu olhar particular. É desse lugar que eu quero falar, do chão do teatro, dos pés descalços, da transpiração e do estado de elevação espiritual que a arte nos possibilita.

Entretanto, para que a abordagem desta pesquisa seja mais bem compreendida, resolvi recorrer inicialmente às memórias da minha infância, cujo relato se inicia com uma breve apresentação biográfica deste ator-pesquisador a fim de contextualizar as experiências pessoais vividas durante a minha formação identitária em diálogo com as principais teorias que embasam esta investigação. Pois conforme nos fala BACHELARD (1988, p. 97): “Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo.”

Esta decisão me demandou fazer o caminho de volta, revisitando lembranças do passado para tentar reencontrar estas histórias escondidas em algum lugar do meu inconsciente. Assim, nas linhas seguintes, apresentarei uma breve trajetória autobiográfica, destacando alguns acontecimentos que direta ou indiretamente ajudaram a formar minha identidade como ator, de maneira a compreender que o trabalho de pesquisa artística é algo que ultrapassa a fixação da própria vida. Pois quando olhamos o mundo com a lente da nossa história, o conhecimento começa a fazer mais sentido, ganha novas cores.

Tomando como inspiração o prisma poético-filosófico bachelardiano, decidi inscrever as páginas iniciais deste trabalho no campo da memória, atribuindo à escrita o aspecto de um memorial-poético. Contudo, nunca foi meu intuito abarcar a totalidade dos acontecimentos, tão pouco ter controle ou poder sobre o processo de rememoração. Esse texto é fruto de um exercício de escrita sem barreiras. Às vezes escrevo deixando que o fluxo de pensamento siga seu próprio caminho, sem nenhuma preocupação com a ordem cronológica dos fatos. Há, nesse exercício, um sentido de escrita diferente, onde as próprias memórias moldam o pensamento e não o contrário.

É importante deixar claro que a linguagem utilizada neste processo de escrita acadêmica não se manifesta como um elemento casual, mas surge como um efeito

colateral do uso da memória e da imaginação dentro da pesquisa. Em outras palavras, não é o meu objetivo criar uma obra literária ou um método poético de escrever, mas se isso ocorreu, foi devido à imaginação que pousa sobre todas as coisas.

Além do mais, ao escrever este relato de memórias, não tenho nenhuma obrigação de me apegar aos fatos reais, tais e quais eles aconteceram, pois não sou um historiador, mas, antes de tudo, um ator que se propõe a criar realidades. Arrisco-me então nesse terreno de fronteiras arriscadas, com um pé pisando na História e o outro na ficção.

A História reclama o universo do real, enquanto a ficção recria a vida da verossimilhança, daquilo que poderia ter acontecido. Portanto advirto ao meu leitor que, se um ou outro fato aqui apresentado não o satisfaça, como condiz o rigor desejado, tal deslize é devido ao fato de referir-me as memórias e as imagens de modo indireto, banhada por minha emoção e recriada por minha imaginação de artista.

Então, é esse o caminho das pedras que eu convido você a percorrer comigo, com as vias abertas para o autoconhecimento e a sensibilidade, oportunizando um retorno às primeiras imagens que me abriram as portas para o mundo.

2.1. Refazendo o caminho das pedras

Eu sou de Goiás. Nasci e vivi grande parte da minha infância e adolescência numa cidade pequena do interior chamada Serranópolis¹¹, a qual está localizada nas ribanceiras do planalto goiano, bem no alto do chapadão. Os primeiros exploradores que chegaram nesta região, entre 1880 e 1890, abriram fazendas dentro do mato empurrando para longe os indígenas que ali viviam, legítimos donos da terra.

Entre estes exploradores, estava um homem, meu bisavô materno João Joaquim de Lima, cujo rosto é apenas um vago esboço desenhado pela minha imaginação. Vejo-o todo empertigado, austero, de olhos fundos e opacos, com seu bigode largo e barba

¹¹ Segundo o último censo do IBGE, no ano de 2022, o município de Serranópolis possuía uma população estimada em 8.027 pessoas. A cidade foi fundada em 1914 “com a implantação das lavouras de café, que deram origem ao seu primeiro nome: Serra do Cafezal. Posteriormente passou a se chamar Nuputira, em tupi guarani significa flor do campo”. Somente em 1958 é que recebeu o nome de Serranópolis, uma referência ao relevo do lugar, assinalado por uma enorme quantidade de serras e extensas montanhas. (NOGUEIRA, 2013, p. 13). Atualmente, esta região é bastante conhecida pelos seus sítios arqueológicos, que abrigam pinturas rupestres datadas há mais de 11 mil anos, indicando a permanência de vestígios humanos pré-históricos no local.

cerrada, um pouco magro, mas cheio de coragem para enfrentar o desconhecido em busca de seus sonhos.

Coragem ou medo? Não sei dizer ao certo. O que sei é que este forasteiro, recém chegado de Minas Gerais, aportou nestas terras, atraído pela promessa de prosperidade; procurou um platô na beira do aparado da serra para formar sua fazenda; ali se instalou, construiu currais e um paiol nas imediações das grutas e dos socavões, sentindo um vento novo soprando em seu rosto.

Algum tempo depois, enamorou-se de sua prima primeira, uma bela jovem chamada Maria Clara de Lima, com quem se casou, e, desse amor, floresceu uma numerosa família, composta por 12 filhos. Entre eles, meu avô.

Neste ponto da narrativa, peço licença ao leitor para dar um salto cronológico, projetando-me no tempo/espço. Vou tratar agora da vida dos meus avôs, não necessariamente de uma perspectiva de historiador, mas pelos olhos de um “neto”. O leitor tomará conhecimento de alguns fatos e situações vivenciados por eles; do lugar onde viveram e seus costumes, metáforas ricas de experiência que contam sobre os restos mortais de uma vida.

Pois bem, coloco-me, então, nesta posição de criador de imagens para relembrar estas figuras, que deixaram marcas profundas (nem sempre fáceis de perceber) na formação da minha psique e cujas vidas procurarei resgatá-las nestas linhas do imaginário, dando vida às narrativas que estão adormecidas nas palavras.

O cenário desta história é a fazenda Babaçu que muito antigamente pertenceu ao meu bisavô materno João Joaquim e, depois da sua morte, foi sendo repassada de geração para geração dentro da família, ficando um pequeno pedaço de terra para minha mãe.

Ainda criança, costumava passar as férias e os finais de semana nesta fazenda, equilibrando-me nas encostas das serras, meia hora de distância da cidade, onde eu podia brincar de bola de gude, pião, pique-esconde; e, nos dias de chuva, corria no meio das enxurradas pelos pastos velhos de braquiária, enquanto lambuzava-me com as goiabas, gabiobas e amoras.

Cresci em um ambiente bucólico, ainda de feições rurais, feito bicho solto, nadando nos rios e represas da região, em contato com a natureza, nas ruas da cidade ou em meio ao campo. Desde pequeno, sempre fui muito ligado à natureza, ao vento, aos riachos, às pedras...

Infelizmente, todo este cenário de belezas naturais, com sua diversidade de fauna e flora, vem sendo ameaçado de extinção, resultando no desaparecimento de muitas espécies nativas do cerrado goiano, como as seriemas, emas e tamanduás, que no tempo das secas apareciam nos quintais de casa. Só restou mesmo a destruição deste bioma e o desmatamento impulsionado pelo agronegócio.

Daqui da minha janela posso avistar todo o quintal, como antigamente: a caixa de areia que um dia transformei numa piscina, o bambuzal de onde parti para o meu primeiro voo. Volto-me para dentro e descubro que já não estou na sala cheia de estantes com livros do meu apartamento, mas no meu quarto de menino: a minha cama e a do Toninho, o armário de cujo espelho um dia se destacou um menino igual a mim... (SABINO, 2003, p. 114)

Em busca de refazer este caminho, resgato alguns fragmentos da trajetória de vida destas figuras do passado a partir dos relatos que pude colher em diálogos com minha mãe e em diários pessoais da família. Quero começar falando de minha avó, Euzébia Perpétua de Lima, uma mulher muito séria, reservada, cautelosa, detalhista e dona de uma grande sensibilidade. Sinto forte emoção ao recuperar esta história, projetada através de imagens fugidias dos relatos que pude colher sobre sua vida.

Tendo sido nascida e criada na região, viveu toda sua vida na fazenda, rodeada pelas serras cobertas de névoa. Tinha por natureza uma memória fantástica; pois sabia “de cor” tudo o que aprendia nos seus livros, cujas páginas eram queimadas pela luz das lamparinas. Depois, no correr dos anos, acabou desenvolvendo Alzheimer, além de vários outros problemas de saúde que a impediram de continuar lendo os livros que tanto gostava. O cansaço, a velhice e a morte, pouco a pouco, foram chegando para ela, impondo-lhe diversas limitações.

Na juventude, a minha vovó era cardadeira, fiandeira e tecedeira “de mão cheia”, encarregada de colher e tratar do algodão, o qual era tingido e colocado nos pentes do tear para ser transformado em roupas, lençóis, tapetes e cobertas destinadas ao uso da família¹². Para ganhar tempo, enquanto tecia, sentava os filhos no banco, a certa distância de si, para ensiná-los a ler.

¹² Nesta época, a tecelagem era uma atividade muito importante para prosperidade do grupo doméstico, realizada exclusivamente por mulheres. Além de todo serviço da casa e o cuidado dos filhos, elas ainda eram responsáveis por prover a vestimenta de toda família, um serviço manual, cansativo e demorado.

A roda rodava sem parar, com o fuso engolindo apressadamente o fio, sem que seus braços se cansassem. À medida que ia transformando as alvas cardaduras de algodão em fio, ia desfiando os saberes dos livros e contando as histórias do passado.

Minha mãe contava que durante a noite, ela e seus irmãos tinham que ajudar vovó com o descaroçador de algodão, que era uma espécie de dispositivo com um banco e duas moendas no centro, acionadas por uma manivela, por onde se colocava o algodão para extrair as sementes. O giro cantante do descaroçador, quando era acionado, produzia um ruído, *nhec, nhec...*, que mamãe se lembra até hoje com muita clareza. Quantas vezes durante as noites vazias, em seu quarto, seus sonhos de menina não foram embalados por esse som?

Gostaria de deixar registrado aqui a força e o exemplo dessas duas mulheres: minha mãe e minha avó, corajosas, decididas, amorosas, sobretudo mulheres trabalhadoras. Elas foram como árvores de raízes firmes para todos nós. Na minha família, as mulheres sempre exerceram um papel muito marcante, traçando com amor trajetórias necessárias. Tão fortes e organizadas, cuidavam dos filhos e, se necessário fosse, também saíam à luta transpondo os obstáculos para conquistar, com um olhar de afeto, todas as batalhas, mesmo que às vezes mergulhadas em silêncios e sufocadas pelo machismo.

Quando minha avó se casou, a vida era muito dura, "de rasgar uma cana verde por dia" (para usar uma expressão ao gosto da época). Mesmo assim, nunca teve medo de enfrentar a lida e os demais perigos do mundo, sempre com a força e o rigor característicos da sua personalidade. Roçando a terra, ela criou todos seus filhos no punho da mão, "barganhando" alegria em troca de trabalho. Apesar de sua pouca escolaridade, vovó era dona de uma sabedoria imensa e sabia de cor tudo o que aprendia naqueles seus livros amarelados, com as páginas queimadas pela luz das lamparinas.

Neste exato momento, enquanto escrevo este capítulo, me percebo como um tecelão, assim como a minha avó, colhendo o algodão, cardando, fiando e formando os novelos de linha. Porém, neste exercício de escrita, a minha matéria prima é outra: os meus fios são as linhas da memória, selecionadas, combinadas e entrelaçadas com afetos e percepções, para, no final, arrematar este trabalho dissertativo, entrelaçando diversos autores, a fim de tecer uma rede de ideias.

Escrever sobre o passado é deixar ser guiado pela emoção, de modo que as palavras vão me saindo, cumprindo sua função de lembrar e, ao mesmo tempo, de criar mundos fora de mim. Lembranças tão caras de desembaraçar do fuso da memória, o

qual gira-girando, gira-girando, vai enrolando através dos anos os fios da vida, um atrás do outro, infinitamente, para sempre, como guardados preciosos. Falar de mim, então, se torna muito mais complexo e necessário do que simplesmente me debruçar sobre um objeto de pesquisa estranho, ou uma teoria qualquer.

Vovó faleceu no dia 12 de dezembro de 1998, aos 94 anos de idade, após travar uma extensa luta contra a doença de Alzheimer que lhe tomou uma parte da vida, seus amores, seus sonhos... Nos últimos anos de existência, ficou bastante debilitada, a ponto de não conseguir mais enxergar, tão pouco se locomover; quase não conversava, também não reconhecia o rosto daqueles que tanto amara: seus filhos e netos. Todo registro sensorial guardado em sua mente havia desaparecido, como uma luz que se apaga. Afinal, quem somos nós sem a nossa memória?

Figura 2 - Meus avós maternos



Fonte: Arquivo pessoal

Gostaria de falar agora sobre o meu avô, Onofre Claro de Lima, mesmo não o tendo conhecido, ouvi muitas histórias a seu respeito. Em razão disso, faço um registro aqui de todas as informações que consegui colher sobre a vida deste homem simples, mas muito amoroso, terno e paternal.

Era uma figura realmente encantadora, duro, altivo, mas ao mesmo tempo, sensato, solidário, sorridente, caçoísta e com uma notável visão de mundo. Lembro-me da minha mãe me contar da sua cabeleira e barba branca, que era um homem valoroso e forte, belo e impetuoso como os heróis dos romances antigos.

Apesar da rigidez, ficou conhecido por todos nas redondezas como um fazendeiro muito querido por sua generosidade e incondicional serviço ao próximo. A distração predileta dele era sair para pescar, estendendo sua “preguiça” entre os galhos das árvores; tinha também um interesse muito grande pela história das civilizações antigas e gostava de escrever poemas.

Infelizmente, não pude conhecê-lo, pois sua morte se deu no dia 25 de junho de 1985, aos 94 anos de idade, quinze dias após o meu nascimento. Mesmo sem ter tido uma convivência temporal com meu avô, eu o revejo todos os dias quando olho meu reflexo do outro lado do espelho.

Transcrevo nas linhas abaixo um dos poemas escritos por ele:

4 de agosto de 1977
Dia do meu aniversário.
Com 86 anos,
Aqui vou explicando
Sobre a mocidade e a velhice,
O que eu já passei
E ainda continuo passando.
Sei que um dia ei de morrer,
Vivendo sempre no engano.
Vou falar dos velhos um pouco,
Mas não me difamo.

No tempo da mocidade,
Pelo trabalho eu era louco.
Tinha os braços fortes,
Resistentes como coco.
As moças daqueles tempos
Só me chamavam de broto.
Depois veio a velhice,
Veio de pouco a pouco,
E fiquei como nota falsa,
Que já está chamando o troco.

No tempo da mocidade,
Eu tinha toda regalia.
Enfrentava qualquer trabalho
E tinha garantia.
Era um moço bonito,
Toda moça me queria.
Daí veio a velhice,
Com uma grande diferença:
Veio da noite para o dia.

Meus colegas já se foram,

Estou ficando quase sozinho.
A velhice a gente não percebe,
Vem chegando "devagarinho".

Ache bom ou ache ruim,
Toda vida é mesmo assim.
Ou mais cedo ou mais tarde,
Este é o nosso caminho.
Todo povo se acaba,
Só o mundo não tem fim.

Mas a criança que estuda
E fica um moço bem educado,
Tira diploma de doutor,
Pra medicina ou deputado.
E trabalha pelo bem comum,
Mas desinteressado.
É conhecido como um bom homem,
Pelo povo é estimado.
Na velhice, quando faltar,
Na história ficará gravado.
(Onofre Claro de Lima)

Dessa forma o tempo foi chegando "devagarinho", como meu avô poetizou nos seus versos. A cuia cada vez mais cheia de farinha, a família crescendo, “acudindo” a roça no talho da enxada, sempre em contato com a terra, a paisagem e a natureza. “Para todos os lados galopa o oceano da campina, da floresta e do cerrado, por onde as estradas são tortuosos e indecisos riscos meio apagados na poeira e na lama.” (ÉLIS, 1974, p.86).

Assim era a vida no campo antigamente, marcada por enormes distâncias e dificuldades, numa época em que as famílias eram genuinamente agrícolas e uma grande parcela da população vivia nas fazendas. Durante muito tempo, na cidade, só moravam os filhos que iam estudar e ficavam na casa de algum parente.

Minha mãe foi uma destas crianças. Ainda muito cedo, teve que se mudar para a cidade vizinha, a fim de concluir seus estudos. Ela me conta desta fase da vida com ar de saudosismo, pois entendia as dificuldades da época como uma oportunidade que a impelia a crescer.

Quando terminou o curso secundário, passou a lecionar em Serranópolis, tendo que viajar todos os dias de uma cidade para outra. Nas idas e vindas do destino, conheceu meu pai, que trabalhava como motorista daquela rota. “Sabe quando você encontra alguém que acha que já conhece há muito tempo?” Foi assim que minha mãe disse que aconteceu com eles. De repente, trocaram olhares, do nada um toque diferente

e, automaticamente, aquele rapaz se tornou tão próximo como se estivesse entranhado na sua vida.

Não teve outra. Conversa vai, conversa vem, o dois foram aos poucos criando uma intimidade, revelando a paixão um pelo outro, até que o casamento veio como uma consequência inevitável. Juntos, os dois construíram uma casinha branca no alto da serra com janelas abertas para o horizonte, de onde se descortina uma das vistas mais belas que eu já vi. Tiveram cinco filhos: cinco lamparinas iluminando a sala da casa, cinco pratos sobre a mesa, cinco cadeiras recostadas na parede, cinco toadas de saudade.

No caminho para chegar a esta casa, no sítio dos meus pais, há uma longa estrada de terra coberta por eucaliptos, onde o verde das folhagens contrasta com o chão vermelho. E são estes caminhos feitos de cascalho e terra vermelha, os quais deixaram marcas profundas cravadas na sola dos pés, que agora eu refaço em meus pensamentos:

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 66,).

Gostaria de introduzir aqui uma reflexão acerca do símbolo da terra, o qual desempenha um papel muito essencial para os devaneios do homem do campo, acostumado com a força, os cheiros e os sabores deste elemento¹³. Sua presença se faz sentir em toda extensa planície do cerrado goiano, na mentalidade e nos costumes do lavrador, tal como um "manto" que infiltra dentro de sua casa e recobre com uma fina camada de poeira os objetos e as pessoas ao seu redor, dando-lhes um aspecto avermelhado.

Outrossim, foi nesse ambiente, sob a imensidão do céu estrelado, que a vida começou a se desnudar, acenando pra mim. Naquela época eu não conseguia separar o que era "eu" e o que era natureza. Tinha a impressão de que meu corpo, as estrelas, as pedras, as formigas e tudo mais eram um só. Integrado a todos estes elementos, eu sentia ao mesmo tempo o nada e o infinito, numa sensação de plenitude que tenho buscado repetir ao longo de toda minha vida.

¹³ Para Bachelard, perante a dureza da matéria, o ser humano sente-se impelido a criar, “quer cavar a terra, furar a pedra, talhar a madeira”. Então o homem do campo “não é mais um simples filósofo *diante do universo*, ele é uma força infatigável *contra* o universo, *contra* a substância das coisas.”. (BACHELARD, 2001, p. 24, grifo do autor).

Ao recorrer a estas lembranças, descortino diante de mim, quase como uma fotografia, aqueles lugares, objetos e pessoas de outros tempos. Sou capaz de me aproximar de cada acontecimento e de reviver cada emoção, como se estes fragmentos de memórias pudessem ser presentificados no meu corpo por meio dos sentidos. E talvez, quem sabe, isso não seja mesmo possível?!

Relembro-me com saudade do antigo curral da fazenda, do piso de chão batido, do balanço a sombra das árvores, das noites infindas e suaves, dos meus sonhos cheios de luz; do cantar do sabiá no alto da serra, da cerca de arame farpado que circundava o terreno e de ver, ao longe, através dos pastos incrustados no meio das serras, o gado pastando tranquilamente...

Lembrar é como sentir novamente aquele gosto da água na moringa de barro; o cheiro do esterco molhado e da terra vermelha; o sol quente abrasando as minhas faces enquanto eu corria para apartar o gado e regressava pra casa de pé no chão; o som do rádio do meu pai tocando baixinho, ou, ainda, ouvir os ruídos da mata à noite e seus mistérios repletos de sapos e pequenos grilos.

Em uma destas “rememorações” me vem a imagem da minha mãe cantando as músicas que tanto gostava, enquanto lavava roupa. Essa memória me deixa uma saudade amorosa daqueles tempos, como um retrato em minha alma guardado pra sempre. Na minha vida, ainda recordo esta melodia materna como um respiro de esperança:

Oh! Chalana sem querer
Tu aumentas minha dor
Nessas águas tão serenas
Vai levando meu amor
(SATER, 1991).

Lembro-me também das noites na fazenda, dos serões na casa dos meus tios (Tito e Rosa) e da volta pra casa, seguindo pelo “trieiro”, enquanto meu pai ia à frente com a lanterna iluminando o caminho; das festas do São João e das quadrilhas no quintal, onde a criançada ouvia as conversas, os causos e as melodias que os mais velhos derramavam dentro dos nossos ouvidos, naquelas noites limpas e estreladas.

A casa dos meus tios não ficava tão distante, a brisa parece trazer novamente as vozes, os olhares, o sorriso, a natureza... Em vão.

Antigamente, a vida na roça era muito pesada e, à noite, havia muito pouco a fazer, senão conversar. Então íamos para casa dos meus tios para recordarmos as

histórias do passado e ríamos “à vera” em meio ao silêncio absoluto das madrugadas infinitas, quando não se ouve nenhum barulho: a não ser o cantar do galo nos pés de manga.

Acho que foi mais ou menos nessa época que eu desenvolvi meu gosto pelo teatro. Eu-criança escutava meus tios contando essas histórias fantásticas, de um mundo imaginário onde tudo podia acontecer: estrela de seis pontas, cavalo voador, onça do mato ardilosa, histórias de assombração, almas de outro mundo, criança enterrada viva, e me pegava a pensar em como devia ser bom conhecer tudo isso. Então eu saía para brincar de faz de conta, correndo e gritando pelos quintais claríssimos de azul:

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. (BARROS, 2015, p. 124).

Eu me entretinha despreocupado criando criaturas de barro nos quintais da casa, debaixo dos pés de jabuticaba, enquanto, despercebidamente, a adolescência ia chegando sem qualquer sobressalto.

De repente, num piscar de olhos, os primeiros pelos de barba começaram a surgir no meu rosto para surpresa de minha mãe. Nesta época, eu ficava imaginando como seria bom crescer e poder fazer o que quisesse. Meus dilúvios imaginários não cabiam mais nos fundos do pequeno casebre, no alto da serra; morava em mim a vontade de romper as represas, rasgando diques nas encostas do desejo.

Com o passar do tempo esse desejo foi crescendo e ocupando meus pensamentos íntimos; minha maior vontade era conhecer outros quintais, ver bem de perto a “cidade grande”. Eu já tinha visto uma vez, na parede, uma gravura numa dessas folhinhas de calendário, ou na televisão, mas não era a mesma coisa. E embora conhecesse o rio e suas corredeiras traiçoeiras, eu ficava imaginando as ruas e avenidas intermináveis das cidades que gostaria de visitar, grandes e profundas, de um profundo muito bonito. E dormia sonhando com esse dia...

2.2 O outro lado da história

Muitas coisas me foram ditas sobre meus antepassados colonizadores brancos, porém, quando as rodas de conversas, nos serões à luz do lampião, atravessavam a fronteira para o lado não branco da família, o que existia eram apenas “deslembanças”. Portanto estas memórias não estariam completas se eu não mencionasse aqui o outro lado desta história, que transpira luta e orgulho. Não posso deixar de fazer uma menção a convivência deste pesquisador com situações relacionadas à minha origem racial tensionada a partir da figura do meu avô paterno.

Figura 3 - Meu pai e meus avôs paternos (da esquerda para direita)



Fonte: Arquivo pessoal

Pouco sei sobre o passado da minha família por parte de pai (meus bisavôs ou tataravôs). Certa vez, pedi para meu pai me falar sobre eles. Não soube; o que me causou grande surpresa. Como é que um filho não sabe nem o nome dos seus avôs? Isso porque a história do meu pai, representado pela sua linhagem não branca, foi sequestrada pela dita “história oficial” da nação. Meu pai foi vítima do apagamento histórico que os descendentes de negros sofreram no Brasil após 200 anos de escravidão e este silenciamento se desdobra na dificuldade de recontar estas trajetórias.

Pelos relatos do meu pai, sei que meu avô, Joaquim Ribeiro da Silva, nasceu na cidade de Paracatú – Minas Gerais, no ano de 1902. Homem preto, pobre e trabalhador, teve sua infância marcada pela morte da mãe após o parto, tendo sido criado por sua

madrinha. Ao chegar à região de Serranópolis, provavelmente vindo atrás de trabalho nas roças de café, casou-se com minha avó, Jerônima Margarida da Silva, natural da cidade. Juntos, tiveram dois filhos. Após o casamento da filha mais nova, foram morar em Jataí, em uma rua de terra esburacada. Antigamente não havia muitas casas, nem prédios ou mercados para aquelas bandas, era só mato e morro.

Então, eu vim dessa conjuntura familiar que teve na sua pele a cor da desigualdade, do abandono e da segregação racial. A retomada destes signos de luta que remetem ao meu avô paterno contribui para a reflexão necessária frente às relações de poder presentes na construção histórica da sociedade brasileira, no tempo-espaço, um desafio que me instiga neste momento, abrindo perspectivas de possíveis desdobramentos para uma futura pesquisa.

Sob esse prisma, a infância do meu pai foi representada por muita luta e sofrimento. Apesar de sentir as dores causadas pela raça, a dor da fome era seguramente pior. Diante da impossibilidade dos meus avôs de sustentarem a casa, meu pai, o filho mais velho, se encarregava de garantir a sobrevivência da família. Eram jornadas insalubres que lhe roubavam o mísero tempo de “ser criança”, ao passo que, a rigidez com a qual a minha avó criava o filho, aumentava a cada dia.

Só bastante tempo depois, essa situação mudou timidamente quando meu pai começou a trabalhar como motorista de ônibus. Mesmo tendo sua vida marcada por estes obstáculos, ele preparou o caminho para os filhos que estavam por vir. Dessa forma, a reparação que faço aqui de aspectos que configuram a trajetória existencial do meu avô e do meu pai, através das menções relacionadas a eles, no seio familiar, tem como objetivo evocar minha descendência e regatar parte da minha identidade esquecida.

A minha relação com meu pai e meus avôs paternos foi marcada sempre por encontros, desencontros, lacunas, silêncios e entraves diversos. Portanto, desejo recuperar aqui algumas lembranças que me acendem imagens afetivas calorosas da infância.

Quando criança, meu avô, muito velhinho, veio passar um tempo na nossa casa. Ali, ficou vários dias, olhando para o horizonte com seu olhar triste e distante, como quem captura o espaço da rua, além dos beirais da janela, enquanto as folhas começavam a desbotar no quintal.

Ao final desse tempo, vovô deixou de presente para o papai, no quarto dos fundos (numa espécie de dispensa da casa), um grande baú de madeira encostado na

parede onde conservara tudo que havia colecionado ao longo da sua vida. Meu pai não permitia que a gente abrisse a caixa de jeito nenhum, que era guardada a sete chaves. Verdade seja dita..., nós, crianças, não tirávamos os olhos cobiçosos daquele suposto tesouro; tínhamos sido mordidos pelo “bichinho” da curiosidade, que ataca aqueles que olham as coisas com a imaginação.

Quando a luz dos olhos do meu avô enfraqueceu, e ele partiu em sua viagem final através dos sonhos, a nossa curiosidade finalmente foi satisfeita. Havia uma expectativa enorme. O baú continha objetos e itens de uma vida inteira: havia cédulas e moedas antigas de diversas épocas e lugares, artigos sem valia nenhuma, livros de capa empoeirada e enegrecida pelo tempo; registros escritos, histórias ao mesmo tempo dispersas e embaralhadas, narrações em labirinto.

Confesso que senti uma decepção ao ver aquele monte de quinquilharia, pois esperava encontrar outro tipo de tesouro. Mas agora, pensando bem, percebo que ali havia um pedacinho seu de cada história, desejo, suor, sonho, sorriso, ressaltando os vários momentos vividos por ele no instante depressa do tempo.

Mesmo passado tantos anos destes acontecimentos, a chama da memória ainda me atíça, alimentando minha imaginação para fazer borbulhar as imagens da infância, onde repousa o antigo baú de madeira do meu avô, que mais parecia um repositório de recordações deliciosas do passado. Posto isso, faço um profundo mergulho nestas imagens e guardados, vasculho-os, entro e saio de novo, a fim de poder novamente me encontrar.

O tempo tem uma boca imensa. Com sua boca do tamanho da eternidade ele vai devorando tudo, sem piedade. O tempo não tem pena. Mastiga rios, árvores, crepúsculos. Tritura os dias, o sol, a lua, as estrelas. Ele é o dono de tudo. Pacientemente ele engole todas as coisas, degustando nuvens, chuvas, terras, lavouras. Ele consome história e saboreia os amores. Nada fica para depois do tempo. As madrugadas, os sonhos, as decisões, duram pouco na boca do tempo. Sua garganta traga as estações, os milênios, o ocidente, o oriente, tudo sem retorno. E nós, meu neto, marchamos em direção a boca do tempo. (QUEIRÓS, 1995, p. 71 e 72).

A morte do meu avô, quando eu tinha 14 anos de idade, deixou um enorme vazio numa parte da minha descendência afetiva. Em função disso, tento resgatar qualquer lembrança relacionada a ele, qualquer informação que materialize este território imenso da minha identidade. Porém os registros desta época parecem estar inundados de esquecimentos e tensões emocionais irrefreáveis, a ponto de tornar qualquer tentativa de resgate destes rastros, algo quase impossível. Não obstante, arrisco-me nesta investida,

seguindo por esse caminho de “ausências” através dos relatos e reminiscências que pude colher ao longo da vida.

Seu Ribeirinho, como o chamavam, foi um excelente marceneiro, que fazia de tudo na sua oficina improvisada nos fundos da casa. Não frequentou a escola, estudou como um autodidata. Ele aprendera a ler sozinho, ao que parece motivado por sua paixão pela leitura. Estudava livros sagrados de todo tipo, de religião até livro de feitiçaria. Um dos seus preferidos era de São Cipriano, bruxo que dedicou boa parte da vida ao estudo das ciências ocultas. Vivia no alpendre da casa olhando o povo passar e observando a cidade. Observava muito e andava sempre bem vestido, com uma bengala de madeira.

Em relação a minha avó Jerônima, devo dizer que suas lembranças têm cheiro de café coado na hora, doce de banana, jantar às seis da tarde e sobremesa para adoçar a boca depois do almoço. Agraciada por uma saúde de ferro, se lamentava de ter enterrado o irmão, uma filha e o marido. Lembro das suas mãos, cheias de delicadeza, que cortavam a couve entre os dedos ágeis, com precisão quase cirúrgica. As mesmas mãos que preparavam comidas deliciosas no dia de domingo, contrastavam com as histórias que meu pai contava de uma mulher muito rigorosa, que batia nos filhos, assumindo a feição muitas vezes de “velha carrancuda”.

Entre as poucas experiências as quais pude vivenciar no curso da infância, na casa dos meus avôs paternos, destaco as brincadeiras. Ainda bem pequeno, passava os domingos lá. E como eu amava passar os finais de semana com eles, sentindo o amor em sua melhor forma! Acho que eu deveria ter uns 8 ou 9 anos. Chegando lá, a imaginação voava solta, transformando tudo em divertimento, qualquer motivo era suficiente para encher o nosso mundo de sonhos. Eu não me lembro direito, porém, as diversões eram muitas, eu e meu irmão brincávamos de construir castelos e casinhas com almofadas de todos os tamanhos, enchendo a casa de riso aberto e franco.

Ao tramar o fio destas histórias que vi, ouvi e vivi, nem sempre consigo seguir uma sequência linear. Então conto cenas como num filme, intercalando digressões e *flashbacks*. No primeiro momento, aparece a sala de carpete azul escuro da casa dos meus avôs em Jataí, que juntava eu, meu irmão e meus primos. Nela (nesta sala), quando criança, por algumas vezes caí, rolei e pulei. Recordo do portão de gradil feito de ferro na entrada da casa, junto à rua esburacada, um espaço físico e simbólico, preenchido por encontros e despedidas que construíram grande parte das memórias individuais e coletivas da família.

Este discurso confessional, permeado por referências do passado, recompõe momentos, espaços e tempos que se concretizam na imensidão da minha consciência. Para reconstruí-los, por intermédio da memória, disponho de um espaço agregador de saudades, traçando um caminho através da sensibilidade. Vejo, então, que a memória não é constituída apenas por sua relação com o tempo, mas também por seus laços afetivos:

Saudade!, gosto amargo de infelizes,
Delicioso pungir de acerbo espinho,
Que me estás repassando o íntimo peito
Com dor que os seios d'alma dilacera,
(GARRETT, 1858, p. 1).

É com consciência destes acontecimentos passados que retomo o caminho na certeza de quem sou. Ao escrever esta genealogia, aquilo que foi vivido, silenciado ou esquecido se confronta e se mistura com o presente, permitindo a reconstrução não só da história dos meus descendentes, mas da minha própria história também. Por fim, evoco aqui um Provérbio Africano que diz: “Quando não souberes para onde ir, olhe para trás e saiba pelo menos de onde vens.”.

2.3 Um retorno às felicidades primeiras

Na busca por este retorno às felicidades primeiras, quando tudo é novamente possível, debruço-me sobre estas páginas em branco e arrisco-me a escrever um novo recomeço, buscando contar um pouco sobre minha infância simples, vivida no ritmo característico de uma cidade pequena do interior, cercado entre laranjeiras e bananeiras. Como bem poetizou Drummond em seus versos: “Eta vida besta, meu Deus.” (ANDRADE, 1973, p. 23).

Salvo a labuta diária da família e a saudade dos meus avôs, nenhum outro fato significativo, nenhuma viagem memorável, acontecimento importante, nem desastre ou notoriedade, uma coisa qualquer, nada marcou minha existência cotidiana. Apenas o lento transcorrer de um rio que carrega o sentido da vida, formando um redemoinho de histórias.

Mas devo confessar que foi graças a este período que desenvolvi minha capacidade de imaginar, olhares e ouvidos atentos ao mundo, traduzindo meus medos, sonhos e desejos através da fantasia. Notadamente, como era o caçula e como não tinha

ninguém com quem brincar, inventava minhas próprias brincadeiras. Eu mal conseguia entender o valor destas vivências, principalmente as imagens oníricas que abrigavam meus devaneios solitários de criança, quando eu podia superar todos os gigantes e moinhos de vento e me tornar aquilo que quisesse ser:

Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis. Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão. A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? E não é à toa que, num devaneio tranqüilo, seguimos muitas vezes a inclinação que nos restitui às nossas solidões de infância. (BACHELARD 1988, p. 93 e 94).

A passagem da infância para a adolescência no colégio foi marcada pelas descobertas a respeito da minha sexualidade, assinalada por conflitos, angústias, anseios e medos. Nesta época eu recordo que estava me descobrindo gay, descobrindo o mundo, meu corpo, minhas emoções. O fato é que eu me sentia um garoto estranho, excluído no âmbito escolar, desajeitado e desalinhado, com um olhar apreensivo em vista das batalhas internas que aconteciam dentro de mim e cheio de amarras impostas pela sociedade.

Como já relatei anteriormente, estava começando a formar minha sexualidade e, ainda por cima, sentia medo diante de um mundo hostil que não oferece explicações, apenas condena.

O tema da homossexualidade era proibido dentro de casa ou nas conversas com os amigos da escola. Sendo assim, não encontrava espaços de reflexão saudáveis para dividir minhas angústias e questionamentos acerca da minha identidade, sem que me sentisse intimidado. Ainda criança, por inúmeras vezes me deparei com situações de homofobia e tive que ouvir comentários preconceituosos acerca do meu jeito: “Engrossa esta voz, menino!”; “Fala que nem homem!”; “Para de rebolar!”; “Homem não desmunheca!”. Na escola, na rua, em casa, tinha que carregar sozinho esta culpa, bem como o medo de assumir quem eu era de verdade.

O tempo passou. As expectativas foram melhorando, em partes. Terminei as disciplinas regulares no colégio público onde estudei desde a Educação Infantil e, quando completei dezoito anos, entrei para a Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Jataí (UFJ) – motivo de grande comemoração para os meus pais nos últimos

dias do ano de 2003. Foi mais ou menos nessa época que deixei minha terra natal pela primeira vez e fui morar na cidade de Jataí que fica a 320 quilômetros da capital.

Quando penso nas razões que me levaram a este curso, recordo das poucas oportunidades que eu, um jovem nascido numa cidade pequena quase esquecida, poderia ter naquela situação; isto somado a condição econômica da minha família. No mais, pelo fato da minha mãe ter sido professora, as pessoas próximas de mim diziam que eu deveria trilhar os mesmos passos dela, seguindo um tipo de roteiro do destino.

Apesar dos aprendizados que eu pude absolver na minha primeira graduação, este período havia me mostrado que eu não queria refazer os passos da minha mãe. De repente, faltava algo.

Não me identifiquei com o curso, mas, empoderado pela obtenção do diploma, consegui uma vaga como professor substituto num colégio da cidade. O emprego era provisório, visto que eu tinha outros objetivos. Um deles era fazer mestrado, escolha baseada nas minhas experiências com professores incríveis da universidade. O outro sonho era estudar teatro¹⁴.

Pois bem, o sonho realizou-se. Em agosto de 2007, os caminhos da vida me levaram à Goiânia, inaugurando um capítulo muito importante da minha história. É como diz o ditado: “O menino queria voar”. Mas as nuvens passavam bem longe dali. Era chegada à hora de “bater asas”. E assim como o rio segue seu curso d’água e vai ao encontro do mar, eu segui meu caminho em direção à capital, cheio de sonhos luminosos e longe dos quintais de casa. No olhar à frente o horizonte e, embaixo dos meus pés, a estrada, pisando forte como quem anda sobre um terreno pantanoso.

Lembro-me com clareza do dia que cheguei aqui, 19 de agosto de 2007, com 22 anos, disposto a explorar outras paisagens e me aventurar em novos horizontes. Meu pensamento naquele instante oscilava entre o temor por estar abrindo mão da segurança, do conforto e da tranquilidade da família, mas ao mesmo tempo de expectativas diante do novo.

Ao descer na rodoviária, senti uma mistura de ansiedade, medo com algum sentimento que não sei bem explicar. Eu não conhecia ninguém. Lembro-me de pegar um ônibus até o Centro, de sentir um vento frio no rosto, de pensar em desistir...

¹⁴ Na minha infância e adolescência, não tive tanto acesso a espetáculos teatrais devido à minha origem. As pessoas que vêm desses lugares afastados dos grandes centros têm uma dificuldade enorme para sonhar com uma carreira no meio artístico, por parecer uma realidade muito distante. Eu, por exemplo, a primeira vez que fui ao teatro tinha 19 anos de idade, após participar de um Congresso na Faculdade de Letras.

Logo eu pude ver aquele mar de pessoas e carros que trafegavam pelas ruas da capital e os meus olhos marejaram de água salgada. De fato a cidade, à primeira vista, não era bela como imaginava. Pelo contrário, eu achei-a tão sem graça! Então aquele garoto, que nunca tinha visto o mar, teve vontade de ver o rio novamente, pois sabia que, assim como a vida, a água do rio era sempre mais arriscada. E fui deixando que o curso do rio levasse os meus pensamentos...

Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. (ROSA, 1994, p. 409).

Em uma segunda vista, a cidade foi desabrochando para mim. De repente, eu mudei! Então sonhos foram feitos, o bairro novo já não parecia ser tão ruim assim e os meus projetos passaram a caber direitinho ali. Amei, estudei, me apaixonei, arrumei um emprego, me formei novamente, mudei de casa algumas vezes, casei, fiz-me dono do meu tempo e das minhas escolhas. Reconheço que montar um cantinho com meu esposo e começar a pensar no casamento foi uma grande mudança da pessoa desapegada que eu fui há tempos. Eu mudei demais, já mudei de novo e espero continuar mudando, por dentro e por fora.

Ao longo da minha vida, passei por vários estágios de transformação, caminhos que se cruzavam, momentos de chegada e de partida, numa travessia maravilhosa. De lá para cá, muita coisa mudou, evidentemente. Já atravessei inúmeras veredas. Porém, mesmo diante deste movimento de idas e vindas, ainda me pergunto “quem sou eu?”:

Minha alma, onde estás? Tu me escutas? Eu falo e clamo a ti – estás aqui? Eu voltei, estou novamente aqui – eu sacudi de meus pés o pó de todos os países e vim a ti, estou contigo; após muitos anos de longa peregrinação voltei novamente a ti. Devo contar-te tudo que vi, vivenciei, absorvi em mim? Ou não queres ouvir nada de todo aquele turbilhão da vida e do mundo? Mas uma coisa precisas saber: uma coisa eu aprendi: que a gente deve viver esta vida [...]. (JUNG, 2010, p. 149).

Dessa forma, a menção que faço aqui sobre a minha infância e a origem de onde eu vim é para mostrar o quanto os lugares que nos habitam e os períodos que são ligados a esses espaços marcam profundamente a nossa história. Não há dúvida de que as experiências adquiridas no contato direto com a natureza, na fazenda Babaçu, e as brincadeiras no fundo do quintal, nos primeiros anos da minha vida, dizem muito de

quem eu sou. Da mesma forma, as referências à terra e aos meus antepassados deixaram em minha produção enquanto artista um vestígio imprescindível, que materializam-se em meus devaneios de ator, de forma a me reconstruir, alimentando os meus sonhos.

A escolha de partir das minhas recordações neste relato biográfico-literário surgiu não apenas do desejo de tentar reafirmar a minha origem sertaneja, mas também da necessidade de demonstrar que somos resultado daquilo que vivemos, ou seja, da nossa experiência. Minha busca principal é por tentar entender o que é pertencer à memória de um lugar. Para mim, o contexto deste trabalho se estrutura a partir do conceito de pertencimento e no fato de que o espaço social está entranhado no corpo humano em sua totalidade.

As relações que o ser humano vai construindo ao longo da sua vida nas interações sociais formam conceitos e imagens que, por sua vez, vão constituindo a nossa identidade e isso está também, imediatamente, ligado à arte teatral. Assim é que através deste ofício podemos reconhecer a nós mesmos, criando um espaço de encontro, de descoberta, de fruição sobre o ser cultural que somos, tanto para os artistas quanto para os espectadores que interagem conosco de infinitas formas.

Em alguma medida acredito que isso dialoga com corpo utópico e as heterotopias de Foucault, o qual propõe o entendimento do sujeito em relação ao espaço e a estrutura social. Sobretudo quando essa discussão se trata de um olhar para si mesmo, pensando o corpo, não em termos de um suporte para arte, mas como obra viva que se constitui através das marcas e elementos temporais e espaciais, se deslocando para o lugar da experimentação artística:

Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. Há regiões de passagem, ruas, trens, metrô; há regiões abertas de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas de repouso e da moradia. (FOUCAULT, 2013, p. 19).

Sou, então, resultado daquilo que vivi; de um conjunto de lugares e de pessoas que me atravessaram durante a minha construção histórica. Neste sentido, o lugar onde eu vivo faz parte de mim, integra-me e institui(u)-me como indivíduo. E de que forma é possível trazer essa integração para o meu trabalho de ator? Isso não tem nada a ver com racionalidade e técnica. Reconheço, então, em mim aquele menino do “interior” que se deixava ficar como que “assuntando” o mundo de longe.

Uma parte de mim é feita de mato, folha, bicho, som, pensamento, cerrado e existência. A outra parte é feita de concreto, cidade, carros, buzinas, poluição, urbanidade, civilização. Sou primitivo e urbano ao mesmo tempo, na essência, ainda que isso me torne incoerente e contraditório. Mas existe algum ser humano que não seja contraditório? É a contradição, inclusive, que nos faz crescer...

A cidade grande me assusta às vezes. É escura demais. Pesada demais. Vivemos isolados, pequenos, mas somos extraordinariamente grandes. Este exercício de escrita é, em certa medida, uma violência, porque é um movimento de transbordamento, de se arrancar de dentro para fora e ao mesmo tempo de jogar fora uma parte de mim: perder um pedaço.

2.4 De volta ao ponto de partida

Na tentativa de escrever este trabalho, recordo a minha trajetória como ator-aprendiz, quando me mudei para Goiânia, recém-formado, sem trabalho e com um sonho: estudar teatro. Hoje, com 35 anos, sou formado em Artes Cênicas pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG) e aluno regular do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena (PPGAC), também pela Universidade Federal de Goiás. Mas esse caminho remonta há mais tempo: mais precisamente em 2003, quando saí da casa dos meus pais em busca de um sonho.

Primeira parada: cidade de Jataí, numa cidade localizada a 60 km de Serranópolis – ambas no Estado de Goiás. Neste tempo eu já era aluno do curso de Letras da Universidade Federal de Jataí, tendo concluído a faculdade em 2006. A graduação de Letras me permitiu, entre outras coisas, descobrir por meio da licenciatura um universo de saberes e práticas que mudaram a minha percepção e compreensão acerca do mundo.

Figura 4 - Eu (á direita) com dezessete anos de idade, a caminho da cidade de Jataí



Fonte: Arquivo pessoal

Além do mais, foi na Faculdade de Letras que eu tive meu primeiro encontro com as artes da cena, em uma oficina de teatro feita ao acaso, da qual eu participei levado inicialmente pela curiosidade. Eis o motivo de eu acreditar nas coincidências da vida e nos encontros não-causais. Quando pisei o pé na sala de ensaio, senti nascer em mim um desejo tão insaciável de compreender este ofício, como se eu mergulhasse de cabeça num precipício escuro e profundo. E agora ao relembrar este momento, acredito que o meu maior desafio é tentar manter acesa esta chama que os atores/atrizes iniciantes possuem. Seguindo os ensinamentos de Stanislavski:

O ator deve trabalhar a vida inteira, cultivar seu espírito, treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver seu caráter; jamais deverá se desesperar e nunca renunciar a este objetivo primordial: amar sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo. (STANISLAVSKI, 2001, p. 5).

A experiência que eu tive nesta oficina foi semelhante à sensação que eu experimentei na adolescência quando da descoberta do primeiro beijo. Era como se um fogo ardente e intenso acendesse alguma coisa dentro de mim. Essa percepção física do fogo, penso que é, na verdade, o combustível para a criação atoral. De lá pra cá, nunca mais me distanciei do teatro; e tenho estudado, trabalhado e pesquisado nesta área há aproximadamente quinze anos. Porém, ainda hoje, lembro-me perfeitamente daquele primeiro contato; posso descrever o impacto causado no dia e o deslumbramento inicial que marcou para sempre a minha vida.

Neste ponto, encontro ressonância reflexiva numa carta de Eugênio Barba a um dos seus atores, onde questiona o real sentido do teatro como ofício para aqueles que querem se aventurar nesta profissão:

Sejam quais foram as motivações pessoais que o trouxeram ao teatro, agora que você exerce esta profissão, você deve encontrar um sentido que vá além de sua pessoa, que o confronte socialmente com os outros. Somente nas catacumbas pode-se preparar uma vida nova. Esse é o lugar de quem, em nossa época, procura um compromisso espiritual se arriscando com as eternas perguntas sem respostas. Isto pressupõe coragem: a maioria das pessoas não tem necessidade de nós. Seu trabalho é uma forma de meditação sobre si mesmo, sobre sua condição humana numa sociedade e sobre os acontecimentos de nosso tempo que tocam o mais profundo de si mesmo. [...] Se o fato de ser ator significa tudo isto para você, então surgirá um outro teatro; uma outra tradição, uma outra técnica. Uma nova relação se estabelecerá entre você e os espectadores que à noite vêm vê-lo, porque necessitam de você. (BARBA, 1991, p. 30).

Permaneci ainda um bom tempo na cidade de Jataí, até o final de 2007, quando enfim me mudei para Goiânia a procura de outras paisagens e outros rios. Em meu peito batia o desejo de continuar os estudos e procurar um campo de trabalho na capital como professor de Português. Mas quis o destino que eu acabasse me matriculando em uma escola de iniciação ao teatro no antigo Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França - CEPABAF¹⁵.

O certo é que eu iniciava o meu caminho, deixando para trás a infância e a família. Distanciava-me cada dia mais da velha casa dos pais com fissuras na parede, dos cobertores de retalhos costurados à mão e do vasto pé de jabuticaba que cobria toda a casa. Estava agora entre jovens atores e atrizes apaixonados pelo teatro.

Curioso como este encontro com o palco mexeu com a minha cabeça, mudando por completo os rumos da minha história. Foi chegando assim com passos lentos. Sorrindo e me acenando. E de repente, quando me vi, já estava completamente absorvido, a ponto de não querer mais fazer outra coisa na vida. Ao todo, foram quase quatro anos de formação artística (um ano de iniciação teatral e mais dois anos e meio no Curso Técnico) que me transformaram no profissional que sou hoje.

¹⁵ O CEPABF surgiu em 2002 na cidade de Goiânia, após incorporar a Escola de Arte Veiga Valle, a qual foi fundada em 1967, sendo considerada a primeira escola pública voltada para a área das artes no Estado de Goiás. Recentemente esta instituição passou a se chamar Escola do Futuro do Estado de Goiás em Artes Basileu França (EFGABF).

Figura 5 - Professores e alunos do Curso Técnico em Artes Basileu França



Fonte: Arquivo pessoal

Lembro-me da minha primeira aula de teatro e de como no outro dia o meu corpo todo doía. Mesmo assim, eu entendia que aquela era uma experiência de purificação ao mesmo tempo desagradável e indispensável. Na minha vida, a dor e a alegria sempre andaram de mãos dadas, sendo parte essencial na construção da minha psique. Hoje sei o quanto a dor é fundamental para a criação cênica, pois criar um personagem é um processo que envolve transformação e, por que não dizer, uma boa dose de sofrimento.

Relembrando este capítulo da minha vida, me veio à mente a primeira cena apresentada no Curso Técnico – *Édipo Rei*, do dramaturgo Sófocles, e como os professores explicavam-nos aqueles textos todos rabiscados e escritos em vermelho, ensinando como contracenar com as falas dos colegas na cena. Devo confessar que tremia de medo ao subir no palco, mas o ímpeto era mais forte, uma vez que, mesmo amedrontado, havia uma vontade inexplicável de dizer algo que me fazia seguir em frente.

Algum tempo depois, comecei a fazer teatro profissionalmente, aos vinte e poucos anos de idade. Na época eu morava sozinho com meu irmão e trabalhava como professor para complementar a renda. O espetáculo chamava-se *A Farpa*, fruto de uma pesquisa colaborativa da Companhia Mínima de Teatro, da qual participei como ator e assistente de dramaturgia. Eu ainda não sabia, mas esta experiência se tornaria um

divisor de águas em minha vida, sobretudo, por se consolidar como um período inesquecível de vivências e fazeres teatrais que até hoje orientam a minha pesquisa.

Este trajeto inicial foi marcado por minhas primeiras descobertas sobre a arte da representação, assim como a consolidação de um *modus operandi* que se tornou a base para o meu processo criativo. Nesse momento do meu percurso teatral em que começava a compreender um conjunto de procedimentos e posturas comuns a esta arte, a formação de uma memória de trabalho foi imprescindível (como em várias outras situações vividas por mim), especificamente para concretizar a aquisição de uma série de comportamentos que fazem parte da linguagem cênica e que começaram a ser incorporados na minha prática, quer conscientemente ou inconscientemente.

Figura 6 - Eu e a atriz Jenyffer Karla Crispim durante exercícios de criação e experimentação para o espetáculo *A Farpa*



Fonte: Arquivo pessoal

Paralelo a isso, eu tinha que dividir a minha vida entre o teatro e o trabalho como professor de Língua Portuguesa numa escola pública da rede municipal de Goiânia. Foi uma época muito difícil para mim, geralmente eu chegava em casa cansado, tarde da noite, e tinha que acordar no outro dia de madrugada para dar aula do outro lado da cidade. Havia momentos em que eu me pegava pensando até em desistir, fazer outra coisa que não fosse tão desvalorizada. Contudo, eu sabia que este ofício ainda era uma necessidade, então abraçava essa necessidade e fazia da melhor forma que podia.

Em Goiânia, a maioria dos atores e atrizes é obrigada a realizar outros trabalhos que não têm necessariamente haver com o teatro, como é o meu caso, para conseguir se sustentar enquanto desenvolvem suas produções cênicas. Isso tudo me faz pensar a respeito das dificuldades enfrentadas diariamente por nós, artistas, para conseguirmos viver de arte, o que implica, antes de qualquer coisa, numa dimensão política acerca do valor que a sociedade capitalista atribui ao teatro. Infelizmente, não estamos imunes a esta realidade, conforme nos alerta a autora Lucia Santaella:

Com isso não se quer sugerir que a arte não seja também mastigada nas engrenagens do capital. Índice seguro da absorção da arte pela cultura oficial e alto comércio encontra-se no enorme investimento financeiro voltado para a construção de museus impressionantes na dimensão e luxo que exibem. O que interessa, para o giro do capital relativo à arte, é hipervalorizar os objetos criados pelos artistas, depois que eles já os criaram. São poucas as instituições no mundo voltadas para o apoio, incentivo e suporte financeiro ao processo de produção do artista. E ironia maior: o valor agregado à obra do artista aumenta depois de sua morte. O artista vale mais quando morto do que quando vivo. (SANTAELLA, 2012, p. 74 e 75).

À medida que o tempo foi passando, entretanto, eu pude ressignificar esta experiência, somar toda essa bagagem, essas dificuldades, essas histórias, e amadurecer enquanto ator. Pois, mesmo diante do cansaço, da solidão e da tristeza, podemos confrontar os nossos medos e encará-los como uma oportunidade especial, um mergulho para dentro de nós mesmo, uma chance de alargar nossa criatividade e aprender mais sobre nossa arte. Sem isso, nada mais tem sentido:

É preciso inserir nas discussões sobre técnicas e métodos o indivíduo, com todas as suas particularidades, porque é a fantasia própria do indivíduo que pode fornecer as chaves para a descoberta das melhores formas de proceder metodologicamente. Porque, afinal, qual foi o método que formou Stanislavski? Qual foi o método que fez Goethe ser o Goethe? Parece-me que o método que formou Stanislavski e foi formado por ele é o método de Stanislavski, assim como foi o Fausto quem fez o Goethe e vice-versa. Entre Goethe e o Fausto, assim como entre Stanislavski e seu método, há uma via de autoreferência direta. Como dizia o poeta Keats, o criativo precisa criar a si mesmo. (NUNES, 2005, p. 181).

Esta é uma descoberta ao mesmo tempo trágica e bonita, mas não vou negar que essa realidade ainda hoje me desgasta e que, de vez em quando, eu tenho vontade de não sair de casa, ou de ter mais tempo para fazer outras coisas que me interessam além do teatro. Nestes momentos de crise eu me pergunto: “Como me reinventar e descobrir novas motivações para a cena?” Percebo que estes períodos difíceis acabam trazendo

elementos novos e alavancando o trabalho. Resta descobrir de que maneira posso lidar com eles; como contorná-los, transformando-os em estímulo para criação.

Voltando ao espetáculo *A Farpa*, naquela época eu acreditava, como muitos aprendizes de teatro, que o ofício de interpretação consistia em "encarnar" a personagem, partindo do dado concreto do texto. Porém, no decurso da montagem, a ideia de dramaturgia do ator começou a me interessar. Para tanto precisava desconstruir certos (pré)conceitos sobre os processos de composição cênica. Esse exercício de desconstrução daquilo que conhecemos como base para preparação do ator/atriz implica muitas vezes em dor, desconforto, insegurança e medo.

Até aquele momento (após o trabalho pré expressivo e durante todo o trajeto da montagem do espetáculo), nunca havia me ocorrido a percepção dos vícios corporais que adquiri ao longo da vida e que se tornaram barreiras a serem ultrapassadas por mim. Estes vícios gravados no meu corpo carregavam consigo uma série de estereótipos que, provavelmente, advinham de vivências passadas, como um tipo de memória coletiva e/ou individual adquirida processualmente, e que, no momento da cena, eram trazidas a consciência e trabalhadas em prol da cena.

No decorrer da minha vida sempre tive muitos problemas de aceitação do meu corpo, muitas vezes não conseguia me reconhecer como eu era e me via tentando fazer e ser uma “outra pessoa”. Esta questão acerca da aceitação passa também pela discussão de gênero e pelo processo de construção de novas perspectivas identitárias. Aos sete anos de idade, quando me entendi homossexual, eu descobri da pior maneira possível o preconceito que algumas pessoas dispõem contra toda forma de sexualidade contrária ao modelo heteronormativo. Isso fez com que eu me fechasse para as mudanças do meu corpo e lutasse contra a minha própria natureza, por vê-la como uma experiência ruim e indesejável.

Ao longo do tempo, fui tendo que me adequar a essa “norma” e criar estratégias de sobrevivência para conseguir me encaixar na sociedade. Hoje percebo o quanto é difícil para nós, gays, lutarmos contra as amarras do pensamento heteronormativo que nega o tempo todo o direito de existência destes corpos estigmatizados e marginalizados. Por esse motivo muitas vezes me sentia inadequado, ou culpado, e era obrigado a criar outras corporeidades ditas “aceitáveis” de acordo com o contexto que frequentava, ou tal como fui convencido a agir.

A principal descoberta que o teatro me proporcionou durante este tempo foi o reconhecimento do meu corpo com todas as suas idiossincrasias. Além de atuar, meu

interesse pelo palco veio também, em grande parte, do desejo de me descobrir, compreender os meus sentimentos, desejos e necessidades. Através das práticas, conhecimentos e experimentos que fui tendo ao longo da minha carreira, pude ser afetado por determinadas noções que me possibilitaram conhecer melhor meu corpo, aceitar quem eu realmente sou, retirando uma série de vícios e limitações psicológicas que eu depositava sobre mim.

A consciência das minhas limitações mostrou-me, por exemplo, minhas potencialidades, minhas fragilidades, meus limites (que eu não conhecia) e conferiu-me um tipo muito especial de poder, aliado ao conhecimento e a aceitação das minhas sombras.

Outro capítulo importante da minha trajetória foi em 2015, quando fui aprovado no vestibular para o curso de Artes Cênicas da UFG. Sentia-me em casa, pois já assistira a alguns espetáculos de teatro e participara de oficinas oferecidas pelos professores do Câmpus. De certa forma, fazia um curso mais alinhado com meus anseios, empolgava-me com as aulas de corpo e com as vivências e trocas dentro e fora da universidade. A partir deste contato com o meu eu-pesquisador, encontrei uma postura crítica que considero ter sido fundamental para minha formação artística.

Como ator, eu já atuei em vários espetáculos ao longo da carreira, e em muitos outros grupos de teatro da cidade. Durante este período pude conviver com diversos diretores e encenadores, sendo que, a cada novo trabalho, entrava em contato com uma infinidade de procedimentos de criação muito diferentes uns dos outros. Ao longo de todos esses anos, pude notar em mim uma evolução técnica, a partir da prática diária das salas de ensaio e dos espetáculos que participei, quer seja encenando ou desempenhando outras funções.

Agora, analisando a minha trajetória profissional e observando as características dos grupos por onde passei, identifico que foi graças a este período de intensa atividade artística que se edificou meu aprendizado. Como se o meu fazer teatral fosse sendo construído sempre no calor das salas de ensaio ou sob os refletores do palco. Assim como o “Abapuru” (1928) de Tarsila do Amaral, cuja figura humana ali representada remete a um corpo antropofágico, acredito que a minha identidade como ator é resultado de uma mistura de pessoas, grupos, métodos, caminhos e processos criativos que encontrei durante a vida.

Talvez esse trabalho seja uma tentativa de reencontrar todas estas pessoas e objetos do passado, uma escrita como forma de autoreconhecimento. Neste momento

estou me questionando várias coisas: “Que instrumentos o artista criador dispõe para exploração da sua arte?”; “Como se dá a criação de espetáculos a partir da experiência subjetiva do ator/atriz?”; “Como entender o papel da imaginação e da memória nas práticas teatrais?”; “Como estes elementos se articulam na prática?”; “De onde vem a minha arte e o que me motiva a criar?”; “Onde está a minha arte essencial (perdida entre tantos trabalhos, espetáculos, personagens, projetos etc.)?”; “Qual é a matéria-prima do meu trabalho?”.

Ao fazer este retrospecto e refletir sobre os meus processos de ator numa perspectiva subjetiva, espero ampliar a discussão sobre o campo do imaginário no teatro. Os momentos descritos acima foram retirados da minha experiência pessoal, registrados em meus escritos de trabalho e diários de bordo, na tentativa de reunir determinados conhecimentos, experiências e práticas, para torná-las acessíveis a outros artistas, gerando assim a possibilidade de um olhar sensível sobre os processos de criação e autocriação.

A seguir, pretendo voltar mais precisamente para a questão da desmontagem dos espetáculos que integram este trabalho, detendo-me na observação das práticas artísticas vinculadas à imagem, e alimentada pelo uso da imaginação e da memória. A observação externa destes processos criativos foi possível graças às anotações e registros guardados ao longo de todos estes anos, quer seja nas folhas de papel ou no meu próprio corpo, através dos ensaios e processos de criação que me permitiram ampliar a compreensão do fenômeno teatral enquanto um acontecimento histórico e cultural.

Este mapeamento do imaginário, no qual proponho viajar pelo fluxo das minhas memórias através dos meus processos criativos atorais, está dividido em três importantes tópicos da dissertação. O primeiro deles diz respeito ao meu aprendizado como ator no espetáculo *A Farpa*, pela Companhia Mínima de Teatro, em 2008. Num segundo momento, abordo minha experiência pessoal como ator/*performer* durante o processo de criação da *performance* intitulada *O Semeador de Poesias* em 2010. O terceiro tópico apresenta como ponto de partida a elaboração do personagem Eliguá do espetáculo *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*, em 2017. Ao final do trabalho, no quarto e último capítulo, faço uma reflexão acerca das contribuições do teatro para os estudos da imagem e memória a partir do repertório pessoal do ator/atriz, vivências, subjetividades e visão de mundo, em processos de exploração da consciência, como rico manancial de descobertas para o aprendizado profissional do artista.

Chegou a hora de desamarrar a jangada imaginária das margens seguras de minhas experiências e deixar-me levar pela maré tortuosa desse rio de memórias artísticas. Vamos embarcar juntos nessa viagem!?

3. REVISITANDO PROCESSOS TEATRAIS

Esse lugar de onde vem a criação desperta muita curiosidade nas pessoas que não trabalham com arte. Sempre me perguntam: “De onde vêm tantas ideias, tantos personagens?”. Falando especificamente do meu processo individual, a inspiração vem das mais diversas referências, de alimentar-se de imagens. No meu caso, que faço um trabalho de pesquisa autobiográfico nas artes da cena, sempre parto da captação da memória e da história pessoal e também de outros artistas e obras que me atravessam e, por conseguinte, suas ideias. Por exemplo, me alimenta muito Grotowski, Eugenio Barba; referências que coloco nesse banquete e que, depois, vão tomando corpo e criando conexões, muitas vezes díspares, em campos que não são exclusivamente da arte, mas que fazem esse cruzamento de referências para alimentar a tal da imaginação.

Neste capítulo vou retornar para a terra de dentro, desejoso de falar sobre os guardados que existem e constituem a gente; sobre as experiências que guardamos e que não mostramos, tal qual a base do iceberg que fica submersa. Eu tenho este pequeno tesouro, tenho um material de guardados nas minhas gavetas internas, prateleiras e bornais; todo esse material que podemos acessar para mostrar nosso processo criativo. Para nós, artistas da cena, os guardados são tão importantes quanto os conteúdos explícitos, emergentes.

Julia Varley no livro *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret* faz um ajuntamento do vocabulário criativo intrínseco que dispomos como subsídio na hora de criar. Ela diz sobre o que é posto, mostrado na cena e o que é guardado, uma linha narrativa implícita e uma explícita:

Existe para mim, como atriz, uma linha narrativa explícita e uma implícita: explícita, se declarada e compreensível também para os espectadores; implícita, se escondida e contida na ação. A narração implícita, que chamo também de ilustração escondida ou motivação, enriquece meu trabalho de atriz com detalhes que não devem, necessariamente, ser decifráveis por outros. (VARLEY, 2010, p. 49).

No caso específico das montagens que compõem esta pesquisa, a construção dos personagens Inácio, O Guia e Eliguá surgiu a partir de um trabalho de pesquisa autobiográfico, impregnado de narrativas explícitas e implícitas (referências visuais, vivências e percepções). Através das evidências que serão aqui apresentadas, pretendo investigar no presente capítulo o processo pessoal de construção destas personagens em

cada um dos três espetáculos apresentados (*A Farpa*, *O Semeador de Poesias* e *Njilas*), tendo como base o trabalho com a imagem e a memória a partir das técnicas e conceitos aprendidos dentro da sala de ensaio e na universidade.

O palco para mim sempre foi um território meio estranho: quando estou em cena passa pela minha cabeça um turbilhão de pensamentos, memórias, medos, inseguranças, imagens. Mas isso nunca será suficiente, pois ninguém sabe ao certo o que está acontecendo na cabeça daquele que se propõe a criar. É uma experiência que não dá para falar ou descrever; só quem vive/viveu pode dar testemunho. Parafraseando Fernando Pessoa “fazer arte é preciso”, pois a experiência artística traz conteúdos que são essenciais para nossa vida, através dos quais a gente se realiza de uma maneira muito fantástica.

Gostaria de compartilhar um pouco dessa aventura com vocês através deste trabalho. Para início de conversa, proponho apresentar de forma bem sucinta o contexto geral de cada uma das montagens: a história dos grupos teatrais que estão por trás dos produtos artísticos desta investigação, as diferentes linhas de pesquisa e os campos de atuação dos seus diretores.

- **Cia. Mínima**

A companhia teatral Cia. Mínima nasceu no ano de 2001, após um encontro entre o ator Franco Pimentel e a atriz Ana Paula Carvalho, na montagem de *Uma mulher vestida de sol*, de Ariano Suassuna. Montagem esta realizada pela Anthropus Cia de Arte, sob a direção de Constantino Izidoro. Depois disso a companhia dedicou-se a montagem do espetáculo teatral *Quatro paredes* (2003), convidando outros atores e atrizes para integrar a peça. Além destes processos criativos também merecem destaque as produções: *O Espírito da Montanha* (2018); *A Parcela Malungada* (2017); *O Inspetor Geral e a Farsa do Governador* (2014); *André* (2012); *Janelas Abertas* (2006). A proposta para os espetáculos do grupo, desde a sua fundação, sempre teve como foco principal a preparação física atoral, e a autonomia criativa do ator/atriz como propositores da ação cênica.

- **Corpo Cênico**

O Corpo Cênico foi criado no ano de 2012, atendendo a um desejo dos alunos de teatro e da coordenação da antiga escola do CEP em Artes Basileu França em montar um núcleo de pesquisas e investigações, a fim de demonstrar para a sociedade o

trabalho desenvolvido pela equipe da subárea de teatro desta unidade de ensino. Ao todo foram 20 alunos que ingressaram inicialmente no projeto das mais diversas modalidades, como: Teatro, Artes Plásticas, Música, Dança e Arte Circense, selecionados mediante entrevistas e/ou testes com o candidato. Ao longo de todos estes anos, o Corpo Cênico solidificou a criação de vários espetáculos teatrais, *performances*, cenas curtas, intervenções, entre outras, dentro e fora da escola, estimulando a produção e o senso crítico e reflexivo dos seus integrantes.

- **LaborSatori**

A história do LaborSatori se inicia em 2010, com os professores Alexandre Nunes e Renata Weber, inicialmente com algumas performances internas dentro da universidade. Informalmente, ele remonta há mais tempo (desde 2006, quando o termo foi usado na montagem de *AMOR-TE: O Amor Segundo a Morte*), entretanto só começou a funcionar propriamente como grupo em 2012, com a consolidação de um coletivo mais definido. Desde 2012 foram realizadas quatro montagens: uma *performance* de curta duração intitulada *Alceste no Hades*, o espetáculo *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores* e um processo de pesquisa mais longo, o qual resultou em dois espetáculos (*O Homem Decomposto e Urros do Ipiranga*), inspirados no texto *Teatro Decomposto ou o Homem-Lixo*, de Matéi Visniec.

Após esta breve contextualização geral, irei tratar agora de apresentar os espetáculos que compõem o corpus da minha pesquisa, além de discorrer especificamente sobre a minha experiência pessoal, falando dos três processos de criação. A começar pelo primeiro: intitulada poeticamente de *A Farpa*.

3.1 Entre fronteiras e farpas

“Fim da tarde no sertão! A vazão de luz do lusco fusco se esvai nos últimos instantes em que a luz liberta a treva e solicita o “vigiai e orai dos mansos”. A cerca velha farpada e muda, no silêncio de tanta desventura, se encontra lá do mesmo jeitinho de sempre. A gente vê ela meio caída e acima, junto a cova de Niinha, o pau velho que segura o vestido, que era dela, com o sangue seco já amarelado, que o sol já nem olha mais. O vestido; a casa; o giral; o toco da mãe sentar; o fogão aceso com as lascas de lenha estalando, rebentando no ar o cheiro de comer; os resto de um toco cortado perto da

estradinha que dá pro pasto e de lá pra longe. Pras banda da cidade, pro sem fim. Pra onde Júlio partiu e nunca mais voltou¹⁶.”

Corria o ano de 2008 quando fui convidado para participar como ator da produção artística *A Farpa*, dirigida por Franco Pimentel¹⁷ da Companhia Mínima de Teatro. Em certa medida, este convite surgiu como um enorme desafio para um jovem inexperiente de vinte e poucos anos, que mal quebrara a casca do ovo. Naquele tempo, eu havia recém ingressado no curso de teatro do Basileu França e estava praticamente começando meus estudos no campo teatral, ainda cheio de inseguranças e ciente das minhas dificuldades, mas com muita vontade de aprender.

A trama narrava a história de Júlio, o primogênito de uma família sertaneja, que se desentende com o pai e muda para a metrópole. Posterior a sua saída, Niinha, a irmã mais velha, morre logo após cortar o pescoço num arame farpado, acontecimento este que leva cada um dos personagens a loucura, ao sentimento de culpa e autopunição. Quinze anos mais tarde, quando Júlio retorna ao lar, ele se depara com uma situação caótica: o pai e o irmão caçula reduzidos a um estado de demência, uma relação incestuosa entre irmãos e a mãe imersa em lamentações sem fim. Nestas condições, estão todos condenados a viver em um sertão inclemente e árido, sem nunca ultrapassar os limites da cerca da fazenda.

Esta situação de isolamento dos personagens aos poucos se intensifica, a ponto de revelar um desfecho trágico, quando ocorre a castração do filho mais novo, Inácio. Este, por sua vez, balbucia uma série de sons inarticulados (numa espécie de *grammelot*¹⁸) e, por fim, extrai seus órgãos sexuais, tomado pelo espectro da loucura que desalinha e desorganiza as estruturas psíquicas. Dessa forma a linguagem do espetáculo perdia a lógica discursiva e adquiria uma lógica das associações, construindo-se ao redor de um processo de saturação dos sentidos, que tornava o discurso da montagem insólito.

¹⁶ Este era o texto de abertura que marcava o início do espetáculo *A Farpa*. O link para assistir a íntegra da peça estará disponível no final deste trabalho.

¹⁷ Franco Pimentel é ator, arte-educador, preparador de elenco e diretor teatral, dedicado à pesquisa no campo da ação física, do teatro físico, do cinema e do vídeo. Licenciado em Artes Cênicas pela UFG (2005) e Mestrando do Programa de Pós Graduação em Performances Culturais pela Faculdade de Ciências Sociais (PPGPC/UFG). Professor de teatro do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte - Secretaria de Estado da Educação, Cultura e Desporto de Goiás (Seduc). Foi fundador da Companhia Mínima de Teatro, em parceria com a atriz Ana Paula Carvalho, estando à frente de suas atividades desde a fundação desta em 2001, tendo dirigido e produzido inúmeros espetáculos locais.

¹⁸ Acredita-se que o termo *Grammelot* ou *gramelot* tem suas origens no teatro italiano da *commedia dell'arte* (século XVI), sendo utilizado para se referir a um tipo de discurso que se apóia em sons, onomatopéias, palavras e frases sem sentido.

A peça foi resultado de uma intensa pesquisa baseada nos elementos pretextuais, intertextuais, extratextuais e metonímicos das obras *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa (1956), *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (1975), e do conto *A Terceira Margem do Rio*, também de Guimarães Rosa, aliada às composições poéticas do artista plástico goiano Paulo Fogaça. Também constituíram elementos estruturantes do espetáculo: algumas abordagens poéticas do teatro antropológico de Eugenio Barba e certas práticas corporais com forte inspiração em Jerzy Grotowski e no Teatro Físico.

Dessa forma, a dramaturgia do espetáculo levava ao palco um pouco da vida sertaneja, remetendo, à primeira vista, ao universo arcaico e regional desse Brasil vasto e profundo que Guimarães Rosa fala tanto nos seus livros. Tratava-se de uma tragédia rural, densa e poética, com aproximadamente uma hora de duração - o que é algo considerado relativamente extenso para os moldes atuais¹⁹, perpassada por dores, lamentos, amores, esperanças, ausências, impulso, sexo, morte e vida. Talvez a definição mais precisa que me arrisco a expressar neste momento, parafraseando Caetano Veloso, é que a peça colocava em cena “a dor e a delícia de ser o que é” (VELOSO, 1986).

No início, éramos nove pessoas, entre atores e atrizes, mas, com o tempo, houve uma reconfiguração e este número foi reduzido para sete. Ao todo ficamos em cartaz durante seis anos, percorrendo também alguns festivais, além de apresentações esporádicas. Nesse ínterim, realizamos uma circulação grande pelo interior de Goiás, além de diversos intercâmbios e diálogos com grupos de outros estados, até que em 2014 fizemos uma adaptação do texto para o cinema na forma de um curta metragem²⁰, realizado com recursos do prêmio de melhor roteiro do Edital de Curtas Metragens da Agência Goiana de Cultura (Agepel) e da Secretaria de Estado de Cultura de Goiás (Secult).

Orgulho-me profundamente de ter feito parte deste processo e por esse motivo, decidi escrever estas memórias, para que esta história não fosse apagada, ou esquecida. Durante o período que participei da montagem, pude crescer e aprender muito como ator, dividindo o palco com meus companheiros de cena. Devo confessar que sinto

¹⁹ Não obstante, o espetáculo, apesar de possuir muitos estágios de transformação, segurava a atenção da plateia com uma constituição poética tecida de forma a manter o interesse cênico.

²⁰ O curta metragem *A Farpa*, dirigido por Franco Pimentel e Robney Bruno, foi premiado em festivais como Festival Nacional de Anápolis e Festcine Amazônia e selecionado para a mostra ABD de Cinema no Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) e para o 15º Festival Nacional de Cinema Goiânia Mostra Curtas (2015). Link para assistir: <https://vimeo.com/99284930>

muita saudade de tudo aquilo que vivi nesta época, uma saudade cheia de afetos guardados em espaços especiais da memória. Também gostaria de ressaltar que valeu muito a pena cada suor, cada madrugada, cada lágrima, cada estresse, valeu cada dificuldade que passamos, cada uma das pessoas que tive o prazer de conhecer e também das experiências que pude partilhar, fruto de um trabalho em equipe árduo e indescritível.

Os ensaios aconteciam num galpão no Diretório Central dos Estudantes da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (DCE/PUC-Goiás)²¹, após as 23h, e se estendiam por vezes até 2h da manhã. A meu ver, construímos uma relação intensa com este espaço, inclusive cuidávamos da limpeza dele. Era um espaço sagrado para nós, de transformação, de redescoberta e de criação individual e coletiva. Ao todo, foram dois anos e meio de preparação até a estréia, que ocorreu em setembro de 2010, após um período intenso de estudos e exercícios práticos de atuação em cena.

Eu me lembro que os ensaios eram exaustivos e exigiam muito dos atores e atrizes; nós tínhamos que repetir uma série de ações incessantemente e, na hora do desempenho performático, era preciso transformar as dores físicas em expressividade na busca de um corpo pulsante e vivo. No processo de preparação corporal, o diretor optou por uma série de exercícios impulsionados pela exaustão, inspirados na sua maioria em técnicas de Grotowski, para construir o estado de presença cênica e uma ação física dilatada. No palco, os gestos eram grandes, artificializados e partiturizados, tendo como resultado a construção poética da cena por uma via extracotidiana.

Sendo assim, os movimentos exigiam controle de tempo, precisão, intensidade e explosão; mas, para chegar neste ponto, foi preciso muito esforço e dedicação dos atores e atrizes. Para tanto, o grupo passou por um processo de treinamento, o qual constituiu-se, principalmente, em jogos teatrais que trabalhavam a imaginação, a expressão corporal, o ritmo, a interação com os diversos elementos que compõe a cena e a improvisação como exercício da espontaneidade.

Cada um de nós precisava trabalhar individualmente de forma que nosso corpo fosse moldado de acordo com as inúmeras linhas dramáticas das personagens. Por isso o espetáculo era tão potente, justamente porque ele estava impregnado em nós. Assim, quando íamos para a cena, vivenciávamos novamente todas as histórias de dor, alegria,

²¹ Algum tempo depois, passamos a utilizar como estúdio de criação as salas do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte no Setor Universitário, instituição pública que pertence ao Estado de Goiás.

descoberta, fruição, encontros e desencontros, as quais não estavam circunscritas somente naqueles instantes da encenação teatral.

Nosso interesse era investigar a presença cênica e a ação consciente do corpo atoral como instrumento propulsor de metáforas e símbolos através da expressividade. Durante todo processo da montagem, eu percebia que, quanto mais ação física trazia, mais interesse cênico obtinha, justamente por desenvolver aquilo que Eugênio Barba chama de “corpo em vida”, caracterizado como dilatado, pulsante e vivo, ou, nas palavras dele, um corpo “incandescente” (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 54). Ou ainda, como prefere chamar Grotowski, uma espécie de “transiluminação”:

O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de “transe” e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de “transiluminação”. (GROTOWSKI, 1992, p. 14).

Dentro da Companhia Mínima, desde os fundamentos da sua criação até os dias atuais, uma das questões que mais chama a atenção dos espectadores é a corporeidade dos intérpretes, tanto quanto ou mais que a própria palavra. Isto por que o mais importante estava nas relações construídas no palco e não fora dele. Segundo Grotowski, é um equívoco dar o protagonismo ao texto em detrimento dos outros elementos da linguagem cênica, os quais oferecem inúmeras possibilidades de exploração artística:

Para o ator e o diretor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscedência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outras palavras, transcender nossa solidão. (IBID, 1992, p. 49).

Compartilho com este pensamento expresso na citação acima que defende a ideia de um “teatro liberto”, não mais subordinado à palavra, nem deixando se reduzir ou aprisionar por ela. Isto não quer dizer que um texto dramático não possa fazer parte da construção do espetáculo. Não “se trata de suprimir o discurso articulado”, mas de reivindicar um domínio próprio para a linguagem teatral e “dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos.” (ARTAUD, 2006, p. 80).

Do ponto de vista da cena, esta é composta por diversos elementos, que podem ter tanta importância quanto àquelas que julgamos estar na centralidade. Numa determinada circunstância, por exemplo, eu posso ter um som, um ruído, um

determinado figurino, ou mesmo uma imagem, que seja inclusive pouco consciente para quem está assistindo, mas que tenha uma simbologia muito grande na dramaturgia da encenação. Enfim, qualquer elemento numa composição teatral pode conduzir o sentido geral da peça, fazendo às vezes do texto.

Configurada a partir de um processo colaborativo²², a dramaturgia com a qual trabalhamos foi construída e pensada a partir de um colagem/justaposição de elementos poéticos resultantes das mais diversas fontes, sobretudo de memórias, imagens, músicas, recortes de textos e das experiências dos próprios artistas, através de uma série de conexões e cruzamentos nem sempre harmônicos. Por esse motivo as cenas sempre diziam algo a mais, para além do que estava explícito, pois tinha a ver com o que a gente viveu, com as nossas histórias.

Para mim, o trabalho de ruptura com a regra centralizadora da dramaturgia passa necessariamente por inventar formas de abordagem e experimentação textual, que descentram tanto a verdade absoluta do texto, quanto a verdade absoluta e interpretativa do diretor e/ou diretora, conforme pretendo demonstrar no tópico seguinte.

3.1.1 Uma dramaturgia tecida por várias mãos

Inicialmente eu iria apenas atuar, mas, durante o processo, fui instado pelo diretor a assumir a escrita do espetáculo. A partir daí dividimos as tarefas: eu fiquei responsável por reunir o material textual e dar-lhes um formato e o diretor me auxiliava nessa função. Foi um trabalho muito integrado: o elenco ia trazendo suas memórias pessoais, fragmentos de vida, referências de textos, recortes visuais, sugestões e ações físicas que depois iam sendo incorporados na dramaturgia da cena (uma parte era criada na sala de ensaio, a partir de improvisações, e outra parte construída a partir do material de referência)²³.

Para tanto trabalhávamos com a proposta de laboratórios de dramaturgia, que tinha como ponto de partida a experimentação cênica e a exploração de memórias, as

²² Este tipo de construção dramaturgica surge no Brasil a partir da década de 90 como uma forte tendência contemporânea calcada na horizontalidade das relações entre os diferentes agentes de um processo criativo, a fim de rivalizar com a dramaturgia tradicional. Dentro desta perspectiva, após a escolha de um eixo temático comum, o coletivo propõe a concepção de um objeto artístico que deve contar com a participação de todos os membros de forma plural e democrática, numa tentativa de descentramento do texto através da aplicação de práticas improvisacionais.

²³ Cada um dos atores e atrizes tinha um momento de solilóquio no espetáculo, construído a partir de elementos que eles próprios traziam e de acordo com a necessidade das cenas, enfatizando assim o processo de construção colaborativa.

quais serviram de vestígios para a escrita dramatúrgica. Cada ator ou atriz era responsável por anotar suas idéias, enquanto eu ia organizando o texto, que depois era memorizado, até que finalmente a dramaturgia fosse tomando forma. De certo modo, todos nós possuíamos algum tipo de relação com o trabalho de tessitura textual composta para a obra, em maior ou menor grau.

Por este motivo, eu posso dizer que o espetáculo se assemelhava a uma grande colcha de retalhos, tecida e costurada, paulatinamente, por muitas mãos, a partir de um processo de escrita coletiva:

O teatro é um encontro. A partitura do ator consiste dos elementos de contato humano: "dar e tomar". Olhe para outras pessoas, confronte-as consigo, com as suas próprias experiências e pensamentos, e forneça uma réplica. Nestes encontros humanos relativamente íntimos, há sempre este elemento de "dar e tomar". O processo é repetido, mas sempre *hic et nunc*: o que quer dizer, nunca é bem o mesmo. (GROTOWSKI, 1992, p. 182, grifo do autor).

No contexto das Artes da Cena, podemos pensar a dramaturgia tendo por base uma postura poética solidária, a partir das relações interpessoais e do repertório pessoal de todos os envolvidos, a fim de construir imagens mais potentes para nossas produções. Ao operarmos dessa forma, acredito eu, que obtemos soluções artísticas e profissionais mais sensíveis, para que nossos egos não prevaleçam sobre a possibilidade de uma interlocução coletiva.

Naquela época eu nunca tinha ouvido falar sobre *dramaturgia do ator*, na verdade só muitos anos depois, no mestrado, é que fui apresentado e este conceito. Hoje percebo o quanto as imagens que foram suscitadas durante a gênese do espetáculo e traduzidas em ações físicas se originaram das próprias experiências de vida dos integrantes do grupo. Foi durante este período que eu pude vislumbrar a possibilidade da dramaturgia ser vista como um lugar subjetivo de investigação que constitui e/ou constrói toda a escritura cênica.

Numa tentativa de definir este tipo de organização textual, bem como sua utilização, recorro ao pensamento de Barba:

A dramaturgia do ator me ajuda a pensar em como ele [o ator] podia contribuir não só interpretando um texto e uma personagem, mas fazendo uma composição que possuísse um valor em si mesma. [...] Sem esse processo independente, um ator não era um ator. Podia até funcionar dentro de um espetáculo, mas era, exatamente, um material puramente funcional nas minhas mãos de diretor. A dramaturgia do ator era a medida de sua autonomia como indivíduo e como artista. (BARBA, 2010, p. 58).

Essa experiência me serviu para mostrar, por exemplo, que o processo de criação dramática pode ter diferentes fontes de indução e que cada ator/atriz encontra uma forma muito particular de compreender e ativar seu repertório pessoal. No caso d'A *Farpa*, a direção optou por um caminho de construção cênica a partir de diferentes indutores e de um repertório codificado de ações físicas, conduzindo-nos na descoberta de uma chave secreta para acessar territórios da própria experiência e conteúdos individuais como matéria prima para o trabalho.

Um exemplo disso foi quando, num dos primeiros encontros, o diretor chegou com um emaranhado de farpas, colou-as no chão e pediu para que nós desenrolássemos aquele novelo de arame, a fim de construir um contato experimental, a partir de uma experiência real com o objeto e o medo de se cortar²⁴.

Durante o experimento, ele pedia para que imaginássemos que estávamos atravessando uma sala cheia de cacos de vidro e farpas espalhadas pelo chão. Esta experiência de dor e medo foi tão significativa para o grupo que se converteu, posteriormente, em uma das cenas do espetáculo, denominada de *Caminhada farpa*²⁵. Dessa forma, aquela situação foi criando uma afinidade com o tema da peça e isso foi construindo um imaginário, de modo que, quando fomos para o laboratório de criação, pudemos acessar este material e isso foi fundamental para estabelecer os primeiros escritos subjetivos do produto artístico que estávamos investigando.

A cena em questão, representada na figura abaixo, se repetia várias vezes durante a encenação, como um *leitmotiv*, geralmente nos trechos de maior tensão dramática. Nestes momentos, os atores e as atrizes caminhavam em direção à plateia, numa perspectiva frontal, como se estivessem pisando em arames farpados dispostos diante deles. Ouviam-se gritos de dor e apelos por socorro, enquanto a personagem Niinha aparecia sobre um toco de madeira numa espécie de predição da morte e do abandono inevitáveis.

²⁴ A respeito disso, é importante ressaltar que todos nós utilizávamos equipamentos de segurança para nos proteger durante o experimento, tais como luvas e roupas específicas para esse tipo de atividade.

²⁵ A expressão e o modo de criação desta cena parecem ter influência de uma prática criada pela Taanteatro Companhia, denominada de “Caminhada” e definida por Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek como “experiência espaço temporal de nomadismo (...) deslocamento lento e linear, de ida e volta, entre dois pontos espaciais predeterminados (BAIOCCHI e PANNEK, 2007, p. 144).

Figura 7 - Caminhada farpa, com os atores e atrizes: Jenyffer Karla Crispim, Dulce Rosa, Allan Silvestre, Andreane Lima, Wildes Crispim e Jakeline Araujo (da direita para esquerda)

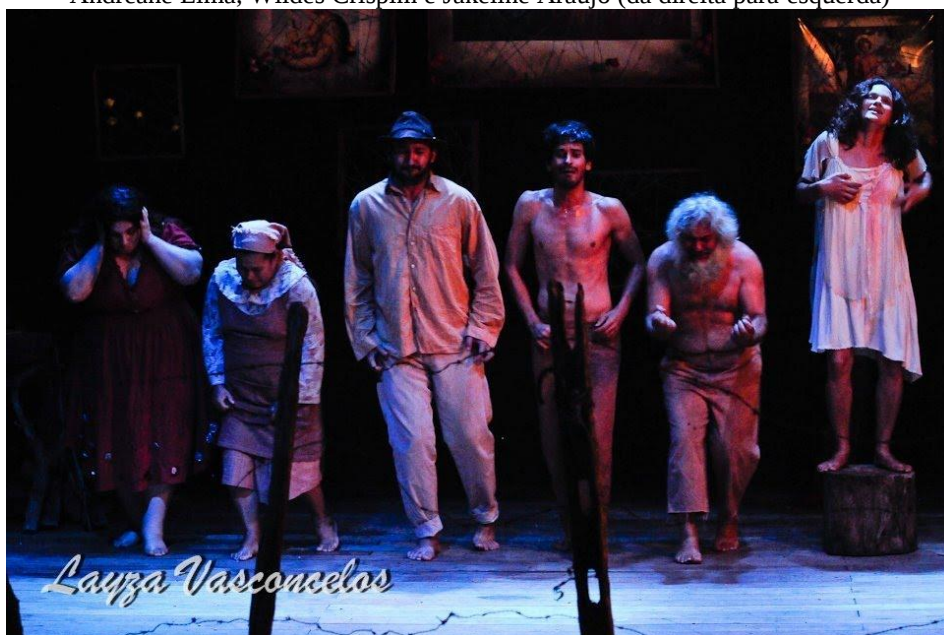


Foto: Layza Vasconcelos

O grande desafio para quem faz teatro hoje em dia é justamente tentar encontrar procedimentos dramatúrgicos que não sejam canônicos. Eu tenho visto alguns atores e diretores teatrais na cidade optarem, em geral, por um caminho mais fácil: primeiro define-se o texto; depois é feita uma interpretação deste texto para encontrar o seu sentido, e, por fim, convocam os atores para trabalhar. Neste percurso tradicional, é comum um ator ou atriz passar um ano interpretando o mesmo papel sem se dar conta do que o que ele está dizendo. Mas, depois, falando o texto em cena, ele descobre que o sentido das palavras é outro e se dá conta de que o corpo também apreende.

A dramaturgia é uma etapa importante do processo criativo, mas não, necessariamente, ela deve ser o seu ponto de partida. Para mim o primeiro passo é pensar como os atores e atrizes podem, a partir de certo tipo de experiência, conduzir o texto para um determinado lugar. Neste sentido a dramaturgia não é “o caminho, a verdade e a luz”, mas um modo de lidar com a escrita cênica, na qual o texto é concebido durante as experimentações práticas em sala de ensaio, reafirmando uma estrutura genética descentralizada que não esteja submetida às pressões do ato teatral. Como imagem para pensarmos: uma escrita de “corpos em ação”, que poder ter características distintas e distensões de acordo com funcionamento de cada indivíduo.

Todo este percurso com os laboratórios de dramaturgia culminou em uma série símbolos, memórias, recursos e ações concretas que se desdobravam em infinitas

possibilidades, servindo de base para o processo de imaginação do personagem. Era então o momento de colocar em prática os conhecimentos adquiridos durante o treinamento físico, possibilitando uma interação com os demais elementos da cena e com camadas imaginárias interiores. É sobre esta etapa do trabalho que irei tratar a seguir.

3.1.2 Um “dedo de prosa” sobre o personagem Inácio

Na peça, eu interpretava o irmão mais novo, Inácio, um jovem rapaz, frágil e inseguro, muito ligado a terra, mas que sonhava com a possibilidade de ir embora daquele lugar. Jeito rude, aspecto taciturno, muito magro, débil, quase doente; sua simples imagem inspirava no espectador pena e compaixão, evidenciando o resultado do que as agruras e as dificuldades fizeram com ele. Ainda sobre o Inácio, este deixava se guiar por seu desejo sexual com a irmã, levando a si e a sua família à desgraça inevitável. Alguns de seus traços me levavam a crer que era também um jovem muito apegado ao pai, além de ser extremamente desajeitado no relacionamento com as mulheres.

A vida familiar, o convívio forçado e a ideia fixa da loucura do seu pai exerceram forte influência na subjetivação da personagem. Isto implicou numa personalidade dúbia, em constante conflito consigo mesma. Como quando, por exemplo, ele confessa para Júlio a relação incestuosa com a irmã. Para Inácio, seu pecado precisa ser redimido diante de Deus; e, para remediar esta situação, a dor é elevada a sensação de autoflagelo e ele resolve se castrar. Isso mostra como as religiões podem afetar a vida do ser humano, chegando, no caso de Inácio, a graves consequências: à loucura e ao auto-extermínio (suicídio).

A descrição que fiz deste personagem em meu diário de bordo é muito reveladora; o trecho que eu transcrevo a seguir foi escrito em setembro de 2010 e tinha como título *O Tratado sobre as Negações*:

De braços estendidos, exangue, olha o céu perdido. Que jovem era. Filho temporão, a mãe lhe dera o nome de Inácio. Tivera uma vida breve. Nunca conheceu as terras que existem além dos alcances do quintal. Nunca se reuniu com outras pessoas que não aquelas. Só conheceu o amor uma única vez, com sua irmã. Bem queria ter conhecido outras mulheres. Mas só lhes restavam as cabritas. Nunca teve jeito para o estudo. Desceu a terra, feito um anjo. Ninguém nunca lhe consultara se aceitava a capa que lhe vestiam. Não teve coragem nem força para romper com sua sentença. Sofreu a sina de ser sozinho. Na farpa era tudo dor. Tudo em desacordo. Nem sequer teve um pai. O seu pai era um louco que não era deste mundo. E sua mãe nunca tinha

tempo. Incutiram nele que tudo quanto às religiões ensinam era o justo e o correto. Livraram-no do pecado como se fosse um grande perigo para ele. Queria ser menino. Não conseguiu ser grave como convém a um anjo. Não encontrou o céu que lhe prometeram. Agora, jaz morto. Uma faca trespassada. Caiu-lhe da algibeira a brancura de um lenço banhado de sangue. Quis ser menino. Quis ser homem. Quis ser anjo... nada foi. (Relato pessoal de trabalho, 2010).

Para a criação desta personagem, a estratégia adotada inicialmente foi observar e registrar os aspectos e as características marcantes da minha regionalidade, como por exemplo, os traços reais da população do interior de Goiás, as danças, as músicas, a vegetação e a fauna, a partir da observação geral e das minhas memórias pessoais. Neste primeiro momento, cada um de nós pesquisou e/ou descobriu uma imagem que gostaria de incluir no trabalho de personificação do papel.

Através da minha experiência afetiva e pessoal, escolhi para minha pesquisa uma memória de infância, quando ia para o sítio da minha família. Lembro-me que éramos levados a tomar uma infusão feita com a casca de uma árvore de uso medicinal, que habita os estados de Minas Gerais e Goiás, conhecida como Quina²⁶. O chá desta casca era indicado no tratamento das dores em geral e para febres comuns. Tenho bem nítido na minha memória o gosto bastante amargo deste tal chá, o que era simplesmente detestável para mim.

²⁶ A árvore da Quina tem o tronco e os ramos tortos, de textura espessa, como é característico da vegetação do cerrado. Em geral não atinge a altura maior do que 8 m e sua casca, além da feitura de remédios, é indicada também para se fazer lenha e carvão.

Figura 8 - Árvore quina do cerrado

Fonte: Google imagens

Figura 9 - Detalhe do troco

Fonte: Google imagens

No dia 22 de novembro de 2009 escrevi no meu diário de bordo um devaneio poético como uma forma de estímulo criativo a partir desta experiência com a árvore mencionada:

Escolhi a imagem de uma árvore que habita os meus sonhos. Outro dia, vi uma no caminho da fazenda dos meus pais que me causou espanto. Uma árvore toda seca, e no alto um casal de urubus, um deles descansando, o outro de pé coçando uma das asas. E o carro fazendo poeira atrás de nós. Gosto de pensar no contraste desta árvore; entre sua capacidade medicinal e o caule seco e rústico. Faz-me pensar na minha personagem, que mistura uma força e uma amargura de viver num lugar tão hostil, mas ainda assim querer viver. (Relato pessoal de trabalho, 2008).

Passado esse período de pesquisa eu comecei a traduzir corporalmente estas informações, conhecimentos e imagens subjetivas a partir de alguns exercícios, de forma a estimular uma postura corporal (gestos, movimentos, modos de andar, expressões faciais etc.), que, no decorrer do processo, me direcionaram para a criação da personagem, a qual foi surgindo pouco a pouco.

Estava buscando uma corporeidade não cotidiana que resultasse em uma presença viva, intensa. Então, eu pude observar que, nesta fase, meu corpo parecia ganhar mais força e tornava-se mais interessante quando associado às imagens mentais.

A partir das interações e sugestões do diretor, algumas definições da personagem foram surgindo objetivamente, como o andar rígido, a imobilidade dos movimentos das articulações, o enrijecimento físico, a máscara de dor, elementos que me remetiam diretamente aos estados e formas fornecidos durante a pesquisa acerca da árvore escolhida.

Figura 10 - Cena do incesto (*A Farpa*, 2011)



Foto: Layza Vasconcelos

Após este trabalho físico inicial e passado as primeiras descobertas da personagem, conclui que o ponto de partida para meu trabalho seria o conflito entre céu e terra. Como o drama do Inácio girava em torno do pecado e da redenção (um rapaz que é levado à automutilação em função do desejo incestuoso pela irmã), achei pertinente trabalhar com uma oposição de forças que sugerisse a ideia de dois planos: um superior e outro inferior, onde uma parte do tronco (coluna, ombros e cabeça) era puxada para cima e outra parte (quadril e pernas) era puxada para baixo.

Esta separação entre dois planos caracterizou um tipo de tensão que ia se manifestando em estados físicos, gerando uma dilatação constante no meu corpo. A escolha por esta dinâmica artística se justificava na peça pelo confronto entre desejo e repressão, ou consciente e inconsciente, mas em cada cena isso se manifestava de uma maneira diferente. Entretanto é possível identificar esta duas forças opostas no decorrer dos processos de composição, como uma regularidade das ações, pensamentos e sentimentos da personagem.

Depois, retomando o texto da peça, percebi que o Inácio se afinava bastante com a forma de um cachorro, por haver identificado alguns elementos comuns entre eles.

Seguindo as sugestões do meu diretor, realizei então uma pesquisa acerca deste animal, criando uma metamorfose que pusesse representar a dualidade do personagem.

Na mitologia grega um cão, chamado de Cérbero, é lembrado como o guardião do reino dos mortos, encarregado de impedir a saída das almas do Hades. Esta figura mitológica é descrita como um cão de três cabeças com cauda e dentes de serpente, o que dá a esta figura um aspecto aterrorizante. Por outro lado, através desta imagem mítica, eleva-se a figura do cão a um símbolo espiritual, identificando-se este com uma espécie de guia dos mortos.

Já para os islâmicos, por exemplo, a imagem do cão está constantemente relacionada à lealdade, fidelidade, nobreza, devoção. Outras culturas costumam associá-lo com a ideia de impureza, uma noção que destoa das demais, podendo ser explicada pelo fato do cão ser um animal considerado diabólico, que causa medo em muita gente, sendo, ao mesmo tempo, constantemente associado ao símbolo da força, e que por tudo isso possui admiradores em todo mundo.

Ao invocar a imagem desta figura não humana, buscava recriar em mim um corpo vestido de animalidade e, ao mesmo tempo, me aproximar de uma corporeidade grotesca. O Inácio é um canto de abandono e solidão, ao mesmo tempo em que é um cachorro revirando os sujos do quintal, farejando os caminhos. Seus uivos evocam silêncios, contrastando-se com o desespero e à dor daquela família.

De alguma forma, eu acredito que este personagem se confunde muito com a minha história autobiográfica, numa série de “coincidências significativas” que se revelam em vários aspectos. Assim como Inácio, eu também sou o filho mais novo da família; também vivi parte da infância e adolescência na roça, num sítio isolado e distante da capital; também alimentei por muitos anos o desejo de deixar a casa dos meus pais e me mudar para outra cidade. Tanto ele quanto eu, pertencemos a este contexto social vinculado a cultura regional e carregamos uma farpa de dor e solidão, que nos acompanhou em diferentes momentos. Quantas vezes, durante a montagem do espetáculo, eu não me perguntei assistindo alguma cena: “eu já vi/vivi isto antes na minha vida...”?

A maneira como criamos uma personagem, construindo-a, refinando-a, e a forma como a enxergamos nas suas representações cotidianas são, muitas vezes, tão semelhantes com a nossa vida, que não é possível definir onde começa e termina a obra ficcional ou o que é atuante e o que é personagem. Neste aspecto, a textualidade do Inácio também se encontra em mim especificamente, de alguma forma que eu não sei

explicar (e não tenho a mínima intenção disso), como se eu atravessasse um território de encruzilhadas na qual se encontram várias partes de mim, a ponto de não conseguir separar exatamente o que é imaginação, memória ou realidade.

Lembro-me que, durante a fase de elaboração da dramaturgia, discutíamos muito sobre o retorno do primogênito, sugerindo uma semelhança entre essa passagem e a parábola bíblica do filho pródigo. No caso da peça, o personagem Júlio, ao voltar para o seio da família, não se sente pertencente àquele lugar como se vagasse em outra dimensão. Num dado momento o personagem diz a seguinte frase: “Eu sou outro agora e diferente.”, traduzindo nestas poucas palavras a noção do “não pertencimento”.

Eu tenho uma experiência pessoal parecida: todas as vezes que tive oportunidade de voltar para minha cidade natal, me sentia como um estrangeiro, totalmente inadaptado. Estava ali a pessoa como os outros sempre me conheceram, só que eu não estava inteiramente como antes, pois havia me transformado, dilatado, adquirido outros olhares, outros pertencimentos. É sempre o olhar das louças sujas sobre a mesa, os silêncios incômodos, a comida que não tem o mesmo sabor. Eu acho que todos nós vivemos estas histórias e passamos por percursos parecidos, pois esse universo de comportamentos arquetípicos não é nada ficcional; é a própria experiência humana que está ali sendo representada.

Neste sentido, o contato com a criação artística e os conceitos, imagens, símbolos e mitos relacionados a essa prática podem ser bastante desveladores para nós, atores e atrizes, pois propicia uma conexão pessoal com alguns significados internos que precisam ser vistos pela consciência do indivíduo. Nós precisamos olhar para estes conteúdos sombrios e indesejados que nos atravessam, que cortam a pele, machucam e mantêm a ferida aberta, porque, enquanto negarmos o inconsciente, ficaremos reféns dele. Já dizia Hillman: “Assim, em lugar de buscar causas, explicações psicopatológicas para as nossas feridas e os nossos sofrimentos, precisamos, em primeiro lugar, amar a nossa alma assim como ela é.” (HILLMAN, 2015, p. 5).

3.1.3 Uma ou duas lembranças perdidas no tempo

O vento que traz memórias sussurra agora em meus ouvidos outro momento que habita meu imaginário inconsciente. Nele consta o dia que o diretor propôs um exercício a partir do uso de objetos, com a finalidade de construir um repertório pessoal de ações

físicas, capaz de servir de matéria prima para o espetáculo²⁷. O exercício consistia em compor uma partitura corporal a partir de um objeto qualquer, criando um sequência de ações. Eu escolhi trabalhar com um colchonete que utilizávamos nos ensaios durante os exercícios de relaxamento. Não sei dizer ao certo o motivo desta minha escolha, talvez se deva ao fato de algo nele ter chamado minha atenção, ou simplesmente por uma ocorrência da sincronicidade (ou quem sabe o objeto tenha me escolhido?).

Segundo a proposta da direção, este desenho coreográfico deveria se transformar em uma sequência física voltada para a construção de cenas. O objetivo era construir uma partitura corporal a partir da relação com o objeto e depois retirá-lo, realizando a mesma sequência apenas reproduzindo os impulsos internos envolvidos nesta ação. Sendo mais claro a este respeito: a ideia era que o espectador conseguisse ver o personagem agindo e sentisse a emoção dele, enquanto nós estaríamos realizando internamente as ações dentro de uma lógica invisível. Neste sentido, ao serem filtradas pelo olhar do público estas ações internas se tornariam ações cênicas carregadas de significado.

Para este tipo de treinamento era determinante estabelecer uma relação mais ativa com o objeto, buscando compreender vários aspectos dele, tal como sua espessura, peso e temperatura, para depois iniciar a sua manipulação. Só a partir desta intimidade real com o objeto é que este poderia ser retirado, pois a musculatura do corpo já tinha assimilado o desenho coreográfico, criando uma memória dinâmica muito particular, ao mesmo tempo espacial, sensorial e motora.

Algumas vezes, porém, a mesma partitura era desdobrada a partir de determinados estímulos, com variações de movimento, duração, intensidade. Então eu comecei a perceber que cada célula da minha partitura podia se multiplicar, dando origem a infinitas combinações, cabendo a mim, como ator, neste processo estabelecer conexões entre elas e agenciar este material. Havia uma ação, por exemplo, que fazia todo o meu corpo curvar para frente, como se estivesse torcendo algo, então cada vez que o personagem precisava entrar num estado emocional alterado, eu repetia esta mesma sequência imprimindo pequenas variantes dela para cada situação.

Desta maneira a mesma partitura era repetida em outros momentos da peça, como quando Inácio, totalmente nu, dançava com o vestido da irmã, acariciando o seu próprio corpo, como se acariciasse outra pessoa. Naquele momento mágico, eu não

²⁷ A matriz original do referido exercício tem forte inspiração no trabalho com objetos proposto pelo LUME.

enxergava o meu braço, mas sim o objeto imaginário (colchonete), dentro de um espaço acarretado de imagens. Ao ver aquele vestido eu experimentava um devaneio pessoal, incorporando os elementos textuais e extra textuais a fim de evocar mais fortemente a relação incestuosa entre os irmãos. Foi a partir desse devaneio que surgiu o trabalho coreográfico proposto para esta cena, com um forte apelo corporal.

É interessante observar que este tipo de exercício, ao invés de seguir o caminho que estamos acostumados no teatro, serviu para desconstruir grande parte dos vícios de interpretação que fui acumulando ao longo do meu trabalho. Vícios como: atuação exagerada, ações artificializadas, emoções forçadas entre outras. No meu caso, a experiência foi enriquecedora, pois percebi que a simples execução da minha partitura já alterava meu estado físico e, ao mesmo tempo, despertava imagens internas capazes de acender na minha interpretação como ator uma centelha de vida.

Figura 11 - Cena do vestido (*A Farpa*, 2011)

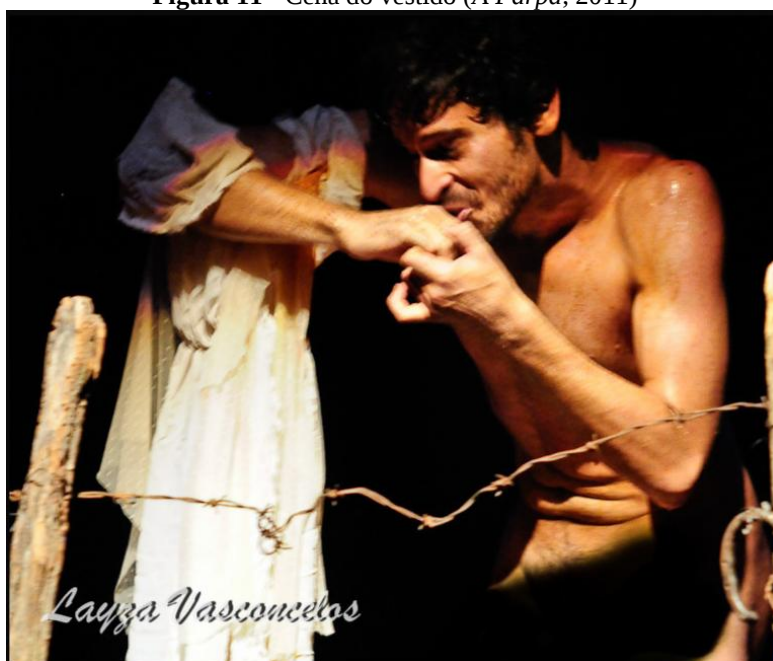


Foto: Layza Vasconcelos

Durante os laboratórios de criação, por vezes o diretor nos pedia para que focássemos apenas em executar a partitura externamente, direcionando nossa atenção apenas para a dimensão física concreta da ação, em detrimento de abordagens psicológicas do tipo: “o que minha personagem está sentindo neste momento?”. Porém, quando estava em cena, sentia certo incomodo, pois não conseguia desvincular a personagem de mim, da minha vida interior. Ao mesmo tempo em que transpunha para

a cena as ações previamente ensaiadas, tornava-se imperioso, ao meu ver, desenvolver uma escuta interna e sensível, recorrendo ao fluxo da memória pelo viés da emoção.

Acredito que a técnica e a limpeza dos movimentos são etapas importantes do processo criativo, mas estas não podem ser as únicas preocupações de quem interpreta uma personagem no palco. Pois o teatro requer um pensamento dialético: ao mesmo tempo um olhar para si e para fora, duas realidades completamente diferentes, mas fundidas pela mesma trama.

Sabemos que dar vida a um papel no palco, diante da platéia, é diferente de interpretar o texto numa sala de ensaio sem ninguém nos assistindo. Isto porque o ator e a atriz não são apenas um corpo guiado pelo cérebro. Então podemos formular a hipótese de que não há nenhum interesse em realizar uma ação cênica numa condição unicamente física. Interessa sim para quem atua que ele seja afetado e afete quem o assista.

Outra memória que eu carrego comigo foi um laboratório de preparação para o espetáculo que aconteceu em 2008, quando todo elenco ficou imerso durante um final de semana inteiro numa chácara próxima a Goiânia, pertencente a um dos atores, realizando experiências de campo que se constituíram num momento de descontração e de estudo fundamental para o grupo²⁸. Foi neste laboratório, sobre o qual reflito a seguir, que consolidei minha compreensão geral a respeito da criação do personagem Inácio.

Durante o tempo que nos instalamos nesta chácara, em uma casa humilde, mas preenchida de muita atenção e receptividade, pudemos mergulhar naquele universo, tornando nossas ações as mais naturais possíveis, o que contribuiu bastante para o resultado final. Nesse meio-tempo, visitamos uma tapera abandonada que pertencera a família do tal ator. Segundo relatos, esta antiga casa havia sido palco de uma série de acontecimentos peculiares e sobrenaturais. Barulhos estranhos, visões e fenômenos inexplicáveis compunham o imaginário popular em torno daquele ambiente.

Durante as cinco horas que permanecemos ali, fechados naquele espaço cercado por uma mata cerrada, essas e outras imagens pouco suaves ocuparam o nosso pensamento. Mergulhados naquela atmosfera e imersos numa viagem interna através dos nossos fantasmas imaginários, iniciamos o trabalho de experimentação a partir dos

²⁸ Ficamos literalmente acampados durante esse período numa casa situada no município de Hidrolândia (GO), dividindo um único banheiro: cerca de 10 pessoas, se não me engano, entre elenco e equipe.

estímulos externos lançados pelo diretor e guiados pelas hipóteses até então estabelecidas para os personagens.

O que se passou naquela tapera resultou numa experiência tão forte e tão marcante para mim que até hoje me recordo do que senti naquele dia. A seguir trago um relato reflexivo do que se passou comigo durante o experimento, registrado em meu diário de bordo:

Saí caminhando em direção à porteira, aquele ranger me fez arrepiar. Estranho, outros dias fiz aquele mesmo caminho, hoje o arrepio. O trajeto em direção a porteira foi longo, maior que o de costume. A sensação foi de não saber para onde ir, nem mesmo onde eu queria chegar... Passei pela segunda porteira e uma saudade esquisita começou a sussurrar no meu coração. Parecia estar me levando para longe, muito longe dali. Engraçado, sempre tive a sensação de não ser daqui, mas de alguma maneira sempre soube que algo me trouxera aqui e me prendia até aquele momento. Estranha sensação...

Continuei. Subi em cima do telhado da casa e algo me chamou atenção. Como consegui escalar, sozinho, estas paredes e chegar até aqui em cima? Durante minha infância, nunca fui capaz de subir em árvores. Impressão minha... talvez... Mas o fato é que eu não sei explicar como fui parar ali naquele momento.

Parecia que eu estava fora de mim, mas foi só mais uma sensação estranha. O meu corpo estava menos pesado, mais vazio. E, naquele dia, continuou vazio. E a saudade ia aumentando, mas eu ainda não sabia de quê. Parei embaixo de uma árvore só um pouquinho. Cada galho parecia saber um pedacinho da minha história. Mas eles estavam em silêncio naquele dia, e a sensação estranha continuou.

De repente comecei a gritar! Chamava desesperadamente pedindo ajuda. “Mas que bobagem”, pensei, eu estava só. Aliás, Niinha estava comigo, como sempre.

Insisti em direção às árvores, mas os gritos ficavam mais e mais fortes e começaram a me enlouquecer. E eu continuava vendo a Niinha brincando com um galho qualquer.

Sorri um sorriso tão gostoso, mas diferente. Dessa vez o sorriso doeu.

Lá de longe comecei a ver um dos atores com uma corda na mão caminhando em minha direção. O desespero tomou conta de mim. Ele veio me buscar. Então começamos uma luta física: ele atrás de mim me arrastando, enquanto eu parecia sangrar...

Comecei a correr de medo e quase inconscientemente atravessei a cerca e corri, corri cada vez mais rápido. Olhava para trás e o medo aumentava mais e mais... Nunca tinha sentido algo nem parecido com isso.

A última vez que olhei para trás, as farpas me surpreenderam novamente. E até hoje causam uma sensação ruim em mim.

Senti a terra mais perto, na verdade, a senti dentro de mim, se misturando com meu sangue, suor, formando uma poça de desespero incontável. A terra, meu sangue, as farpas, a saudade agora mais forte. Eu já não tinha mais medo, só saudade... (Produção de texto escrita a partir da experimentação na fazenda).

Cada peça tem o seu próprio processo, mas n’A *Farpa*, esta experiência foi fundamental. Tivemos um período em Goiânia de ensaios, mas o mais importante foi o que construímos ali na imersão. A gente não tinha dimensão do espetáculo; muita coisa

não foi planejada e os *insights* foram surgindo paulatinamente. Em resumo, todos estes procedimentos possibilitaram que pudéssemos atingir certos estados de criação, a partir de níveis diversos da consciência interior.

Enfim quando começamos a montar o espetáculo pra valer, um ano e meio depois, nós já sabíamos como seriam estes personagens porque já tínhamos vivido o lugar e sentido a presença deles naqueles espaços. O resultado não foi algo pensado anteriormente, foi pensado durante o processo, enquanto estávamos lá juntos, a partir da intimidade que construímos uns com os outros. Desse modo, fomos aprendendo pela sensibilidade o ponto de vista de cada personagem e a corporeidade foi ganhando um efeito rebuscado.

Todo este percurso contextual descrito até aqui se transmutou no decorrer do processo de criação da peça em imagens, formas, corporeidades e memórias reverberadas através da ação cênica no espaço. Eu fico pensando que, talvez, o trabalho d'A *Farpa* consista em todo esse movimento. Não somente no resultado final apresentado no palco, mas o espetáculo enquanto acontecimento único que integra inclusive todos os eventos que ficaram de fora ou foram esquecidos com o tempo.

Eu reconheço a importância de todos esses elementos que gravitam ao meu redor, ainda que não tenham sido aproveitados na cena, pois, de alguma forma, eles compõem a história do personagem para que este se materializasse, estando para sempre impresso na minha alma. E com certeza isso influenciou muito no efeito obtido, pois toda essa construção, que veio desde 2008, está plasmada no meu corpo: uma maturidade e uma continuidade que reverberava obviamente dentro do espetáculo, criando uma atmosfera de maneira a potencializar os conteúdos da obra artística.

Enquanto escrevo este trabalho, por exemplo, percebo que as lembranças deste período permanecem até hoje irremediavelmente marcadas na minha pele. Recordando-me do espetáculo, eu posso sentir as mesmas sensações que eu tive quando estava lá na coxia me preparando para entrar. É como se eu estivesse revivendo tudo aquilo novamente. Então eu descubro algo: por mais que eu não consiga fixar com palavras tudo aquilo que vivi e as imagens que gravitam em torno destas histórias, é impossível apagar todo esse conteúdo presentificado corporalmente, tal como uma cicatriz gravada no corpo. Agora mesmo, sou capaz de levantar daqui onde estou sentado e repetir toda

partitura de ações da personagem, não obstante o lapso do tempo que me separa dos acontecimentos²⁹.

É engraçado porque, como faz muitos anos que o espetáculo aconteceu, as recordações vão se misturando na minha mente, a ponto de não ter tanta certeza a respeito dos detalhes de como tudo ocorreu. Por outro lado, agora que me proponho a esse exercício de escrita, muitas lembranças me reacendem a memória, como um resgate daquilo que vi, senti ou ouvi. Dessa forma, quando escrevo sobre *A Farpa*, não consigo me desligar dessas construções, memórias, sentidos, vivências, imagens e de uma série de eventos que marcaram a minha trajetória como ator.

Eu estou neste momento exatamente no “entrelugar” da memória e encenação, onde não consigo distinguir um e outro. No entanto uma pergunta ainda me perturba a ideia: como fazer cinco anos caber em algumas páginas? Na minha cabeça é muito difícil explicar o que foi esse espetáculo, pois existe um punhado de histórias minhas por trás dele. Pensando nisso, foi preciso fazer um recorte neste capítulo para tentar extrair o máximo possível de informação sobre o tema aqui abordado e tentar chegar mais próximo do objetivo desta pesquisa, dentro do tempo estipulado para a conclusão do mestrado.

Pretendo apresentar a seguir algumas obras de Paulo Fogaça, as quais se tornaram um dos pilares centrais para a montagem do espetáculo. Num segundo momento, relato como se deu o processo de construção do argumento principal d’*A Farpa* a partir do contato com as obras do artista visual mencionado, além de refletir acerca do processo de criação e apropriação das imagens de forma consciente, a partir do encontro com a personagem Inácio.

3.1.4 A farpa na obra de Paulo Fogaça

²⁹ Isto me faz lembrar um trecho do documentário chamado *Alive Inside: A Story of Music and Memory* de Michael Rossato-Bennett (2014), que trata sobre os efeitos da música no tratamento de pacientes acometidos pela doença de Alzheimer. Em determinado momento deste documentário, conhecemos um dos internos, chamado John, que não se lembra de várias coisas do seu passado. Porém quando os enfermeiros colocam uma música para o paciente ouvir, aos poucos este começa a se recordar de um passado anterior ao momento presente. No mesmo instante, quase que automaticamente, ele começa a se lembrar com uma clareza fantástica da letra de uma das músicas que ele cantava quando jovem. Por mais que John não conseguisse conscientemente acessar seu repertório de memórias, havia algo dentro dele que clamava por se manifestar, um tipo de memória corporal que respondia aos estímulos externos, através de práticas provavelmente adquiridas durante os anos em que praticou esta atividade. Documentário disponível em: <https://vimeo.com/150190347>

Como mencionado anteriormente, uma das referências visuais para o espetáculo foi a obra de Paulo Fogaça³⁰, que iniciou sua carreira no final dos anos 60, durante a “implementação” da Ditadura Militar no Brasil. Ante este panorama desfavorável, o artista expressou a necessidade de expandir a livre manifestação da criatividade, por meio das diversas inovações no plano da linguagem visual. Neste contexto, Fogaça compõe uma série de pinturas, serigrafias, esculturas, fotografias e produções experimentais, com um forte teor de crítica social e política, valendo-se de imagens e objetos do universo rural.

O encontro com estas imagens foi possível graças à leitura da dissertação de mestrado *Paulo Fogaça: o artista e seu tempo*, desenvolvida pela professora Rosane Andrade de Carvalho³¹ e publicada pela editora UFG em 2012, na qual a autora busca compreender os vínculos da produção deste artista plástico com as questões sociais e políticas dos anos 60. Segundo Rosane, a imagem/objeto da farpa é empregada em suas obras como um símbolo conceitual reincidente de forte valor comunicativo, especialmente naquelas que compõe a série Hieróglifos, de 1973 a 1977 (ver figuras 13 - *A Pedra*, 14 - *Fragments* e 15 - *Hino*).

Da mesma forma, tais símbolos ganham espaço em sua produção artística quando conjugados às pinturas, serigrafias, audiovisuais e desenhos, fazendo uma crítica ao estado de violência e repressão na Ditadura Militar entre os anos de 60 e 70. Ademais, a farpa é utilizada também por ele como um tipo de escritura hieroglífica “enigmática e ininteligível”, como uma “mensagem cifrada, codificada que necessita ser decifrada” (CARVALHO, 2008, p. 97), aparecendo na forma de placas de trânsito, cartas, partituras e sinais geométricos.

É praticamente impossível não perceber que a estrutura simbólica das representações visuais de Fogaça diz muito de quem somos, remetendo-nos a processos

³⁰ Paulo Fogaça nasceu na cidade de Morrinhos, interior de Goiás, em 1936, e faleceu em 2019. No início da década de 50, viveu no Rio de Janeiro, onde se formou em engenharia pela Escola Nacional de Engenharia. Durante esse tempo, inicia seus primeiros estudos no campo da produção artística, estabelecendo seus primeiros contatos com o meio cultural. Após dez anos, retorna para Goiânia onde começa a dar aulas na UFG. Com o golpe militar, é deposto, tendo, então, que retornar para a cidade do Rio, onde começa a ter um contato mais efetivo com as artes plásticas, sobretudo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1984, se muda para Paris onde conclui os estudos de pós-graduação na Université de Paris I. Dentre algumas das exposições mais importantes que participou, estão: a Bienal de São Paulo (1971/1973/SP), a Bienal de Jovens de Paris (1972/1975/Matadouro) e a Expoprojeção (1973), reeditada posteriormente em 2013.

³¹ Rosane é licenciada em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Visuais da UFG (FAV/UFG). Mestre em Cultura Visual também pela FAV/UFG e Doutora em Arte e Cultura Visual pela mesma instituição. Sua linha de pesquisa envolve as áreas de Cultura Visual/Arte, História da Arte, Arte-educação, produção e coordenação de mostras artísticas.

idiossincráticos relacionados à nossa experiência. Toda imagem é fruto de um contexto histórico e cultural; as imagens descrevem, falam, estabelecem formas, padrões de pensamento e, sobretudo comportamentos. Sobre este aspecto, podemos olhar para suas criações e refletir sobre a farpa como um elemento agreste, agressivo, usada como metáfora visual de uma situação cerceadora e violenta, e transposta para o palco num processo de criação artística.

Procurarei apresentar na sequência algumas das composições visuais mais importantes do artista que nos serviram de mote para a criação, assim como estabelecer pontos de contato entre os elementos simbólicos presente em suas obras e os estudos e pesquisas desenvolvidos durante o período de experimentação e montagem do espetáculo *A Farpa*, ressaltando as aproximações possíveis entre estes dois contextos que, apesar de expressarem pensamentos distantes temporalmente e espacialmente, possuem objetivos e pontos de vista parecidos.

Figura 12 - *Fóssil*, 1977 (Pedra reconstituída e enxada. 36x43x15cm)



Foto: Ana Rita Vidica

Figura 13 - A Pedra, 1977 (Pedra reconstituída)



Foto: Ana Rita Vidica

Figura 14 - Fragmentos, 1977 (Pedra reconstituída)



Foto: Ana Rita Vidica

As três primeiras obras mostradas remetem às implicações temporais e dialogam bastante com o espetáculo da Companhia Mínima, seja na construção visual das cenas, na escolha dos temas ou no jogo corporal dos intérpretes-criadores. Pois, como utilizávamos as imagens como estímulos para a criação, estas ganhavam vida através do nosso corpo, criando ações, diálogos, improvisações, de forma a traduzir aquilo que sentíamos e víamos na materialidade das obras.

A primeira se chama *Fóssil* (1977) e faz parte de uma série de objetos tridimensionais utilizando ferramentas antigas, numa referência a questão da memória, da permanência e do tempo que deforma as coisas. Em contrapartida as outras composições: *A Pedra* (1977) e *Fragmentos* (1977) trabalham com a ideia de escritura enigmática e primitiva, a partir dos vestígios do arame farpado esculpido em cima de uma pedra, com um processo de gravação semelhante à técnica de baixo relevo.

Todos estes trabalhos estão inseridos no âmbito do destino, dos rastros e das provas materiais, testemunhas de uma época, principalmente no primeiro exemplo, que pertence a uma série de “esculturas” do artista chamadas de totens. Estes eram criados a partir de ferramentas rurais desgastadas: enxadadas, picaretas, foices, justamente com a intenção de evidenciar as marcas do tempo, aquilo que restou, objetos que perderam seu uso funcional, mas que são ressignificados pelo olhar do artista. Se observarmos, por exemplo, o estado da enxada incrustada na pedra, veremos que esta se parece realmente com um fóssil.

Figura 15 - Hino, 1974 (Impressão/Carimbo. Desenho. 20,5 x 30,5 cm)



Foto: Ana Rita Vidica

Figura 16 - Carta, 1974 (Desenho. 20,5 x 30,5 cm)

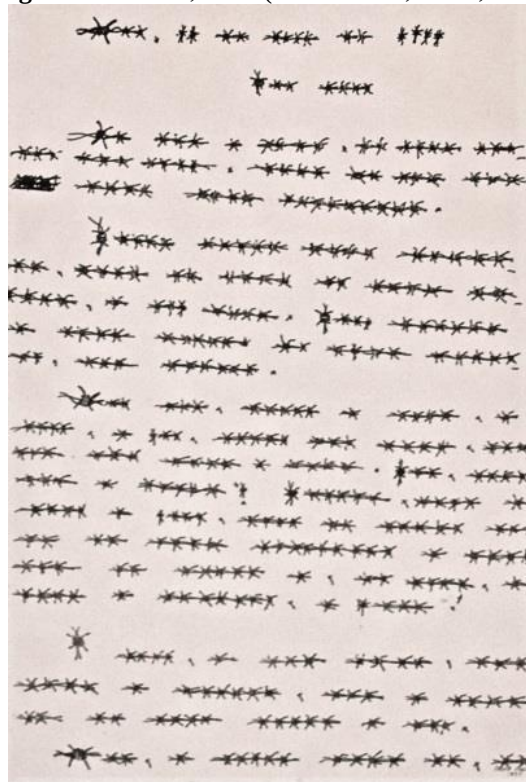


Foto: Ana Rita Vidica

Já as próximas figuras (15 e 16) fazem parte de outro conjunto de obras do artista denominado por Rosane Andrade de “escrita em farpas”, cuja proposta sintetiza uma espécie de mensagem cifrada, um símbolo conceitual inteligível que necessita ser decodificado pelas gerações do futuro para se fazer entender (CARVALHO, 2008, p. 97). Assim fica evidente o interesse do artista de criar uma linguagem não convencional, na qual a relação entre o objeto e a palavra é mais visual e não arbitrária, como é o caso dos hieróglifos.

Podemos ainda pensar estas composições como uma forma de denunciar o cerceamento que a sociedade brasileira vivia entre os anos de 1964 e 1985, durante a Ditadura Militar, marcado por um período de privações muito grande. É praticamente impossível não associar a primeira figura, intitulada *Hino*, à censura política sofrida no Brasil, na qual os escritores e compositores que faziam oposição ao governo eram obrigados a se expressar por meio de metáforas e figuras de linguagem, a fim de escapar às ações dos censores federais³².

³² Geralmente o termo hino é associado a certo tipo de peça musical destinada a exaltação de valores patrióticos, mas, no caso específico desta obra, o artista subverte essa ideia e constrói a mimese gráfica da partitura de um hino que enseja uma sonoridade cruel e agressiva, capaz de evidenciar as torturas promovidas nos porões do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) ou materializar as vozes que eram ouvidas nas ruas durante os confrontos com a polícia.

O segundo trabalho mencionado (*Carta*) apresenta a estrutura convencional de uma carta (cabeçalho, vocativo, parágrafos), porém com farpas substituindo as letras e destituída da assinatura do autor. Podemos entender esta omissão do emissor como uma estratégia de sobrevivência da época: o anonimato que era também uma estratégia de auto-preservação. Por outro lado, podemos enxergar esta ausência como uma marca de múltipla autoria, como se qualquer pessoa, que tenha sido ou não atingida por aquele estado de restrição política, pudesse ter escrito esta mensagem. Dessa forma, o artista busca abrir espaços para demarcar os interditos, palavras não ditas que foram propositalmente esquecidas e silenciadas da memória oficial do País.

A imagem da farpa no trabalho de Fogaça é também uma forma de criticar o cerceamento, a força, a violência e a crueldade praticada pelo Regime Militar cujas consequências ainda hoje se fazem sentir na estrutura civil e política brasileira, com implicações diretamente ligadas à questão da repressão ou da resistência/recusa de uma submissão. Além disso, a farpa também flerta com a discussão da posse da terra e da propriedade privada cujas implicações estão diretamente ligadas às políticas de reforma agrária no país. Neste sentido, não podemos esquecer que a farpa é causa inclusive de várias injustiças sociais, impedindo a passagem e protegendo os grandes latifúndios.

O artista trabalha com a imagem da farpa em diversas composições, às vezes destaca o nó que oprime, que sufoca, aperta, outras vezes destaca justamente a boca metálica que rasga, fere, corta ou sangra. Em todos estes casos ele brinca com as configurações da farpa, reforçando essa ideia de um Estado autoritário que oprime e silencia a população, o que se revela através do fio metálico do arame farpado utilizado para restringir o caminho.

O próximo trabalho de Fogaça pertence à série *Hieróglifos* (figura 17) e introduz o aspecto gráfico da farpa a partir de um plano ampliado que acentua ainda mais a força deste elemento. Nesta fase o autor retrata várias serigrafias onde ele trabalha o contraste fundo *versus* figura, mas sempre atribuindo uma potência visual para o elemento simbólico da farpa, conferindo maior importância às cores³³.

³³ É importante lembrar que na década de 60 e 70 as artes visuais no mundo todo estavam recebendo influência da pop arte, em plena efervescência nos Estados Unidos e Europa, a qual consistia na apropriação de imagens e objetos da cultura de massa, da mídia. Neste sentido, a técnica da serigrafia e a questão experimental também se tornaram muito recorrentes na produção artística nacional do período.

Figura 17 - *Sem título* - Da série Hieróglifos - Denotativo 012, 1997 (Serigrafia. 8/11. 60 x 45 cm)



Foto: Ana Rita Vidica

Já na próxima composição visual (figura 18) vemos uma proposta de apropriação das placas de sinalização a partir de aproximações com as técnicas popistas. Nelas o artista retira o sentido original e insere a imagem da farpa transformando-a em um símbolo com muitos significados possíveis. São duas placas diferentes: uma de restrição e outra de permissão, mas todas estão inseridas num mesmo contexto: regular aquilo que pode ou não ser feito. É como se elas tivessem sinalizando um ambiente cerceador ou cerceado, relembrando o título e o conteúdo da canção “É proibido proibir” que o compositor Caetano Veloso (1968) cantava nos programas de televisão da época.

Figura 18 - *Sem título* - Da série Hieróglifos, 1997 (Pintura sobre placa metálica. 50 cm de diâmetro)



Foto: Ana Rita Vidica

Em termos gerais, os símbolos ganham uma dimensão muito grande nos trabalhos de Fogaça, são elementos que colaboram na incorporação de outros sentidos para obra, bem como na construção de novas leituras possíveis pelo espectador. O artista queria que as imagens remetessem para vários caminhos, abrindo as portas da interpretação, de modo que cada pessoa pudesse compreender do seu jeito. Assim colocado, vemos que a farpa é deslocada do seu contexto usual para antes de tudo recriá-la, dotando-a de múltiplas significações que a mesma pode gerar.

Uma característica dos símbolos é que estes se caracterizam por um sentido invisível, oculto e tão profundo que foge ao nosso controle. Diz Jung:

Há, sem dúvida, produtos cujo caráter simbólico não depende meramente da atitude da consciência observadora, mas se revela espontaneamente num efeito simbólico sobre o espectador. Trata-se de produtos que são configurados de tal modo que seriam privados de qualquer sentido se um significado simbólico não lhes correspondesse. Um triângulo com um olho em seu interior é, como pura realidade, tão sem sentido que é impossível que o observador o conceba como mera brincadeira aleatória. Tal configuração impõe imediatamente uma visão simbólica. (JUNG apud JACOBI, 2017, p. 100 e 101).

O elemento mais característico quando tentamos compreender o significado dos símbolos é justamente a hipótese de que estas imagens vêm da dimensão profunda, arquetípica e não apenas da dimensão do eu consciente, e por isto não podem ser completamente decifradas. Estas vivências simbólicas se manifestam em atividades inovadoras de nossa civilização, tanto em criações artísticas quanto científicas. E é claro que a arte e a cultura, localizadas num espaço entre o inconsciente pessoal e o coletivo arquetípico, representam um papel muito importante nestas manifestações.

Finalmente, a próxima sequência de imagens (figuras 19, 20 e 21) foi desenvolvida por Fogaça em 1981 e é composta por suas últimas criações. Apesar de não fazer parte da série *Hieróglifos*, são extremamente importantes, pois ajudam a visualizar como o artista entende o campo, elemento muito presente na sua produção³⁴.

Na primeira sequência (*Sinopse 1: a base física*) ele se volta exclusivamente para bioma natural do cerrado, brincando com as cores bucólicas da paisagem: o céu azul e a terra vermelha. Depois no *Sinopse 2: a vida rural* ele traz o símbolo da farpa como elemento de cerceamento, retomando os sentidos abordados em obras anteriores. Já na sua obra *Sinopse 3: a vida urbana* a cidade é identificada através dos símbolos da modernidade, por meio das tartarugas para sinalização de trânsito, utilizadas na orientação do tráfego em diversas avenidas, e das figuras geométricas envoltas por uma cerca, lembrando as quadras desenhadas em mapas urbanísticos das cidades.

³⁴ O repertório imagético que Paulo Fogaça constrói tem a ver com sua bagagem cultural, sobretudo do início de sua vida: objetos e memórias que fizeram parte da sua história. É importante ressaltar que ele era de Morrinhos (GO), e viveu toda sua infância imerso nas fazendas dos tios. Mesmo depois de se mudar para o Rio de Janeiro, seu referencial certamente continuou voltado para o campo especificamente na região centro oeste do país, pelo fato dele ter nascido neste território.

Percebe-se com isso que o problema da restrição de liberdades não é uma característica exclusiva do campo ou da cidade, mas perpassa todos os espaços, adquirindo contornos e sentidos parecidos em cada contexto.

Figura 19 - *Campo Cerrado, Sinopse 1: a base física* (Fotografia e ecoline. 50 x 35cm)

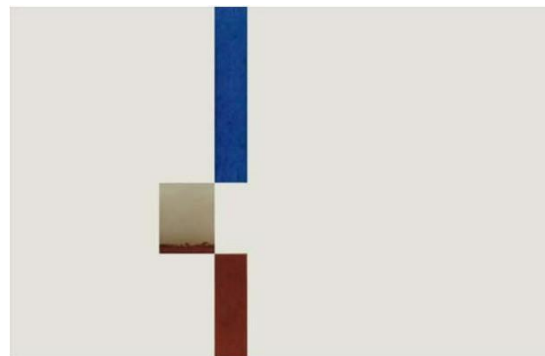


Foto: Ana Rita Vidica

Figura 20 - *Campo Cerrado, Sinopse 2: a vida rural* (Fotografia e desenho. 46,5 x 31cm)

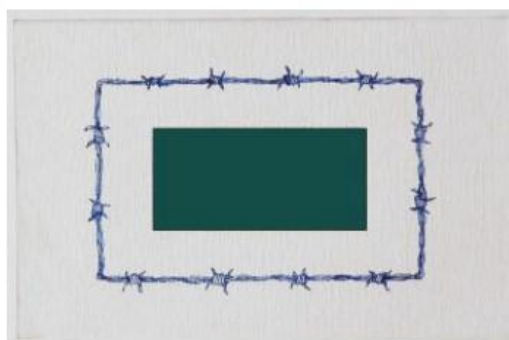
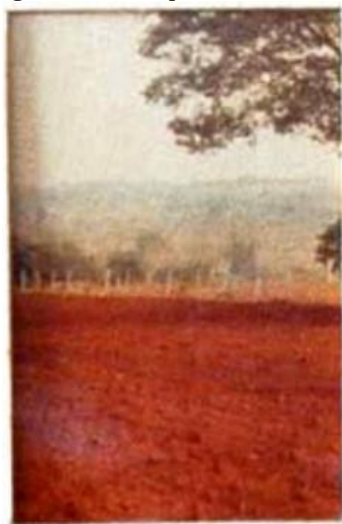


Foto: Ana Rita Vidica

Figura 21 - *Campo Cerrado, Sinopse 3: a vida urbana* (Fotografia e desenho. 46,5 x 31cm)

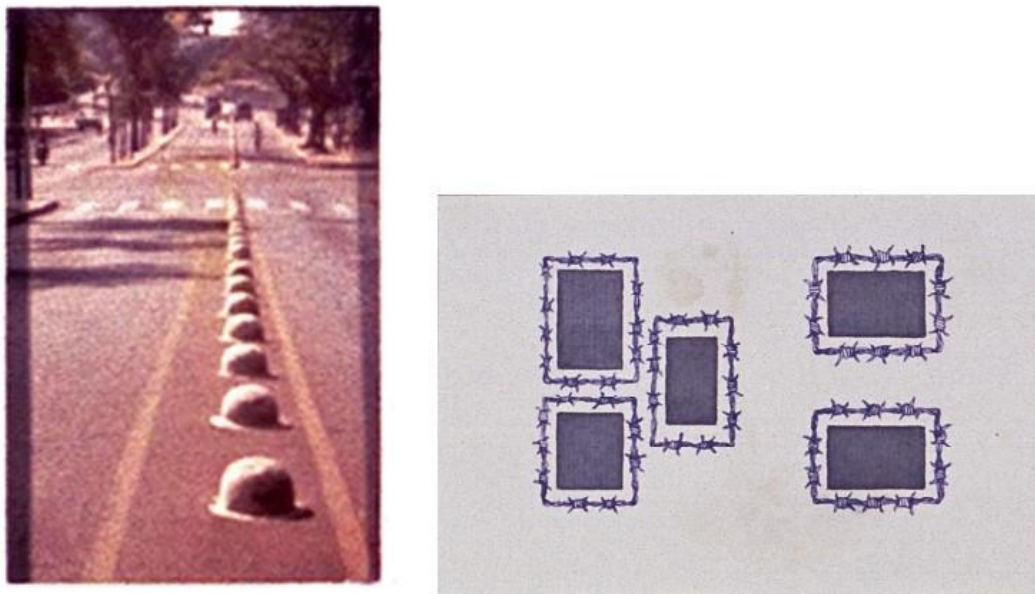


Foto: Ana Rita Vidica

Encerro essa parte do texto com uma imagem que pertence ao trabalho audiovisual de Fogaça, intitulada *Campo Cerrado*, de 1975, na qual o artista mostra uma cerca após uma queimada e o arame farpado incrustado no poste como uma imagem bastante forte de resistência. Neste caso podemos identificar o eterno renascer da natureza, especialmente do cerrado, que, mesmo castigado pelas queimadas, ainda insiste em se renovar a cada novo dia.

Figura 22 - *Campo Cerrado*, 1975 (Audiovisual. 8' 15" Diapositivos 65)



Foto: Paulo Fogaça

A primeira vez que vi esta fotografia, senti certa angústia, apesar de não conseguir identificar exatamente de onde vinha essa sensação: talvez isso tenha a ver com a oposição de cores - claro e escuro - ou em partes com a ideia de destruição que produz um efeito de estreiteza asfixiante. Ao olhar para ela, sou imediatamente

direcionado ao rumo político que o Brasil vem tomando nos últimos anos, com o risco iminente da volta do Regime Militar e ataques constantes à democracia.

Isto tudo me leva a pensar na real importância da memória para a formação histórica da sociedade nos dias de hoje. Como fomos capazes de esquecer os anos de medo, horror e morte vividos durante a Ditadura Militar em nosso país? A quem interessa que esqueçamos de certos acontecimentos do passado? Que contribuições a arte propicia às práticas de conscientização política e histórica do povo? Como podemos dar visibilidade aos acontecimentos relevantes apagados da nossa consciência através das poéticas teatrais?

Do mesmo modo, não posso deixar de mencionar aqui o momento que o País passou recentemente e me solidarizar com as centenas de milhares de pessoas mortas pela COVID-19 e suas famílias. O espetáculo falava das farpas que nos atravessam; então este trabalho vem muito a calhar, sobretudo diante da dor imensa que atravessou o país todo, e também diante das dificuldades todas que o ambiente da cultura e das artes sofreu nos últimos anos e dos grandes desafios que se colocam à nossa frente.

Resta a nós, artistas, resistirmos contra os ataques e a tentativa de destruição da cultura executada por diversos governos ao longo da nossa história; seguir em frente lutando mesmo diante de tantos percalços e retrocessos, adaptando-se a novas realidades. Não podemos nos esquecer do gene do teatro dos primeiros tempos que era o de ligar o homem a vida.

Nosso trabalho, enquanto atores, não é o de exhibir virtuosismo técnico mas, ao contrário, o de fazer com que o palco ganhe vida. Quando isso acontece, o público é levado junto com o artista e entra no mundo que o palco cria. As pessoas se sentem como se estivessem num desfile, ou no meio de um campo de batalha, ou em qualquer outro lugar que possa existir no mundo. O palco contém todas essas possibilidades. É responsabilidade do ator fazer com que elas apareçam. (OIDA: 2001, p. 22).

Para finalizar trago uma citação do crítico, escritor e artista brasileiro Frederico Moraes, um dos precursores do uso do audiovisual como proposição artística no Brasil: “A ponta metálica rasga, fere, corta como espinho. O nó aperta, comprime, sufoca, cala.” (MORAIS, 2006 apud CARVALHO, 2008, p. 96).

3.1.5 A farpa como uma metáfora transposta para o espetáculo

O trabalho de Fogaça, como já disse, foi crucial e inspirador para a temática do espetáculo, que tinha como um dos seus motes de criação o signo da farpa como elemento plástico. Mas tudo teria começado realmente a partir de um exercício levado pelo diretor para a sala de criação, gerando norteamentos importantes na concepção artística da narrativa cênica a partir da discussão e da absorção de elementos, objetos e imagens.

Neste dia o diretor Franco Pimentel trouxe algumas obras deste artista para nossa apreciação. Totalmente impregnados destas imagens, como provocação, começamos a criar em cima delas, lançando as sementes das primeiras representações e gênese do processo criativo. Faço nos próximos parágrafos um relato deste exercício como um acontecimento significativo que afetou inevitavelmente o trabalho final.

Com o auxílio de uma fita branca, foi traçado no chão um retângulo, de aproximadamente 5 metros de comprimento, dividindo a sala em dois ambientes: o espaço de quem assiste e o da representação. Então o Franco nos revelou os princípios do trabalho que iríamos realizar aquele dia, que consistia em um livre jogo imaginário baseado na aplicação da técnica do espaço vazio de Peter Brook. Eram estes:

- O espaço vazio não poderia ficar sem ninguém;
- Apenas um ator ou atriz por vez podia entrar no retângulo;
- Quem ficasse do lado de fora assistia ao colega;
- Ao adentrar o espaço, o ator ou a atriz precisava reagir aos estímulos externos, imediatamente, através de ações físicas;
- Era a própria pessoa que decidia quando sair.

Após esta explicação inicial, começamos o exercício: cada um de nós, sucessivamente, entrava no espaço retangular delimitado pela fita branca e improvisava uma sequência corporal, inspirada na produção artística de Fogaça, de maneira a representar a ideia da farpa, ou seja, daquilo que dói e que corta. Na verdade, o objetivo desta experiência era que conseguíssemos entrar em contato com as intuições e percepções mais íntimas, realizando um esvaziamento de todas as ideias e expectativas prévias depositadas sobre os nossos corpos.

A primeira vez que entrei no espaço de improvisação, senti o medo e a solidão tomarem conta do meu corpo e um enorme silêncio invadiu os meus pensamentos: não sabia ao certo o que fazer ou como prender a atenção das pessoas. Via-me sozinho naquele imenso espaço vazio, sem saber por onde começar. Entretanto, à medida que o

exercício avançava, as metáforas visuais de Fogaça surgiam em minha mente através de projeções mentais, desencadeando outros conjuntos de imagens. De repente me acudiu a ideia de explorar a tensão dos músculos e articulações, de forma a criar com o corpo o desenho da farpa, como exercício de imaginação.

Desta forma os elementos visuais agiram como uma espécie de “fertilizante” da imaginação, mostrando-me uma maneira possível de se operar com este material na poética da cena. Por outro lado, adentrava num processo investigativo das forças do inconsciente no tocante às imagens mentais, e em consonância com a simbologia do espetáculo. Lembro-me que, ao chegar em casa aquele dia, escrevi no meu diário de bordo o seguinte pensamento: “Às vezes, é preciso insistir, apesar do medo, para que algo aconteça!”. Então dei início ao esboço dos primeiros desvendamentos da personagem.

Dentro do espetáculo *A Farpa*, diversos elementos rurais e objetos retomavam visualmente as estruturas sugeridas no trabalho de Fogaça. Dois tocos de madeira, um jirau com fogão à lenha, uma cerca de arame farpado, que separava o palco da plateia, e, na parede do fundo, uma série de molduras e quadros de santos envolvidos em farpas; esta era a imagem que os espectadores tinham do nosso cenário. Além disso, dois outros objetos de cena traziam uma referência muito explícita às obras plásticas supracitadas, a foice e a enxada, que eram colocadas na frente do palco, num lugar estabelecido como sendo a cova da personagem Niinha. Neste sentido a enxada aparece como um prenúncio de dor, violência, dureza, desencontros, desalento e das memórias daquele lugar, que constituem o espaço da encenação.

Figura 23 - Cenário do espetáculo *A Farpa*



Foto: Layza Vasconcelos

Figura 24 - Detalhe da cruz e da enxada



Foto: Cleiton de Oliveira

Figura 25 - Detalhe dos quadros

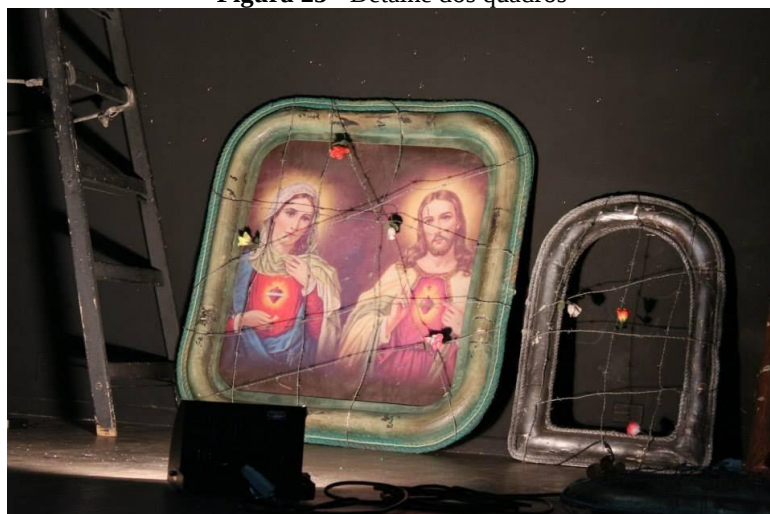


Foto: Allan Silvestre

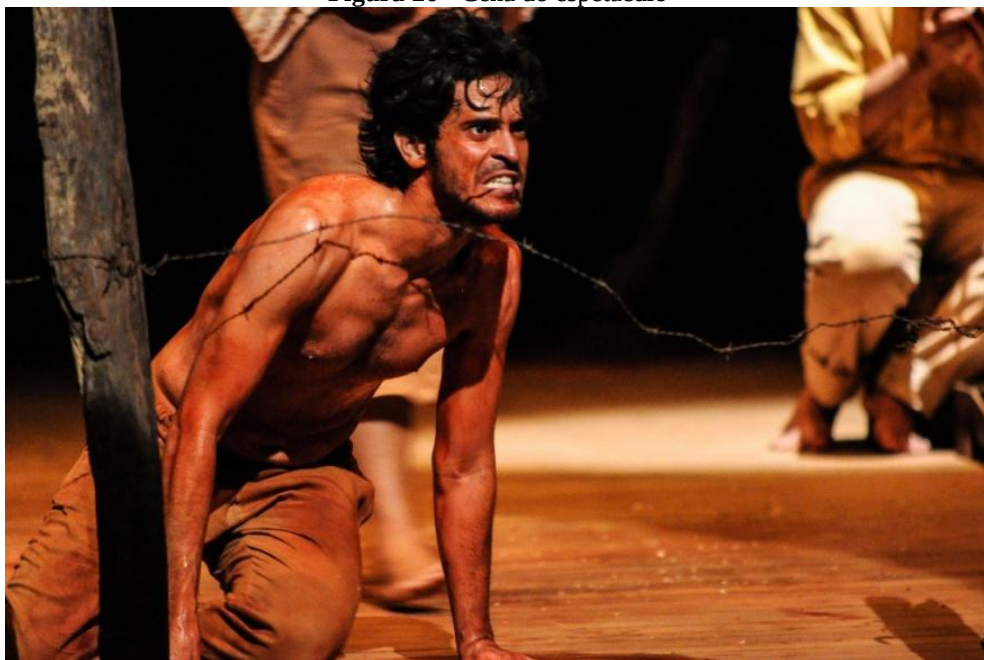
Falando especificamente sobre aspecto cenográfico, o que chama muito atenção é a posição que o arame farpado assumia dentro da peça. Como a cerca ficava na frente do palco, toda imagem do espectador era vista como alguém que está do lado de fora, então a público sempre via a farpa recortando o espaço da encenação em dois ambientes diferentes: palco e plateia³⁵. Neste sentido havia dois tipos de farpa: uma que é metafórica e a outra física. De um lado a farpa que delimita os territórios da cena e do outro lado a farpa que fala das dores humanas, do abandono, a farpa da insanidade, da violência, do lamento, a farpa da desesperança, da seca, a farpa da pobreza, do incesto, a farpa do medo e tudo o que ele acarreta.

Dentro da proposta dramatúrgica que estava se configurando naquela época, o grupo de atores e atrizes, juntamente com a direção, sugeriu que a cerca de arame farpado também poderia indicar trincheiras ou registros históricos de disputas e conflitos violentos ocorridos na região onde os personagens da peça estariam vivendo³⁶.

Dessa forma, para ativar nossa imaginação, durante os ensaios, o diretor pedia que imaginássemos as farpas brotando de dentro da terra. Para alcançar este propósito, tivemos como ponto de partida as obras plásticas de Fogaça e o enfoque dado pelo artista ao redor deste tema, observando como ele relaciona o símbolo da farpa com a luta pela liberdade e a derrubada da Ditadura no país. Dessa forma, alguns aspectos das suas obras são retomados no espetáculo para expressar necessidades, desejos e questionamentos referentes ao contexto da encenação, e que se expressavam nas imagens que constituem a peça.

³⁵ Mesmo a plateia estando separada “duplamente” dos atores e atrizes por uma cerca de arame, toda a encenação buscava a quebra da quarta parede; pois os monólogos distribuídos ao longo do espetáculo traziam os personagens algumas vezes, para boca de cena, ao prosscênio, a fim de revelar seus pensamentos e sentimentos, gerando assim uma empatia com o público.

³⁶ Na ocasião, o grupo deliberou que estes conflitos poderiam reportar-se à Guerrilha do Araguaia, ocorrida após o golpe militar de 1964, entre as regiões ao redor de Xambioá no Tocantins (TO) e Marabá no Pará (PA), o qual reuniu cerca de 70 pessoas, entre homens e mulheres, e tinha como principal objetivo derrubar a Ditadura e reconquistar a liberdade do país. Estima-se que mais de 60 guerrilheiros e 31 camponeses foram exterminados de maneira cruel no confronto com as Forças Armadas do exército durante este período.

Figura 26 - Cena do espetáculo

Fonte: Arquivo pessoal

Quanto à escolha dos quadros, estes eram preenchidos por imagens sacras de santos populares que representavam, cada qual, uma imagem arquetípica: São Sebastião, Santa Rita de Cássia; Santa Maria, entre outros³⁷. As representações remetiam a uma sacralidade e ao universo teológico, sobretudo pela relação com a temática religiosa do espetáculo: o sofrimento como forma de ascender a um estado de sacralidade (sacrifício cristão), presente no cenário através das farpas que envolviam os quadros como uma espécie de coroa de espinhos. Entretanto podemos perceber também uma semelhança visual destes elementos com alguns desenhos de Fogaça retratadas nas imagens vistas anteriormente (Figuras 20 e 21), onde podíamos ver formas retangulares circundadas por farpas.

Outro elemento era o fogão à lenha, o qual era aceso no palco de forma a criar uma nostalgia e uma ambientação rural para a peça, como um símbolo remissivo do passado. Em todas as apresentações ele era montado e, depois de aceso, nele se cozinhava arroz com pequi (a comida era feita durante o espetáculo de maneira bastante realista e depois servida a um dos atores para que este comesse de verdade). Era comum ouvirmos das pessoas que assistiam ao espetáculo vários relatos acerca do cheiro da

³⁷ Inicialmente alguns dos quadros seriam preenchidos, em tese, por fotos dos atores e atrizes, mas a temporada acabou finalizando antes que conseguíssemos concretizar este propósito.

comida, e como elas, ao entrarem no teatro, eram remetidas imediatamente para um universo de memórias familiares e sensoriais.

Durante o tempo em que *A Farpa* esteve em cartaz, estes itens, que compunham a concepção artística e visual da peça, foram sendo pensados e arranjados paulatinamente, de forma muito espontânea e natural. Na verdade, muitos elementos do processo criativo não foram premeditados, mas eram construídos, organizados e incorporados pouco a pouco, à medida que iam surgindo. A própria cerca de arame farpado foi feita em função do material que tínhamos ao nosso alcance³⁸. Tudo acontecendo espontaneamente e de uma forma muito semelhante ao conceito de sincronicidade, termo cunhado por Jung que se refere a eventos que possuem coincidência significativa entre si, sem que haja causa ou conexão aparente entre eles.

Jung afirmava, contrariando o modelo cartesiano de pensamento, que o nosso inconsciente é capaz de dobrar o tempo e o espaço ao seu bel prazer, a partir de fatores internos e externos. Por isso, "um determinado acontecimento que parece 'acidental' ou 'coincidente' pode, na verdade, ser psiquicamente significativo; e o seu significado é, muitas vezes, indicado simbolicamente através de sonhos que coincidem com o acontecimento." (JUNG, 1964, p. 291). Essa interferência do acaso no campo criativo pode conferir um caráter transpessoal para a obra de arte, ou seja, algo que passa pelo artista, mas não se origina diretamente e a partir dele.

Estamos falando de arquétipos e referências que estão fora da relação espaço-tempo e, justamente por isso, são fundantes da psique. *A Farpa*, por exemplo, trazia uma temporalidade e uma rusticidade que não pertencem ao nosso tempo, mas a um tempo de "antanho", de origem desconhecida, e por isso não é possível explicar sua manifestação. Os acontecimentos da ação dramática não eram localizados historicamente, por isso a peça trazia uma imagem embaçada, suja, retomando os princípios plásticos de Fogaça, para trazer este ambiente arcaico e delirante próprio da loucura que os personagens da peça enfrentavam.

É interessante observar ainda que o espetáculo possuía aberturas de significação, por não apresentar uma narrativa clara ou linear, abrindo-se para interpretações plurais, exatamente como Fogaça fazia com suas criações. Diversos objetos, como a terra, o vestido, a cruz de madeira, a foice, a enxada e os figurinos eram esvaziados da função

³⁸ A cerca de arame foi construída a partir de materiais de descarte que pegamos na rua de forma muito artesanal. Somente em 2013, quando o espetáculo ganhou o Prêmio Miriam Muniz de Circulação Nacional em 2013, decidimos aplicar o dinheiro numa melhoria no cenário, que foi executado pelo cenógrafo Wagner Gonçalves.

cotidiana e significado original, migrando do plano da realidade para um plano simbólico. Então, conforme o olhar do espectador ia sendo guiado pelos personagens, a imaginação se desdobrava e os sentidos se complexificavam, pois nosso imaginário é capaz de mudar a função dos objetos a seu bel prazer.

É claro que havia um direcionamento do olhar do espectador para um tipo de leitura possível, de acordo com os elementos que eram apresentados e conforme o encaminhamento dado pelo grupo de atores, atrizes e pelo diretor. Porém a leitura não era totalmente fechada, pois, na linguagem simbólica, a possibilidade de abertura é sempre mais ampla. Quanto mais direta for uma obra, menos ela permite que o seu espectador navegue por ela livremente e menos possibilidades de polissemia ele proporcionará.

Então as cenas eram pensadas numa estrutura não cronológica, aproximando-se do que chamamos de modo visionário de criação. O modo visionário caracterizaria, segundo Jung, obras artísticas que não seguiriam um planejamento pré-estabelecido conscientemente pelo autor. Estas obras estão em diálogo direto com o simbólico e trazem aspectos de uma criação poética, que não se submete a determinações da consciência de quem criou a obra, mas que emergem espontaneamente do inconsciente coletivo a partir do artista. Algo que está muito além da nossa compreensão.

Um bom exemplo deste uso polissêmico dos símbolos que aparecia na montagem teatral era a esfera vermelha, um elemento recorrente nos trabalhos da Companhia Mínima, quase como uma assinatura. Dentro do espetáculo, a esfera se apresentava como um signo aberto, cuja indeterminação permitia à plateia diferentes leituras, pois qualquer significado pode ser atribuído a ela, de acordo com a interpretação de cada um: pode ser uma faca, um pedaço de vidro, um arame etc. Tudo dependia da maneira como o espectador lidava com este objeto.

Figura 27 - Detalhe da esfera vermelha, 2013**Foto: Allan Silvestre**

Dessa forma éramos apresentados a uma forma diferente de criação que não estávamos acostumados a trabalhar. Ao invés de oferecer ao público imagens óbvias e cotidianas, de sentidos conhecidos pela platéia, buscávamos estimular a criatividade e a imaginação através de símbolos, cores, sons, luzes e a construção de uma nova realidade, inspirada no conjunto visual e artístico de Fogaça.

Outro momento da peça de grande teor simbólico para mim situava-se na cena final, quando o meu personagem era acolhido nos braços de sua mãe e de sua irmã, após este arrancar seus testículos com a ajuda da esfera vermelha. De início esta cena surgiu a partir de um jogo improvisacional entre as atrizes e eu, tendo como base a interferência da intuição no campo criativo. Algum tempo depois, quando vimos as fotos da apresentação, percebemos de imediato a semelhança desta cena com a obra renascentista *Pietà* de Michelangelo, datada de 1498, cuja representação da passagem bíblica de Maria com o filho retirado da cruz, inspirou diversas obras no mundo inteiro.

O motivo para esta coincidência significativa se deve, acredito eu, a confluência das imagens arquetípicas de dor, amor, piedade e na relação entre mãe e filho, estabelecendo um diálogo com a escultura de Michelangelo que se corporificava no

espetáculo através da memória coletiva dos corpos em criação. De fato, estes temas são símbolos de referência importantes para a condição humana, que encontram espaço para se expressarem livremente por meio da arte.

Figura 28 - *Pietá* de Michelangelo - escultura de mármore localizada na Basílica de São Pedro, Vaticano



Fonte: Google imagens

Figura 29 - Cena final do espetáculo que traz uma pietá remetendo à obra do Michelangelo



Fonte: Layza Vasconcelos

A seguir, vemos um dos primeiros cartazes produzidos pelo grupo que trazia a esfera vermelha mais uma vez como um código referencial simbólico, numa relação direta com o tema da violência e da repressão sexual. Se você reparar bem, no centro da imagem há uma abertura que se parece muito com um corte no papel feito por algum objeto cortante (a farpa). Mas, ao mesmo tempo, se parece também com uma vulva, um órgão sexual feminino. Inclusive, nós optamos por deixar o cartaz dessa forma, pois achávamos que esta ambiguidade seria muito mais interessante.

A paleta de cores em tons vermelhos terrosos, semelhante às obras de Fogaça, também foi definida a fim de destacar a matiz que predomina nas regiões do cerrado brasileiro, do mesmo modo que o figurino foi pensado para representar esta mesma visualidade.

Figura 30 - Flyer eletrônico de divulgação do espetáculo



Fonte: Arquivo pessoal

Uma das questões que é muito forte no projeto d'*A Farpa* é trânsito entre as diferentes linguagens artísticas: artes plásticas, cinema e teatro, e como esses elementos foram migrando de um formato para o outro. Essa presença imediata da imagem materializada se faz presente no espetáculo, sem dúvida, por meio dos signos visuais criados por Paulo Fogaça que remetem a outros signos e ajudam a construir outra realidade.

Trazendo a luz estas referências, o espetáculo foi construído, com base numa estrutura de colagens plásticas e referências visuais, criando *leitmotiv* e repetições: imagens e ações que iam reaparecendo durante as cenas e isso se conecta muito com o trabalho desenvolvido por Fogaça, o qual utilizava o signo da farpa como espécie de grafismo significante presente em diversas obras e, a partir disso, toda uma estrutura vai se desdobrar, ultrapassando os limites da arte a fim de estabelecer novas conexões.

O teatro pode utilizar-se de diversas linguagens artísticas, da qual participam profissionais das mais variadas áreas: atuação, direção, encenação, direção de arte, figurino, maquiagem, cenografia, trilha sonora, entre outras, a fim de dar forma àquilo que foi imaginado. *A Farpa* resulta de um processo longo e, nesse percurso, foram sendo agregados elementos, pessoas e interlocuções possíveis e é justamente nisto que reside a potência dessa obra. Desta forma, trabalhar com uma ideia de redes de solidariedade se tornou, mais do que nunca, fundamental para que o trabalho acontecesse.

Para mim, o artista da atualidade precisa estar o tempo todo em trânsito, criando *poíesis* a partir dos encontros e interlocuções que mantém ao longo da sua vida com diferentes campos do saber. Temos que tirar proveito desses trânsitos, ao invés de manter estas demarcações fechadas que atendem muito mais a interesses corporativos do que propriamente a produção artística.

3.2 O Semeador de Poesias visto pelos olhos de dentro

Noite de sábado, dia 11 de dezembro de 2010; queria poder guardar esse exato instante na minha caixa de memórias. Por isso escrevo...

Havia silêncio atrás da porta que dava para a antessala do teatro, algumas poucas vozes, nenhuma me era familiar. Meu corpo todo se incendiava, ao mesmo tempo em que crescia dentro de mim um estado de prontidão, uma forte pulsão que me consumia, como a que acomete o pugilista na iminência da luta. Do lado de fora, muitas pessoas esperavam pelo início da apresentação enquanto os *performers* se preparavam. Súbito, começo a experimentar, por alguns instantes, uma neutralidade branca invadir minhas vistas, a tal ponto que não conseguia mais enxergar. Sentia frio e medo.

O medo do palco e do olhar da plateia fazia meu corpo todo congelar. Comecei então a brincar com os desequilíbrios, relembrando os exercícios praticados durante o trabalho de preparação. A voz reverberava na região posterior da cabeça, afetada pela forte emoção que os efeitos físicos do equilíbrio precário provocavam em mim. Fiquei bastante tempo nisso.

Passados quase 10 minutos, uma voz ecoou no meio da multidão anunciando o momento tão aguardado. Sons de passos cruzando os corredores. Entramos no salão do teatro. No chão, várias folhas secas dispostas formavam um imenso tapete retangular onde toda a ação acontecia, sintetizando o símbolo do campo e da semente. Meu corpo

agora era um sistema planetário completo, em rotações inteiras, gravitando em torno de si. Consequia sentir mais inteiramente o tapete de folhas secas sendo arrastadas pelos meus pés e o contato do figurino nos calcanhares. Os músculos se estendiam e se comprimiam. Sentia uma vontade inexplicável de fazer alguma coisa.

Espaço preparado e público posicionado, a primeira *performance* acontecia num ambiente intitulado “Qual de vós é a semente” (Figura 32), onde lembro-me que realizávamos uma espécie de dança espontânea, ao som de uma determinada música, muitas vezes composta por sons inarticulados, ruídos ou acordes destoantes e entremeada com fragmentos de poesias. À medida que iniciava o movimento, a ansiedade e o medo intensificavam-se. A despeito disso, decido não interromper minha ação: transito entre os espectadores deslizando pelos corredores, traço e jeito feminino, forma assexuada, androginia.

Durante esta ação me relacionava com os diversos materiais presentes no espaço (tais como brinquedos velhos, sombrinhas, utensílios domésticos, folhas secas e sementes de girassol), com o objetivo de levar para a vista do público a saudade da infância esquecida, a importância de desacelerar, de perceber e dar atenção ao entorno, de valorizar os saberes populares e ancestrais, de conhecer os espaços que nos habitam. Em minhas mãos, estes elementos recebiam diferentes significações, reavendo memórias do imaginário afetivo.

De repente, começo a dizer em voz alta palavras de um poema previamente dividido entre os *performers*, em folhas de papel embaralhadas. Estas palavras eram ditas aleatoriamente em diferentes entonações e as folhas nas quais estavam escritas eram queimadas ao final da apresentação, diante do público.

Algo chamava minha atenção: certas tensões localizadas nos ombros, tronco e pescoço e outras áreas de natureza e qualidade leve, aerada e lenta. Esta corporeidade engendrava também um estranhamento: pudor e vergonha. Aos poucos estes foram se adensando, olhei para meu peito nu, exageradamente magro. Minha mão passeava pelo meu sexo e barriga, tal qual Narciso, diante do espelho.

Num segundo momento (Figura 33), vejo-me escrevendo com alguns pincéis meia dúzia de palavras obscenas: “caralho”, “vadia”, “puta”, “cu”, “buceta”, “porra...” Estas e outras palavras eram escritas em uma das atrizes/*performers*, à força; uma escrita violenta que rasga, impregna e viola o corpo, tal como um objeto de laboratório

ou coisa compartilhada³⁹. Terminada a ação de escrever estas palavras, direciono-me para um canto da sala onde me abaixo, deito e espero a próxima *performance*.

Pausa.

Estou exausto.

Imóvel.

Súbito, ouve-se um grito agudo de dor e passos desesperados de alguém fugindo. Na sequência, dois homens aparecem diante do público, um de complexão grande e forte e o outro de estatura pequena e corpo magro. Eles iniciam um jogo perigoso de submissão, no qual um deles deliberadamente impõe certos atos de agressão física sobre o outro, inclusive com aplicação de estratégias de tortura, a fim de expor a violência por trás das relações humanas e seus mecanismos de poder (Figura 34). A escolha do “agressor” acabou por recair no colega mais forte, que deveria assumir a forma daquele que comanda representando o autoritarismo e a opressão.

De fato, no decorrer das ações vinha à tona um fragrante de agressividade por parte dos agentes da *performance* que deixava os espectadores incomodados, de modo que muitos chegavam a se retirar do espaço. Este tipo de obra leva a arte ao limite, possibilitando uma reflexão arrepiante sobre os modos como nos conectamos, e, justamente por isso, necessita estar baseada na confiança mútua entre os envolvidos, algo que foi extensamente pensado e treinado na sala de ensaio para que ninguém se machucasse de verdade.

A quarta *performance* (Figura 35) convidava o público a uma sensação de repulsa, exibindo dois artistas (um homem e uma mulher), sentados numa mesa de jantar e vestidos com roupas elegantes, enquanto se preparavam para iniciar uma refeição aparentemente normal. A sua frente, um enorme banquete dispõe de alimentos e bebidas devidamente arranjados para sugerir costumes típicos da classe média burguesa.

Nesse período, que durava aproximadamente 10 minutos, eles começavam a ingerir os alimentos (em especial substâncias viscosas, dúbias, como ovos, macarrão e feijões cozidos) numa expressão crescente de voracidade. Após um tempo, a ação de

³⁹ A *performance* em questão (Figura 33) era uma forma de manifesto público e dizia muito a respeito do meu trabalho como performer e da preocupação que sempre tive de criticar os padrões da sociedade, pois trazia questões sobre a fetichização do corpo feminino, o machismo, em uma escala social e política.

comer ia se intensificando até que deflagrava em algo absurdo: a degradação dos corpos, quando os dois lambuzavam-se com a comida, destruindo dessa forma a imagem ideal de sociedade associada à limpeza e a sanidade.

Na sequência, a quinta *performance* (Figura 36) introduzia um discurso muito atual. Até onde o nosso corpo pode ir? Qual é o seu limite? A proposta era de potencializar as possibilidades ilimitadas do corpo. Nela, uma atriz acendia uma vela e despejava sobre si mesma cera derretida, criando uma atmosfera ritualística de dor e prazer. Tudo acontecia geralmente na cara do público, de modo que ele pudesse ter a sensação mais próxima e real possível no contato com o material cênico utilizado (velas). A ação possibilitava uma imersão em um espaço subterrâneo da psicologia humana, onde habitam nossos impulsos e desejos reprimidos, possibilitando assim um estado tensivo de alerta.

Já a *performance* de número seis (Figura 37) apresentava uma mulher, deitada numa marca de hospital, envolvendo esparadrapos nas pernas e quadril, e finalizava com a mesma atriz derramando álcool sobre o corpo. Nesta obra, a perna enfaixada com esparadrapos trazia para cena uma imagem que remetia a ideia de um sacrifício voluntário. Uma experiência artística que tecia críticas a vaidade desmedida das pessoas na busca pela beleza e eterna juventude. Neste sentido, o diretor sugeriu que a atriz trabalhasse com poucos movimentos a fim de que seu corpo e suas expressões faciais deixassem de ser o foco de atenção e suas palavras pudessem reverberar no espaço. Assim havia momentos de total imobilidade e neutralidade.

Finalizando as *performances*, estava o trabalho intitulado “Me fadigas eternamente” (Figura 38) onde é possível perceber novamente o tema do fogo, como um elemento ritualístico de purificação e transformação. A imagem que foi construída tinha um poder de associações simbólicas, levando a uma reflexão sobre a morte e o renascimento. Um dos artistas arrancava as páginas do livro de poesias que servira como inspiração para o trabalho, e deliberadamente deposita-as dentro de uma fogueira para que queimassem. Durante este tempo, os *performers* iam dizendo fragmentos dos poemas, como se fosse um poema dadaísta, enquanto alimentavam o fogo com as páginas do livro.

“A dúvida e a desistência do seu respirar o mantinham vivo”

“O que eu fiz para te merecer?”

“”Pois, não acredito em mais nada”

“O que é a vida?”

“Leito coberto de sangue”

“Quando lhe faltam palavras”

“Um sentimento que aos poucos me consome”

“Não há resposta”

O momento dos aplausos se aproximava: o último flagelo, autopunição e sofrimento. A dor se confundia com prazer, chegando às beiras da exaustão. Após uma série de ações no espaço, interações com a plateia, utilização de elementos iconográficos, o espetáculo performático enfim chegava ao final. Fiquei ali admirando os corpos envolvidos por aquela luz alaranjada causada pelo fogo, enquanto os demais atores, atrizes e/ou *performers* se deslizavam até a fogueira com as folhas de papel incineradas.

Ao último sinal, um balde de água era jogado sobre as chamas interrompendo a queima dos poemas. Após este momento, todos nós evadíamos do espaço cênico e nos trancávamos no camarim, não mais retornando para os aplausos ou considerações finais⁴⁰.

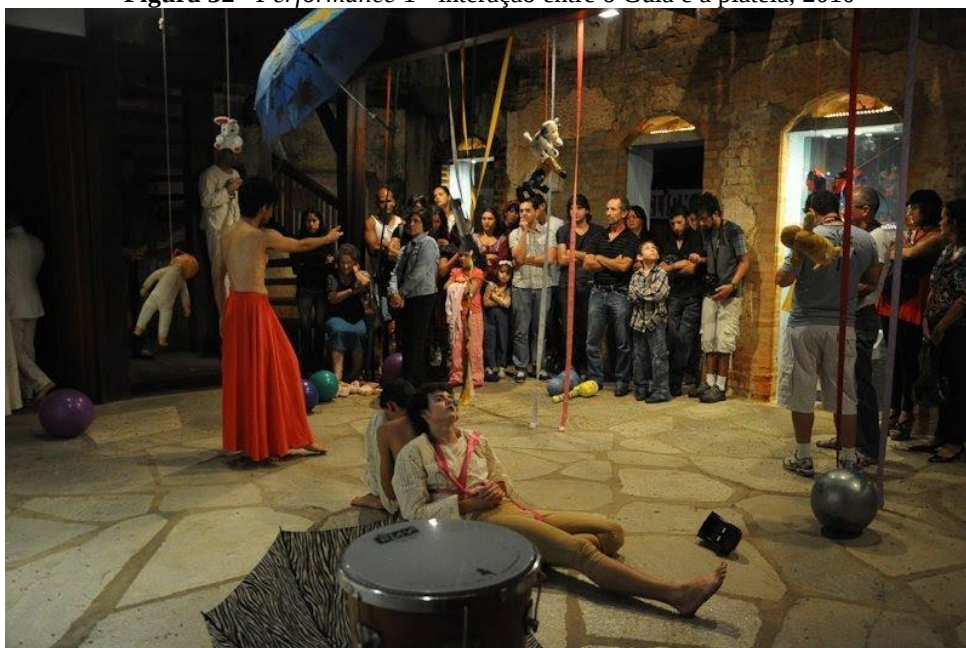
⁴⁰ Este roteiro descritivo de ações evidencia minhas percepções e reflexões conscientes registradas no meu diário de bordo, porém não fixando marcações ou partituras cênicas rígidas, pois o espetáculo em si, a cada nova apresentação, era reformulado, podendo receber novas ações performáticas, inclusive com mudanças de elenco e substituições. Tal característica possibilitava que pudessemos apresentar em qualquer tempo e lugar, pois a estrutura da peça apresentava uma porosidade e uma disponibilidade ao trabalho e aos acontecimentos do aqui-agora.

Figura 31 - Abertura do *Semeador* que começava com a entrada do público, 2010



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 32 - *Performance 1* - interação entre o Guia e a plateia, 2010



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 33 - Atriz e performer Susana Nogueira durante o ensaio da *performance 2*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 34 - Registro da *performance 3* com Juliano Ramos e Victor Mello, 2010



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 35 - Final da *performance* 4 com Cleiton Oliveira e Beatriz Ramos, 2010



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 36 - Detalhe da *performance* 5 com a atriz e *performer* Leidirene Souza, 2010



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 37 - Em detalhe, a atriz e *performer* Camila Freitas – *performance* 6 (2010)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 38 - Momento em que os(as) *performers* ateavam fogo nas páginas do livro, 2010



Fonte: Arquivo pessoal

Assim, eu atravessava minuto a minuto cada uma das sete ações performáticas que compunham o espetáculo *O Semeador de poesias* do Corpo Cênico, recriando mundos, realidades e sensações dentro e fora de mim. Dessa forma tudo aquilo que nós vivemos no tempo de descobertas, durante as apresentações e no treinamento, foi revivido aqui em forma de escrita cênica. Vivências pessoais, uma sucessão de

memórias do passado e do presente, fragmentos de imagens desvelados diante dos meus olhos.

3.2.1 Um Corpo que se dilui no tempo e no espaço

Escrevo seguindo meus movimentos próprios de vida e, enquanto escrevo, me encontro com antigas saudades, ainda mais depois que remexi alguns arquivos e fotografias por aqui. Não sei que palavras usar para dizer do meu sincero desejo de rememorar outro capítulo da minha trajetória. O Corpo Cênico: Núcleo de Pesquisas e Experimentações Artísticas foi uma experiência única, algo como uma utopia, uma vontade coletiva concreta. Hoje, no mestrado, penso que esta dissertação é um pequeno exercício de historiografia que, de alguma forma, pode tocar no que foi esse tempo de estar junto. Quero tentar, então, revisitar estas memórias, dobrando-me no tempo e no espaço. A pergunta é bem essa: o que significou estar ali, fazendo parte desse Corpo? O que eu ainda lembro sobre esse Corpo?

O Corpo Cênico surgiu em 2010, a partir da vontade de um grupo de professores do Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França (CEPABF)⁴¹, com a finalidade de proporcionar um campo de pesquisas, que pudesse propiciar a vivência da prática teatral para os alunos da escola. A importância deste período para a minha formação artística e profissional foi enorme, pois possibilitou, entre outras coisas, a troca de experiências que transformou a maneira de me relacionar com o mundo e tornou-me mais consciente da minha responsabilidade enquanto ator.

⁴¹ Meu primeiro contato com esta instituição se deu em 2008, conforme já mencionei anteriormente, após me tornar aluno do curso de Iniciação Teatral e, posteriormente, em 2009, continuando meus estudos no curso técnico em Arte Dramática.

Figura 39 - Detalhe da *performance* que eu realizava, 2010



Fonte: Arquivo pessoal

Logo após ficar sabendo da criação de um grupo de experimentações dentro da escola, imediatamente me ofereci para fazer parte do projeto. Foram aproximadamente dois anos e meio de estudos e investigações artísticas até a estreia no dia 12 de dezembro de 2010, com a instalação performática *O Semeador de Poesias*, dentro do Desaguar – Mostra Teatral do CEPABF, criando um espaço de encontro, de descoberta e de afeto, que, certamente, nunca irei me esquecer. O espetáculo foi baseado no livro do autor pirenopolino Sebastião Nei Rodrigues, que tem como título o mesmo nome (*O Semeador de Poesias*) e foi criada e dirigida por Luiz Davi Vieira Gonçalves⁴², com a

⁴² Luiz Davi Vieira Gonçalves, *performer*, diretor de teatro, antropólogo-artista, e professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas (UEA); Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM); Mestre em História pela PUC Goiás; Graduado em Artes Cênicas - Bacharelado e Licenciatura pela UFG. Dedicou-se aos estudos da Etnologia, Antropologia, *Performance* e Arte nas práticas de rituais. Atualmente é líder do Diretório de Pesquisa Tabihuni: Núcleo de Investigações em Teatralidades Contemporâneas e suas Interfaces Pedagógicas (UEA).

imprescindível colaboração de uma equipe de profissionais, entre professores da instituição e colaboradores externos⁴³.

Resultado de vivências artísticas e reflexões teóricas e práticas, o trabalho era composto ao todo por sete *performances*, apresentadas separadamente em diferentes espaços, mas costuradas pela linha temática condutora, a qual se fazia representada pelas inquietações existenciais presentes na obra literária citada anteriormente. As *performances*-ações-cenas eram divididas entre partes (teatrais e performáticas) em que, ora predominava a dança, ora predominava a teatralidade, ora prevalecia a performatividade e as visualidades, trazendo para a cena uma mescla de sensações e sentidos.

Vinte e três alunos⁴⁴ se entregaram de corpo e alma a esta atividade, trazendo a cada apresentação uma respiração, uma entonação e uma vivência diferente, atribuída aos seus corpos e à atenção do público. Não havia nenhuma estrutura narrativa pré-definida, pelo contrário: os *performers* se deixavam levar pela intuição e pelas imagens mentais que iam fluindo aos poucos, conduzindo os impulsos criativos. Dessa forma a experiência com essa forma de criação mais livre e improvisada foi consolidando um roteiro prévio de sequências determinadas, que íamos retomando e aperfeiçoando a cada nova repetição.

Tratava-se de uma aventura performática, um conjunto de cenas de passagem, imagens justapostas retiradas do subconsciente dos artistas; ações fragilmente controladas, porém nunca previstas. Havia uma liberdade de criação própria de situações de improviso e uma procura por novas possibilidades de composição performática expressiva.

⁴³ O percurso da montagem contou, por exemplo, com a contribuição dos seguintes professores: Thiago Santana (concepção e execução do figurino e espaço cênico); Lina Reston e Leo Flôres (preparação corporal); Adriana Brito (composição das cenas/*performances*); Cristhianne Lopes (estudo e orientação vocal) e a colaboração da professora Dra. Julia Pascali (entusiasta e grande inspiradora de todo processo).

⁴⁴ Integrantes que já passaram pelo espetáculo: Andreane Lima, Beatriz Ramos, Camila Freitas, Caroline Logatti, Cleiton Oliveira, Cléo Almeida, Clodoaldo Monteiro, Cristianne Fernandes, Danilo Igor Maropo, Dione, Eduardo Teixeira, Girley Santos, Helter Costa, Juliano Ramos, Leidirene Souza, Lucas Borges, Patrícia Rios, Pedro Henrique Bertulino, Rafael Andrade, Sérgio Augusto Bastos, Susana Nogueira, Tatiele Vitorino, Victor Mello.

Figura 40 - Coletivo do Corpo Cênico durante os ensaios

Fonte: Arquivo pessoal

O processo de criação do grupo contava com os seguintes princípios norteadores: práticas corporais, exercícios de contato improvisação, estudo do movimento, relação do corpo no espaço, treinamentos de meditação e respiração orgânica, investigações cênicas, improvisações, debates e leituras teóricas, que eram desenvolvidas com o objetivo de despertar a sensibilidade e a imaginação criativa dos alunos por meio da relação com o teatro e demais linguagens artísticas (dança, artes plásticas e literatura).

Após este período de experimentações, iniciamos uma longa jornada de apresentação, durante a qual eu tive a oportunidade de viajar com o grupo para diversas cidades e me apresentar em festivais nacionais e internacionais, interagindo e conhecendo a cultura local por onde passávamos⁴⁵. Verdade seja dita, naquele tempo, eu pude ter contato com o que há de mais especial nesta profissão: a oportunidade única de conhecer e conviver com pessoas diferentes e apreender mais sobre outras culturas.

⁴⁵ Dentre os principais eventos que participamos, estão o Festival Internacional de Poesias de Pirenópolis (FLIPIRI); o Festival Nacional de Teatro de Goiânia; Mostra Curta Mix (onde ganhamos o prêmio de melhor cena curta). Também fomos convidados para participar do Circuito da Cena promovido pelo Galpão Cine Horto, na cidade de Goiânia (GO). Destaque especial para as apresentações dentro do Festival Universitário de Artes Cênicas de Uberaba e no Festival de Teatro Comunitário do 25º Encontro de Teatro Popular Latino-americano (ENTEPOLA) em Santiago do Chile encerrando a temporada em Janeiro de 2012.

A participação em eventos voltados para o segmento teatral possibilitou, entre outras coisas, um amadurecimento e uma compreensão melhor a respeito das ações artísticas do grupo. Com isso, pudemos experimentar um entrecruzamento de olhares e experiências acerca da linguagem da *performance* em diferentes contextos político-sociais, estabelecendo uma atmosfera mágica que transformava a dinâmica do trabalho e dos próprios integrantes do Corpo Cênico.

Nesse sentido, poder cruzar as fronteiras de Goiânia, imergir no imaginário de outra cidade, conhecer e trocar saberes ampliou consideravelmente a constelação sensível dos artistas-*performers* e isso se refletiu nos aspectos internos da obra de arte, tornando *O Semeador de poesias* um novo espetáculo a cada nova exibição, o que nos possibilitou a experiência do *work in progress*⁴⁶.

Figura 41 - Coletivo do Corpo Cênico após apresentação no 25º ENTEPOLA em Santiago do Chile, 2012



Fonte: Arquivo pessoal

Muito embora eu tenha aprendido bastante nesta época, percebo que ainda me faltava consciência do percurso de criação e das técnicas teatrais. Durante as apresentações, me sobrava energia⁴⁷ e vontade de estar no palco, mas, devido a minha

⁴⁶ O termo *work in progress* se refere a uma forma de composição e fazer artístico que está constantemente em construção, um tipo de organização poética que se dá como obra não finalizada ou sem um resultado-fim, mas como um processo acontecendo ou caminho em deslocamento.

⁴⁷ O conceito de energia (do grego energia = “força”, “eficácia”, que vem de en-érgon = “entrar em ação”, “trabalhar”) é um conceito óbvio e difícil. Esta ideia é abordada de modo bastante extenso no livro *A Arte*

falta de experiência, eu não conseguia alcançar a espontaneidade em cena. Na minha visão de ator iniciante, eu buscava criar minhas personagens mentalmente, através de um processo conduzido quase que inteiramente pela racionalidade, que resultava numa interpretação imatura.

Lembro-me, por exemplo, de sentir dificuldades relacionadas ao excesso de tônus, e de não saber controlar o meu próprio corpo, que tremia em cena mesmo estando parado. Além do mais, tinha um olhar perdido e a atenção dispersa, pois não conseguia focalizar por muito tempo num único ponto. Em cena, carregava todo meu tônus para o ombro, que consequentemente ficava muito tenso, comprometendo minha capacidade vocal e respiratória e muitas vezes chegando ao ponto de imobilizar partes inteiras do corpo.

Com a ajuda dos exercícios de respiração e meditação que praticávamos e das conversas com o diretor, fui aos poucos tomando consciência desta tensão e alcançando um estado de maior relaxamento. Não sei dizer ao certo se esta rigidez muscular estava relacionada a um tipo de atuação adquirida por mim em trabalhos anteriores, ou se estava ligada a certos traços culturais, sociais e/ou biográficos materializados em meu corpo ao longo dos anos. Mas o fato é que esta memória estava ali, latente, agindo como um bloqueio, de forma a não permitir que eu me envolvesse inteiramente com a ação.

Constantin Stanislavski já se referia ao relaxamento das tensões musculares e a descontração dos músculos como uma das etapas importantes na preparação do ator e da atriz. Segundo ele:

Nas pessoas nervosas da nossa geração, essa tensão muscular é inevitável. Destruí-la totalmente é impossível, mas temos de lutar com ela sem parar. O nosso método consiste em desenvolver uma espécie de controle, como se fosse um observador. [...] Esse processo de auto-observação e remoção da tensão desnecessária deve ser desenvolvido ao ponto de se transformar num hábito subconsciente, automático. E isto só não basta. Há que ser um hábito normal e uma necessidade natural não só nos trechos mais tranquilos do papel mas, principalmente, nas horas de mais alto voo nervoso e físico. (STANISLAVSKI, 2018, p. 134)⁴⁸.

Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral, de Eugênio Barba. A primeira conceituação que este autor traz é a noção de um princípio geral que se manifesta conscientemente no corpo-mente do sujeito, e que pode ser aplicado a todas as artes, conferindo-lhe um estado de presença cênica. Costuma ser associado ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de atividade muscular e nervosa. Mas também indica uma coisa íntima, que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida, que flui no tempo sem se difundir no espaço. No campo da antropologia teatral, este termo está ligado a uma capacidade de fazer determinadas coisas no palco que captura a atenção do espectador. (BARBA, 2012, pág.77)

⁴⁸ Vale lembrar que o relaxamento de que fala Stanislavski na referência acima não significa estar estático, sem energia ou alheio as circunstâncias. Pelo contrário, para ele, os atores e as atrizes devem

Devido ao fato de ser muito imaturo nesta época, não tinha paciência para absolver estas informações – queria aprender tudo muito rápido, sem processar direito como funcionava cada movimento. Afora isso, apresentava tensões acumuladas nas mãos e joelhos e desequilíbrio, porque eu era muito tímido e não conseguia ficar com o corpo parado enquanto atuava. Com o passar do tempo, pude experimentar o processo de relaxamento e percebi que obtive resultados surpreendentes no meu condicionamento físico.

O diário de bordo nestes momentos de insegurança, presentes na solidão da minha casa, era o meu único companheiro. Nele eu ia registrando as primeiras descobertas, obtidas através dos exercícios corporais, para que não as esquecesse no outro dia; além de abrigar todos os meus medos, incertezas e sensações observadas nos laboratórios de improvisação. Em seguida, num segundo momento, entrava em cena o olhar externo do diretor que ia burilando, ajustando os movimentos, refinando a *performance*.

Me fez bem esse pequeno espaço de tempo que separa o encontro do dia de ontem. Dormi bem. O que podia compartilhar ontem, compartilhei. Nenhum olhar é o mesmo. Por causa do que ficou no meio do caminho. Também estou confuso. Para mim o trabalho se estrutura no fato de que buscamos nos integrar e trazer essa integração para o espaço cênico. Nós criamos a nossa arte. Sem que isso nos aproxime do que pareça rudimentar. (Trecho extraído do diário de bordo no dia 08 de agosto de 2012).

Dois outros momentos foram especialmente marcantes para este trabalho, o ensaio aberto que fizemos numa praça pública da cidade durante a noite e o laboratório com a professora Dra. Julia Pascali, em Pirenópolis, dentro da mata. No primeiro caso, instigados pelo corpo de professores, decidimos sair para rua, fora do espaço tradicional da escola, e testar as ações performáticas em contato direto com as pessoas que por ali passavam.

As experimentações ocorreram na Praça Honestino Monteiro Guimarães, conhecida como praça universitária, localizada no setor Universitário na cidade de Goiânia, e contou com a participação de todos os alunos, cada qual realizando um trabalho performático em um lugar diferente da praça. Esta experiência foi fascinante, pois serviu para me fazer compreender que o artista é um ser coletivo, que precisa estar

apresentar um estado constante de prontidão dinâmica em cena, que envolve todas as partes do corpo; sem que jamais percam a consciência de si mesmos e de sua relação com o espaço-tempo.

inteiro, integrado e conectado ao outro e a cada acontecimento, pois que este é único e irrepetível.

Minhas impressões sobre o laboratório com Julia Pascali dizem respeito a uma forte relação sensorial com o espaço e a natureza. As descobertas que fizemos ali abriram espaço para uma energia criadora, ao nos relacionarmos com diferentes materiais orgânicos, tais como terra, sementes, folhas secas e galhos de árvores, a partir de um processo de pesquisa e suas interfaces com o corpo e o imaginário.

Naquele dia o tempo demorou a passar mais até que o normal, cheio de estímulos físicos e provocações que pareciam apontar para uma busca pelo desconhecido. O silêncio que antes parecia mudo se revelava cheio de ritmos e chiados da natureza, uma espécie de silêncio da mata, com suas cigarras e ecos. Lembro-me de caminhar sobre as folhas secas e do barulho que esse caminhar produzia. Lembro-me do frio da noite tornando o corpo pesado, querendo ficar imóvel, como as árvores que ali resistem. Em um dado momento escrevi no meu diário de bordo:

Envoltos por pensamentos noturnos, nos modificamos. Vi um triheiro de formigas saindo da mata, se movendo no escuro da noite, reveladas apenas por nossas lanternas. Me emocionei ao primeiro contato com o chão úmido e a sola dos meus pés. Senti nas vozes de todos uma força e uma necessidade de falar. Falar com palavras que ainda não são nossas, mas que serão. O Semeador é forte, tem um ritmo próprio e as imagens são densas. À medida que vamos criando, percebemos que estas são penhas de significados.

Preciso também registrar a conversa com o autor do texto, Sebastião Nei, o gosto doce da jabuticaba, as noites na barraca e fora dela com barulhos de juventude, o canto da ave, o céu de estrelas e o estalo da lua cujo som ainda ecoa nos meus ouvidos me transportando para outros lugares. A sensação de estar no lugar certo, com as pessoas certas, buscando entender e contar uma história inventada, a origem de algo que a gente já viveu.

O Semeador de Poesias foi uma experiência marcada pela vontade e pelo desejo de fazer arte. Um turbilhão de pesquisas que surgiram exatamente da ânsia de dialogar com as pessoas, transformando não somente os espaços, como a nós mesmos. Para isso, cada cena/*performance* passou a ser, um catalisador de afetos, desvelando criatividade, sonhos e atos performáticos ao longo dos anos.

São muitas as memórias que eu cultivo deste capítulo da minha vida, mas a melhor de todas me vem ao pensar na unidade de trabalho, uma energia coletiva única que estávamos começando a construir, pensando e confluindo para um mesmo

propósito. Presenciei momentos de companheirismo, de partilha e horas e horas de amizade, que aproximou o grupo e fez com que nos conhecêssemos melhor. Ninguém esquecerá ninguém.

3.2.2 Arte em movimento: do espaço cênico à *Performance*

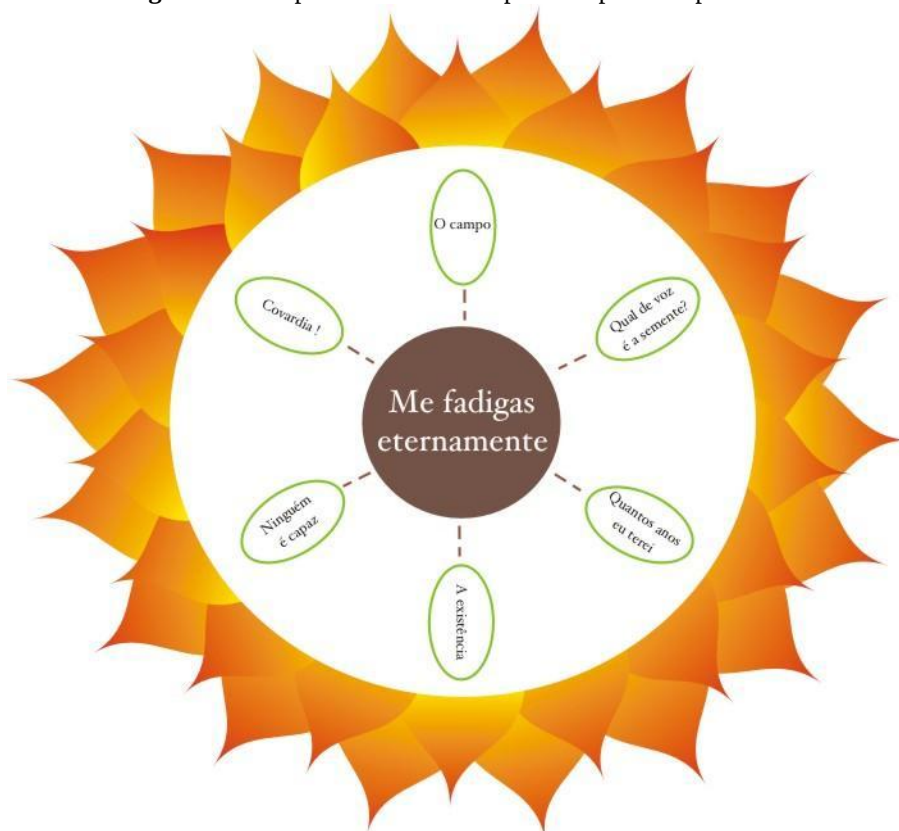
O argumento inicial do espetáculo surgiu para o grupo a partir da experiência cênica com o arquétipo da mandala através do qual as diferentes *performances* eram interligadas. Esta proposição foi uma sugestão de Luiz Davi, baseada nos estudos de uma publicação da Taanteatro Companhia, da autoria de Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek (2007, p. 141), que descrevem uma prática de treinamento denominada de *Mandala de energia corporal*, a qual abarca um conjunto de exercícios de respiração, alongamento, flexibilidade, intratensões, visualização, improvisação, sons do corpo e olho interior.

A imagem da mandala nos convidava a pensar a arte como uma potência de criação, trazendo luzes sobre o estado de presença na cena e congregando várias linguagens expressivas e culturais, podendo também ser vista como um instrumento para tonificar, harmonizar e expandir a pentamusculatura⁴⁹ com consciência.

Em anexo logo abaixo se encontra o desenho que elaboramos como proposta cenográfica para o espetáculo, baseado nos estudos e na simbologia da mandala. Nela constam os ícones semióticos conforme conversávamos na sala de ensaio: as pétalas (laranjas e amarelas) representando as flâmulas de sol; o centro tinha a cor marrom simbolizando a terra, como eixo principal. Os textos que circundavam este círculo central tinham a forma de semente e correspondiam ao espaço onde cada *performance* acontecia, estando diretamente ligados ao centro.

⁴⁹ Conceito criado por Maura Baiocchi, que identifica metafórica e fisicamente cinco tipos de musculatura, no que denomina de “anatomia afetiva”: musculatura aparente, interna, transparente, absoluta e estrangeira (BAIOCCHI e PANNEK, 2007, p. 64).

Figura 42 - Proposta cênica criada para o espetáculo performativo



Fonte: Arquivo pessoal

Dentro desta proposta, o grupo idealizou uma visualidade composta por vários ambientes simultâneos, criada com base no conceito da arte contemporânea, especificamente na instalação artística. O primeiro ambiente, denominado “O campo”, coincidia com a entrada dos espectadores e era quando eu me dirigia diretamente a estes e os convidava para adentrar no espaço teatral. A fig. 32 detalha este momento, na qual é possível observar alguns materiais como brinquedos velhos e quebrados coletados pelo coletivo de atores, atrizes e *performers*, que ajudavam no clima necessário para compor o aspecto sombrio durante todo espetáculo⁵⁰.

Adentrando o outro ambiente (“Qual de vós é a semente”), podíamos ver uma grande área no chão coberta por galhos e folhas de árvores secas, de forma a criar uma imensa passarela retangular por onde circulávamos. Um desenho que sugeria a relação do ser humano com a natureza, com certas matérias e suas memórias, corpo e ruína, criando uma trama de imagens para potencializar outros diálogos com a vida. Tudo isso para despertar os sentidos através da percepção visual, auditiva, tátil e olfativa, e assim

⁵⁰ Estes materiais eram escolhidos por dois motivos: pela metáfora remissiva do passado e também como forma de criticar o consumismo exacerbado, mostrando materiais que poderiam ser reciclados, mas que a sociedade, por uma visão equivocada, os trata apenas como “lixo”.

provocar no espectador novas percepções a partir das relações entre os diversos corpos em contato direto com estes materiais de origem orgânica.

Figura 43 - Espaço cênico criado a partir de folhas secas, 2011



Fonte: Arquivo pessoal

Pode-se dizer, então, que a concepção cenográfica para este espetáculo tinha como objetivo a criação de diferentes ambientes performáticos e a simultaneidade de ações interligadas, desconstruindo a ideia de estrutura cênica formal⁵¹. Com isso, era preciso dialogar com outros espaços, através de ocupações urbanas não convencionais, visando alcançar uma relação mais direta entre espectadores e *performers*, ao mesmo tempo em que desaparecia a diferença entre palco e plateia.

⁵¹ A estrutura cênica é o lugar onde atores e atrizes encenam um espetáculo diante de uma plateia. Com o passar do tempo este conceito sofreu diversas alterações nos modos de ocupação e apropriação por parte dos grupos de teatro. Esta maior abertura aparece como referência em diversos processos criativos no campo da arte na segunda metade do século XX, surgindo como uma forte tendência também no teatro pós-dramático. Trabalhar com esse movimento de apresentar o espetáculo em espaços não convencionais é uma das propostas de encenação sugeridas pela linguagem da *Performance*.

A ideia era fugir dos edifícios teatrais em busca de novos ambientes (ruas, galerias, salões), a fim de utilizar o espaço na sua tridimensionalidade, onde todos aqueles que participavam da *performance*, ao invés da cena estática, pudessem intervir livremente, afetando e sendo afetados pelas circunstâncias externas. Para RoseLee Goldberg (2004, p. 66) as representações performáticas podem ser apresentadas:

em forma de espetáculo solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio *performer* ou em colaboração com outros artistas, e apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um “espaço alternativo”, um teatro, um bar, um café ou uma esquina. [...] e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses. (GOLDBERG, 2006, p. VIII, grifo da autora).

Recordo-me da nossa estreia na cidade de Pirenópolis (GO), que estava prevista para acontecer, inicialmente, em uma construção abandonada na Rua Nossa Senhora do Rosário, contribuindo para a propagação e divulgação do teatro de experimentação artística na cidade, de forma a oportunizar que mais pessoas tivessem contato com este tipo de obra estética. O espaço era muito interessante e rico em possibilidades de exploração cênica, pois possuía três pavimentos grandes, escadas e espaço arejado, mas estava claramente abandonado pelo poder público.

Ao olharmos para aquele prédio, conseguíamos imaginar cada *performance* sendo apreciada, o público transitando pelo local, além do significado político por traz desse ato. No entanto, em virtude de não liberação da Defesa Civil, pois a estrutura apresentava risco de desabar, decidimos de última hora que nossa apresentação seria mesmo no Cine Pireneus, local onde são exibidos filmes e demais expressões artísticas na cidade.

Figura 44 - Espaço onde seria a *performance* em Pirenópolis



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 45 - Cine Pireneus, local onde ocorreu a *performance* (Pirenópolis)



Fonte: Arquivo pessoal

A decisão de apresentar em Pirenópolis foi devido a intenção do grupo de difundir a *Performance* para além dos limites de Goiânia, rompendo com as barreiras geográficas e levando o espetáculo para o interior, principalmente por ser a cidade onde nasceu o escritor Nei Rodrigues. Entretanto, para levar a frente esta empreitada, tivemos que enfrentar inúmeros obstáculos, pois o desconhecimento e a pouca familiaridade do público em geral com este tipo de linguagem artística, a pouca visibilidade e a falta de

divulgação destas obras faziam com que muitas pessoas olhassem para o nosso trabalho com descrédito ou preconceito.

Além disso, outra dificuldade enfrentada era a reação do público diante das temáticas sociais delicadas que o espetáculo trazia à tona, tais como: o assujeitamento da mulher, a violência, a loucura, a objetificação do corpo e o desejo de morte. Era comum algumas pessoas ficarem incomodadas e levantarem-se durante as sessões realizadas nas cidades do interior. Apesar disso, nosso desejo sempre foi o de gerar este desconforto, como instrumento para estabelecer uma interação menos passiva com a plateia, e isso se dava muitas vezes pela experiência da dor e da violência.

Nós escolhemos estes temas por compreender que é extremamente importante um posicionamento político para o profissional da atuação que deseja uma poética mais comprometida com a sociedade, capaz de produzir significados relevantes. Neste sentido, o olhar do artista-*performer* deve voltar-se para sua realidade, pois é através dela que existimos, ela é a nossa porta de entrada para a vida, essencial à arte. Da mesma forma, isto estimulava a nós, estudantes em iniciação teatral, a investigar alguns temas que nos incomodavam e suas representações simbólicas. Ou melhor: como poderíamos nos servir do corpo para levantar questionamentos sobre determinados fenômenos sociais, pesquisando as relações performáticas com o Teatro, a Dança e as Artes Plásticas.

Neste contexto, a *Performance*⁵² tornou-se um campo muito interessante de estudo para o grupo, fazendo com que todo o trabalho de composição começasse a ser contaminado por esse pensamento performativo, com ações que não mais se limitavam a uma determinada linguagem, mas que se hibridizavam para compor a obra de arte.

Não há como fazer uma definição precisa do termo *performance* sem levar em conta a sua totalidade e multiplicidade. “Arte de fronteira. Teatro de imagens. Arte não-intencional. Minimalismo. Intervenção. Blefe. Afinal, o que é *performance*? Talvez um pouco de tudo isso.” (COHEN, 2002, p. 49, grifo do autor). Ainda sobre este assunto, Renato Cohen define o termo como “uma arte de intervenção, modificadora, que visa

⁵² O termo *performance* é um tema complexo e de difícil conceituação, pois implica numa arte híbrida e em constante mudança. Como linguagem artística, este conceito se popularizou no mundo a partir da década de 60 (após as transformações sociais do pós-guerra), quando muitos artistas começam a pensar sua produção em um contexto mais amplo que envolvia não só o teatro, mas também a dança, a pintura, a escultura. É importante salientar que esta manifestação artística emerge como herdeira dos movimentos de vanguarda: contra cultura, happening, futurismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo e outros tantos movimentos artísticos do século XX, apresentando-se como uma alternativa de ruptura com formas artísticas mais ou menos estabelecidas e tendo como principal característica a relação entre a vida do *performer* e a obra que este realiza.

causar uma transformação no receptor.” Ela não é, na sua essência, “uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética”. (IBID, p. 45 e 46).

Tal conceito atravessou distintas fases, buscando questionar os limites e as fronteiras da cultura e do cotidiano em nossa sociedade. Hoje, usando mediações tecnológicas, seus praticantes promovem outros modos de enxergar o mundo, ao mesmo tempo em que se propõem a repensá-lo, convidando-nos a refletir sobre os novos desafios da arte na atualidade. Os exemplos são variados e vão desde trabalhos que abrangem a criação de inteligência artificial até a clonagem de seres vivos, implantação de órgãos em corpos humanos, etc. Dada a amplitude do termo, as possibilidades de criação nessa área são ilimitadas.

O conceito de arte é aqui repensado numa clara mensagem de oposição/crítica ao julgamento dogmático e ao autoritarismo dentro da academia, que define aquilo que é considerado arte ou não, e como é impossível estabelecer parâmetros artísticos onde o pensamento e a criatividade devem correr e se desenvolver de forma mais livre. Este é, a meu ver, um dos papéis mais significativos do artista da *performance*:

O trabalho do artista de *performance* é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da *performance*, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de "heróis da vontade radical", pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência. (COHEN, 2002, p. 45, grifo do autor).

Pensando nisto é que surgiu *O Semeador de poesias* destruindo estereótipos e conceitos ditos imperecíveis, de modo à presentificar uma ação, ou seja, visando ações espontâneas e improvisações. Neste aspecto, cada uma das sete *performances* que formava o espetáculo remetia o espectador para os problemas atuais, através de diversas metáforas que lhe colocavam diante de várias situações do cotidiano. Desejávamos, com isso, fazer com que o espetáculo fosse um local de embate, de redescoberta, de provocação, tendo como base o processo de criação do próprio grupo.

Este processo criativo mexe muito comigo, pois foi meu primeiro contato com a linguagem da *Performance*, a partir do qual tive a possibilidade de desenvolver minhas pesquisas e experimentações nesta área, sendo que esta experiência influenciou muito minhas convicções artísticas posteriores. Relendo as anotações e registros pessoais da época, me emocionei bastante com as lembranças de nossas pesquisas que foram

incluídas na proposta cênica. De certa forma sinto que tudo isso ainda vive dentro de mim...

Então confesso meu desejo meio delirante, meio saudosista, meio revoltoso, de falar uma vez mais sobre este espetáculo performático. Gostaria de poder escrever algumas linhas de cada história que vivi ali e porque não dizer de cada frustração, decepção, desilusão. Também é válido e justo. Também é história.

3.2.3 O momento em que a escrita se faz viva

Na confluência entre poesia e Performance, optamos por utilizar o livro *O Semeador de Poesias* de Sebastião Nei, que desenvolve um trabalho ligado à música e a literatura na cidade histórica de Pirenópolis, levando seus textos a um público que normalmente não teria acesso a eles, como uma forma de valorizar e divulgar os autores goianos. Ao mesmo tempo, o contato com a obra deste poeta local nos possibilitou produzir conhecimento acerca das raízes e da cultura do nosso estado, por vezes subjugada a um tipo de manifestação menor e não digna de ser consumida.

Sebastião Nei Rodrigues nasceu no dia 21 de setembro de 1975, filho de João Pereira Rodrigues e Antônia Ribeiro Rodrigues. Apresenta-se como poeta, escultor e cantor sacro, tendo estudado apenas até o Ensino Médio. Mesmo sem uma formação acadêmica, demonstra ser uma alma sensível e diligente, que não poupa esforços para ajudar quem quer que seja. Homem preto, pobre e trabalhador, ele se orgulha de ter nascido em meio à natureza, onde, desde jovem, já demonstrava ser um compulsivo escritor.

Para lidar com algumas questões que o atormentavam, passou a escrever pequenos textos e versos sobre seu cotidiano, que depois queimava para se sentir melhor. Quem começou a encorajá-lo a publicar seus poemas e reconhecer-se como poeta foi a professora Dra. Julia Pascali⁵³. A partir daí, Nei passou a participar de saraus na cidade, onde conheceu pessoas e se identificou poeticamente com uma realidade diferente da sua. Este conflito pessoal e interno do poeta fica evidente, por exemplo, no seguinte trecho extraído de um de seus poemas:

⁵³ Maria Julia Pascali é doutora em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - IA/UNICAMP (2008), possui Graduação em História pela USP (1989) e Mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária, pela Universidade Federal do Pará - UFPA (1994); foi professora do Departamento de Artes da UFPA, da Universidade de Brasília (UNB), da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e também da UFG; dedica-se, desde 1973, à arte da expressão cênica, com ênfase nas seguintes áreas de atuação: preparação cênica, organicidade vocal, inclusão e diversidade, artes integradas e participativas.

As desavenças se mostram indispensáveis,
entre o lápis e a folha,
mas, em seus íntimos, eles se unem
para dar vida a um vasto campo e
formam lentamente uma desobediência
(RODRIGUES, 2003, p. 13)

Desconhecedor das regras da métrica e dos meandros da linguagem culta, o autor pirenopolino nos oferece uma estrutura poética que exala as construções clássicas e os temas existencialistas à moda de Álvares de Azevedo. Sua poesia nos faz mergulhar na paisagem interior da psicologia humana revelando as “pirações” e sentimentos do homem interiorano, irmanando amor e natureza. Ao ouvir o vento no meio das árvores e sentir a alma da cachoeira mãe, ele nos conduz à seguinte reflexão: “Como semear? Qual de vós é a semente? Quantos anos terei nestas sementes?” (RODRIGUES, 2003, p. 16).

Em uma de nossas conversas com Nei, este nos contou que, no início da sua carreira, não gostava dos seus textos e, em razão disso, tinha por hábito queimar tudo que escrevia. Daí veio então a inspiração para o final d’*O Semeador*, onde as folhas dos poemas, ditos em voz alta, eram queimadas diante do público, no espaço central correspondente ao círculo maior da mandala (“Me fadigas eternamente”), como um grande ritual de purificação e sublimação.

Dito isso, cada uma das sete *performances* que compunham o espetáculo foi se desenvolvendo, tendo como base as metáforas textuais e a linguagem poético-literária evocadas por este autor alinhadas com o nosso repertório individual. Por conseguinte, os vários arquétipos e símbolos que se materializavam, traziam um pouco do imaginário goiano, em diferentes níveis de percepção, no confronto direto com o público e as salas de apresentação por onde passamos e a partir dos atravessamentos, inquietações e devaneios atorais.

Ao nos debruçarmos sobre os poemas de referência, entre o deslumbramento e a curiosidade, inúmeras possibilidades linguísticas e performáticas se revelaram, atribuindo, assim, um olhar não convencional ao que parecia consenso dentro destes textos. Por várias vezes eu e outros colegas nos perguntávamos acerca do sentido de algum trecho específico ou de algum termo empregado pelo poeta. Então, nós líamos as palavras em voz alta uns para os outros visando ativar a nossa imaginação criativa. Aos

poucos o caminho da inspiração ia se revelando e o trajeto a seguir era soprado em nossos ouvidos.

Nessa perspectiva, foram utilizadas certas palavras-estímulos que nos ofereceram diferentes possibilidades de experimentações teatrais, performáticas e teórico-práticas, entremeadas por fragmentos de poemas, memórias e histórias de vida dos próprios atores, atrizes, *performers* e diretor. Algumas das palavras-estímulos que nortearam nossa criação, durante a etapa da pesquisa, foram: semeador, campo, semente, guia, cegueira, amor, anseio, caminho, covardia, resistência, existência, eternamente, realidade, medo e saudade.

No meu caso em específico, selecionei as seguintes palavras como um dispositivo para ativar a imaginação criadora: guia, semeador, cegueira e semente. Estas, por sua vez, apresentavam algum tipo de relação com a obra literária utilizada como suporte, ao passo que me reconduziam aos níveis mais profundos de minha psique, capaz de me fazer entrar em contato com o insubstancial, inerente ao pensamento poético, metafórico, próprio das artes. Dar forma a estas palavras, foi como adentrar numa realidade imaginária, surgindo aos poucos o desejo de corporificá-las numa imagem poética.

Ao contrário do processo de criação d'*A Farpa* onde a contribuição das artes plásticas e visuais foi fundamental, neste caso, eu destacaria o papel das palavras como forte impulsionador do poder criativo em um resultado performático, ou seja, servindo como repertório agregador de sentidos, pois estas carregavam consigo imagens poéticas prenhas de significado capazes de potencializar a criação, ajudando também no refinamento da poesia corpórea atoral, conforme iam sendo imaginadas.

Desse modo, a partir destas referências, memórias e recortes de vida, as metáforas visuais foram aparecendo e sendo adaptadas, e o movimento surgia a partir do que aquele estímulo provocava no meu corpo e no corpo de cada uma das pessoas que integravam o Corpo Cênico. Logo, podemos pensar a própria palavra enquanto imagem, a qual exprime um sentido por meio da combinação e associação de signos (letras) formando um todo significante.

3.2.4 O Guia me mostra o caminho a seguir

Após uma conversa com o diretor Luiz Davi, este me revelou que eu teria a missão de receber e acompanhar a plateia, assim que ela entrasse no teatro, costurando

as várias ações que compunham o conjunto do espetáculo; uma espécie de cicerone ou guia encarregado de orientar o olhar do espectador e conduzi-lo por entre os diferentes ambientes, seja através do gesto, do corpo, da fala, e muitas vezes até convidando-o a participar como *coperformer*.

Para muitas pessoas a palavra guia tem um significado especial: acompanhar, mostrar o caminho, conduzir. Espera-se de um guia que ele seja os olhos dos seus, que conheça bem os caminhos, os atalhos, os embocadouros. No entanto, a despeito do sentido desta palavra, não existiu, na concepção e execução do trabalho, a preocupação em proteger, amparar ou socorrer quem quer que seja.

Pelo contrário, o Guia assumia uma significação bastante ambígua: ao mesmo tempo em que apontava direções, atraía o público para sua armadilha, expunha nossa desumanidade, provocava sensações e sentimentos desconfortáveis. A plateia, enganada, deixava-se levar por uma teia de sentidos enredada pelas sensações de doença, insanidade, indiferença, crueldade, dor, vergonha, raiva, medo. Triste ironia a sina destes espectadores, cuja companheira de estrada era a sua própria cegueira.

Devo confessar que essa configuração implicou para mim também um desafio pessoal, posto que sempre tive, da minha parte, certo incômodo diante do público, fazendo com que eu, a todo instante, tentasse fugir de seus olhares. Neste sentido, a possibilidade que pude experimentar com este trabalho de interagir e criar comunicação imediata com os espectadores em ambientes alternativos como ruas, praças e parques, me permitiu, entre outras coisas, sentir a liberdade em seu sentido mais amplo; capaz de dar vazão aos meus medos e emoções, aceitando-os como elementos tão ou mais importantes que a cena.

Na busca por consolidar tal incumbência de guiar a plateia, comecei a explorar diferentes formas de deslocamento: caminhar em diferentes direções e com qualidades diferentes, caminhar equilibrando objetos sobre a cabeça, caminhar me apoiando em muletas, caminhar arrastando os pés sobre as folhas secas, caminhar perdendo o equilíbrio, caminhar imaginando uma agulha enfiada nos olhos, entre outras possibilidades que desejasse experimentar.

Depois desta investigação o próximo passo era trabalhar com estes deslocamentos pensando em dinâmicas de peso, gravidade, densidade e fluidez. Isso fazia com que eu redimensione minha consciência corporal, utilizando-me da base dos pés de uma maneira completamente nova. Por outro lado eu devia tomar cuidado para não cair na tentação de criar atuações cênicas, mas, ao contrário disso, pensasse em

ações performáticas que fugissem de seu uso banal ou cotidiano. Então, aos poucos, essa experiência da deriva me rendeu descobertas empíricas muito interessantes na produção de subjetividades, que, àquela altura, ainda não estavam tão conscientes em meu processo artístico.

Ao mesmo tempo, aliado a esta função de conduzir o público através dos diferentes momentos do espetáculo, também fui incumbido de desenvolver, assim como os meus colegas de cena, uma *performance* individual. No entanto, o que era para ser uma ação solo acabou se transformando aos poucos num duo com a entrada da atriz e *performer* Susana Nogueira, que veio compor comigo o trabalho, o qual foi sendo reformulado a cada apresentação e de acordo com o espaço e a nossa necessidade.

Dessa forma, a Susana e eu passamos a explorar núcleos de ações, a partir de determinadas inquietações pessoais, que foram nos levando a estados criativos relativamente novos. Em algumas das experimentações, por exemplo, investigamos a imagem do corpo humano enquanto objeto, como se fôssemos feitos de sistemas computacionais: cabos, conexões, dispositivos eletrônicos, fibra óptica, tecnologia, automatismo, artificialismo, um corpo robotizado, morto, exausto, obsoleto ou qualquer coisa do tipo. Assim, buscávamos fluência e qualidades internas alteradas, parando os movimentos, fragmentando-os, a fim de obter uma estrutura sem vida, uma forma não humana.

Nesta linha de investigação, propus um jogo com a Susana que depois foi transformado nas bases da referida *performance*. A ação se estendia por uns 10 minutos e seguia um roteiro pré-definido, cuja regra baseava-se em selecionar previamente seis ou sete palavras, e, com a ajuda de uma caneta esferográfica, escrevê-los no corpo da atriz, fazendo de sua pele um espaço público ou templo profanado. Dessa forma, também existia neste discurso artístico uma vontade de romper com a violência histórica que os corpos femininos são submetidos historicamente, expondo a objetificação da mulher na sociedade.

Em nosso contexto atual, a mulher tem se transformado em instrumento de alienação, passando a ser exibida e consumida pela cultura midiática não como sujeito, mas como objeto, que se modifica e se redefine através de cirurgias plásticas ou pelos usos da publicidade. Por isso achamos que seria necessário refletir artisticamente sobre estas questões: Qual o valor que a sociedade dedica ao corpo feminino? De que forma a artista-*performer* pode romper com este sistema?.

À medida que a *performance* ia se desenrolando, a percepção se convertia numa experiência de submissão. A ação se intensificava ao ponto de algumas pessoas da plateia serem convidadas a pegar a caneta e escrever palavras no corpo em exposição. De fato, no decorrer da proposta, surgia uma interação por parte das pessoas presentes que se deixavam provocar pela ausência de limites, escrevendo o que vinha lhes na cabeça.

Tais conteúdos só foram possíveis, principalmente, graças à disponibilidade e entrega da minha parceira de trabalho durante a execução cênica, pois, à medida que esta imergia na ação, era preciso expor sua vulnerabilidade e renunciar totalmente as suas proteções éticas e morais, potencializando reflexões, interações e representações imagéticas na plateia.

Então, basicamente, o meu trabalho se definiu em duas partes: na primeira, eu costurava as *performances* e conduzia o público pelo espaço, iniciando alguns movimentos poéticos, para, em seguida, na segunda parte, performar o trabalho acima descrito. Entretanto, pelo fato de envolverem acontecimentos simultâneos, as duas etapas apresentavam semelhanças nos seus processos internos de criação, até porque independentemente do contexto específico, o objetivo era sempre o mesmo: desenvolver uma escuta sensível de si mesmo, servindo-me do meu corpo como ferramenta de investigação.

Em suma: para tentar compreender este processo de criação artística, é bastante importante distinguir uma questão: nada do que eu disse até aqui consegue expressar exatamente o que foi esta experiência em si, pois o contexto de cada apresentação fazia com que cada situação fosse diferente. Uma vez que comecei a escrever este capítulo através do resgate das memórias, a primeira dificuldade que me saltou as vistas foi: como é possível exprimir em palavras, um número sem fim de variações, histórias e acontecimentos que se dobram no tempo?

O melhor que poderia fazer é estar ciente disto, e compartilhar com o leitor minhas limitações. Tenho notado isto ao descrever cada uma das “artes performativas” d’*O Semeador de Poesias*, pois cada *performance* era diferente da outra e depois podiam ser recombinadas num sem número de possibilidades e variações. Concluindo, posso afirmar que este exercício narrativo não pretende conter o que foi o espetáculo em sua unidade, mas como uma multiplicidade. É sempre bom lembrar: “Isto aqui é apenas uma imagem!”

3.2.5 Colhendo imagens no estudo de criação performática

No Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França havia um depósito de figurinos. Certo dia, me deparei nesta sala com uma saia vermelha muito bonita, que cobria até os tornozelos; era admirável, principalmente sua cor vibrante que me magnetizava o olhar. Na sequência dos dias surgiu-me um único pensamento: “quero fazer uma *performance* com este figurino”. Aos poucos fui visualizando um homem de dorso nu e vestido com uma saia vermelha, que caminhava por entre as folhas secas do espaço cênico. A imaginação foi evoluindo até dar forma uma imagem poética.

Relatei ao diretor sobre este meu desejo e ele me instigou a perseguir esta inspiração. Assim que este traje foi incorporado na minha *performance* novos elementos corporais foram surgindo, inclusive com novos achados criativos para o trabalho. Dessa forma, a interação com a saia me possibilitou delinear novas formas de andar e girar, facilitando o deslizamento dos pés e refinado o trabalho com a base. Os primeiros devaneios que eu mergulhei, instigado por essa imagem, foram registrados no meu diário de bordo no dia 03 de abril de 2010 através de algumas percepções muito subjetivas.

Um vulto atravessa correndo entre as pessoas, cruza até o outro lado e pára, vira-se e de súbito segue em outra direção, pára novamente, desaparece no meio de toda aquela gente, não caminha, arrasta os pés. No compasso do seu passo, uma trajetória irregular, folhas secas sendo arrastadas, o contato da saia nos calcanhares dos meus pés. Uma imagem: um homem sem camisa e vestido com uma saia vermelha que anda sobre os escombros, recolhendo os entulhos, juntando os destroços do que ainda restou.

O registro deste devaneio foi essencial para consolidar a inspiração das demais matrizes criativas do meu trabalho. Um homem com o dorso desnudo, vestindo uma saia de seda vermelha, que se locomovia livremente entre a plateia, interagindo diretamente com esta, e passeando por todas as cenas, ligando fragmentos de ações curtas e desconexas; esta figura assemelhava-se, ao meu ver, com certos homens de tribos antigas em alguns rituais ancestrais.

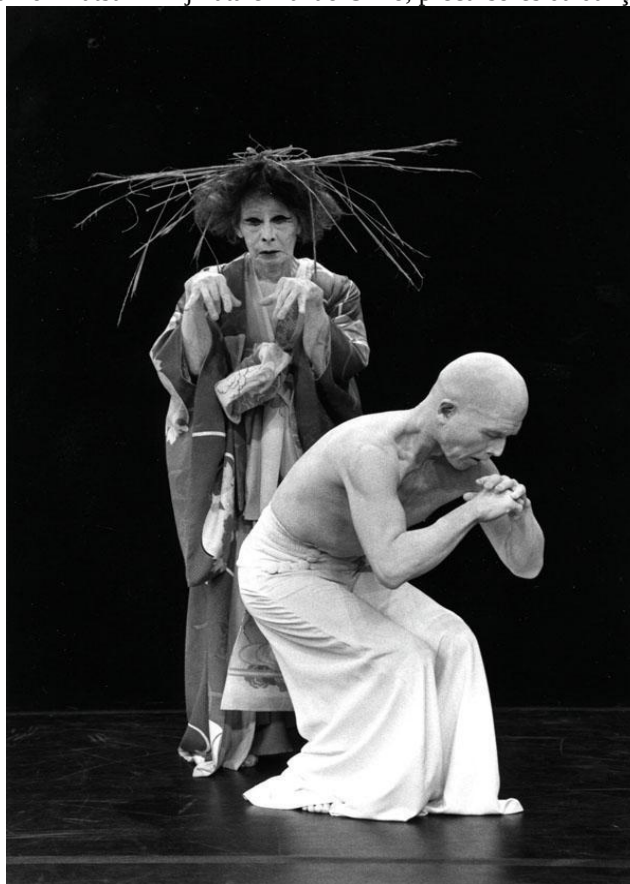
Para corporificar essa visão metafórica, busquei inspiração em manifestações teatrais presentes em alguns rituais tribais, ou mesmo na estética do *Butoh* japonês que visava um corpo hibridizado, ressurgindo das cinzas de um Oriente aterrorizado pela guerra. Esta referência trazia a tona uma discussão que eu julgava muito importante incluir no trabalho: a relação entre a memória e a arte, principalmente quando levamos

em consideração o surgimento do *Butoh*, disposto a resgatar os antepassados de quem dança, proporcionando um retorno às raízes, um reencontro com a vida, pois que esta havia se tornado obsoleta, sobretudo no pós-guerra.

Inspirado pelas inquietações ditas anteriormente, escolhi explorar alguns princípios butohistas na linguagem corporal da *performance*, tais como: os movimentos contraídos e lentos, que se assemelhavam bastante com alguns trabalhos dos artistas Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, e a expressividade gestual bem como a leveza e suavidade, presentes igualmente em experiências de dança-teatro, como é o caso dos espetáculos de Pina Bausch.

Para tanto, assisti uma série de vídeos sobre o tema como forma de me preparar para a intervenção que iria fazer. As imagens das mãos, olhos, boca, rosto e a tensão nos corpos destes dançarinos me levaram para terrenos muito inabitados, desencadeando uma explosão na minha pessoa – como quando um terremoto começa a chacoalhar tudo dentro da gente – e depois tudo se acalmou novamente, algo que me levou a um sagrado e me fez sentir a efemeridade da vida.

Figura 46 - Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, precursores da dança *Butoh*



Fonte: Google imagens

Figura 47 - Pina Bausch *...como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...*



Foto: Laszlo Szito

Figura 48 - Cena de *Umusuna: memories before history* do Sankai Juku



Fonte: Google imagens

Aos poucos a imaginação foi evoluindo, para outras percepções: eu particularmente via o Guia como uma imagem andrógena, daquela qualidade de tons e fluência silenciosa e introspectiva. Com esse entendimento, foi possível delinear alguns

elementos simbólicos que traziam consigo o princípio masculino e feminino (no jeito de andar, nos gestos, na circularidade dos movimentos, no olhar, na recepção e acolhimento ao público). Estas e outras percepções vieram de memórias pessoais bem remotas e manifestações que experimentei na infância.

Lembro-me bem que, quando criança, era repreendido na rua, pois as pessoas não aprovavam o meu jeito de andar, por achá-lo muito afeminado. Buscando certos estágios de consciência, representei partes de mim mesmo, num recolhimento para as formas íntimas e a imersão para dentro do meu universo particular. Para mim, não interessava o corpo cotidiano, mas um corpo desconstruído, ao mesmo tempo masculino e feminino, moderno e antropológico, sagrado e profano, buscava através do desenvolvimento das habilidades psicofísicas e do trabalho energético um corpo liberto, fértil, que pensasse e reagisse segundo as suas motivações internas (de dentro para fora).

Compartilho com vocês um poema extraído do meu diário de bordo, intitulado “Translúcidas”, como uma forma de exteriorizar estas reflexões e sentimentos que ocupavam a minha cabeça naquele instante. O poema em questão é também um exercício de Imaginação Ativa⁵⁴, apontando para imagens e representações poéticas, vistas com os olhos de dentro:

A noite desce sobre mim.
E a noite, como você sabe, a noite distorce as coisas.
Enquanto isso, os pêlos se roçam, separados por um filete de átomos.
Na intensidade tempestuosa de uma respiração.
Quando os corpos se calam, o silêncio trai os sentimentos.
Hoje, irei dormir com os anjos, por que os anjos não têm sexo.
Os anjos são hermafroditas como eu.
Malditos anjos da noite!
(Trecho extraído do diário de bordo no dia 18 de julho de 2012).

Acredito que, na medida em que nos relacionamos com o nosso universo de memórias, conseguimos dar sentido a estes conteúdos, localizá-los e lidar melhor com eles. Assim, ao me reconectar com os meus estados psíquicos, mitos pessoais e manifestações poéticas, logrei alcançar uma relação menos reprimida e mais imaginal

⁵⁴ Jung, em sua busca por esclarecimento interior não preenchida pela racionalidade científica, desenvolveu um processo imaginativo não verbal, para além dos sonhos, chamada de Imaginação Ativa uma espécie de sonhar acordado. Trata-se de um processo onde a pessoa se concentra num evento específico, que pode ser uma imagem, uma memória e vai vivendo esta manifestação de estrutura dramática, semelhante ao sonho. Os conteúdos da imaginação são colocados para fora de diversas formas, através da dança, do teatro, da pintura, que podem ser compreendidos a luz dos conhecimentos simbólicos da psicologia analítica. (ver JUNG, 2010).

com os meus sonhos, medos e tudo o que eles acarretam, em busca de uma maior intimidade comigo mesmo.

Figura 49 - Cena de *O Semeador de Poesias*, 2011



Fonte: Arquivo pessoal

Quando eu penso na minha trajetória como artista, observo que a minha motivação para criar sempre esteve muito relacionada às questões que me incomodavam. A partir desse incomodo, encontro a razão para produzir obras, sejam na *performance* ou no teatro, a ponto de me sentir atravessado por elas. Também me impulsionam neste processo algumas fontes de pesquisa, tais como notícias de jornais, textos, leituras, fotografias, vídeos, que vão construindo imagens a partir de uma perspectiva de colagem. Então eu percebo que, ao longo da minha carreira de ator, eu estive muito preocupado com a dor, tanto das dores sociais, quanto as dores individuais e, conseqüentemente, realizar obras que retratassem esse tema.

Criado a partir de um emaranhado de imagens psicológicas e devaneios criativos, acredito que a figura do Guia dentro do espetáculo *O Semeador de Poesias* era, acima

de tudo, um desabafo pessoal contra certos padrões sociais injustificáveis, os quais me sufocaram durante grande parte da minha vida, ditando o que era certo e o que era errado para mim e como eu devia ser ou agir, criando amarras que me tornaram reféns de modelos distantes da realidade.

Estas estruturas são, na verdade um tipo de dispositivo de controle ligado a certos grupos sociais (tais como o Estado, a escola, a família, a religião etc.), a partir de um olhar sobre o corpo desviante, sempre com a intenção de dominá-lo, silenciá-lo, agir sobre ele. No entanto, o que *O Semeador* trouxe de novo para mim, foi repensar esta relação, trazendo um corpo que quer falar, existir, questionar sua própria existência no tempo e no espaço.

A meu ver, o artista deve se ocupar do presente, tendo sempre a preocupação de documentar as mudanças na estrutura da sociedade e romper com o estabelecido. Um dos grandes erros a respeito do modo como encaramos o nosso trabalho é quando o consideramos imutável, separado do mundo. Dessa forma, fica evidente a influência da subjetividade no processo de criação, pois aquele que se propõe a fazer teatro precisa habitar seu corpo e aproximar-se da vida.

3.2.6 A roda viva gigante da contingência

Tenho descoberto que, à medida que adquirimos mais idade, a vida se assemelha mais a uma roda gigante em ritmo de montanha russa maluca. E isto é mesmo contraditório porque, apesar de ter a feição de brinquedos de um parque de diversões, nestas condições, a vida nos deixa tontos, desnorteados, inseguros, duvidosos, assustados, pequenos... pequenos, assim como crianças que se divertem num parque.

Veja bem: durante um dos ensaios, no qual trabalhávamos com as matrizes imagéticas do espetáculo *O Semeador de Poesias*, mais precisamente sobre as imagens guiadas pela imaginação e as ações espontâneas do corpo, foi colocada a seguinte proposta pelo diretor:

- Deixem-se guiar pela música, movimentando-se pela sala, até que seus movimentos aos poucos tomem a forma de uma dança poética.

O exercício em questão incluía pensar, em linhas gerais, nos movimentos, no ritmo, nas diferentes qualidades de energia, nas diferentes partes do corpo, etc. A princípio esse trabalho de pesquisa pareceu-me sem propósito, embora saiba que

práticas como esta sejam norteadoras para o aprimoramento do trabalho de interpretação cênica.

Mesmo estando acostumado a este modo de composição, algumas questões ainda me pegavam de surpresa: são tantas as situações possíveis de serem exploradas quando não se tem um recorte predeterminado que era difícil pensar em apenas uma. Então eu comecei a pesquisar ações físicas que estivessem relacionadas com as palavras-dispositivos (semeador, cegueira e semente), a partir da figura do semeador, para tentar entender como estas, na prática, poderiam atuar no processo de construção e registro de uma fisicalidade.

Naquele momento em que eu me propunha a contar algo essencialmente através do meu corpo, percebi que o movimento provinha de uma atuação muito estereotipada ou forçada, nada espontânea. Observei, então, que a sequência de ações escolhidas por mim fazia parte de um padrão fixo, situado na minha zona de conforto, tornando-a, portanto, pouco interessante.

No início os movimentos eram banais, não possuíam substrato íntimo aparente e eram destituídos de valor poético. O que eu fazia era puramente um estudo de formas, imagens e ações clichês, carentes de qualquer intencionalidade. Contudo, aos poucos, as imagens internas foram preenchendo estas ações físicas e cada passagem foi sendo ressignificada a partir das impressões produzidas durante o exercício.

Subitamente, consegui imergir neste território completamente desconhecido, numa espécie de auto-encantamento. Em um determinado momento, por exemplo, senti a necessidade de acessar um universo de memórias pessoais para tornar mais potente o que eu criava, como uma forma de descobrir outras camadas internas, para além da obviedade. Minha ideia inicial foi de tentar representar, através da imaginação, as visões simbólicas contidas na forma de vida do semeador que sintetiza todos os caminhos percorridos pela semente.

Primeiramente eu recorri ao imaginário popular através da parábola bíblica do semeador, como aquele que semeia a terra preparando-a para a colheita no seu devido tempo. Imediatamente, este estímulo remeteu a minha experiência, ainda jovem, quando ajudava meu pai na roça de milho, seja indo na frente com a plantadeira manual ou atrás jogando terra com os pés sobre as sementes na cova. Sendo assim, transportava para o corpo as imagens, sensações e recordações deste repertório, para traduzi-las em movimento espontâneo e vívido.

À medida que os impulsos iam surgindo, de maneira quase empírica, a imaginação entrava no jogo, dando suporte para a realização do exercício proposto, como se houvesse dentro de mim um diretor de cinema oculto, com uma visão global, operando este caminho de criar sobre si mesmo.

Num segundo momento, retomei a memória de um vídeo que assisti uma vez no YouTube de um espetáculo da Pina Bausch⁵⁵, em que os bailarinos dançavam sobre um campo cheio de flores. Estas imagens de algum modo permaneceram vivas no meu subconsciente até aquele instante, quando enfim se revelaram mais nítidas e me permitiram resgatá-las para o plano imaginário artístico da cena. Ao movimentar-me, sentia-me como se estivesse dançando sobre um campo de flores, então imaginava meu corpo em relação com as flores e o espaço, como se todos estes estados chegassem a acontecer fisicamente no exercício.

A matéria prima para este laboratório cênico foi, sem sombra de dúvida, as representações imagéticas obtidas a partir de experiências sensoriais anteriores e sugestionadas pela minha mente criadora, tais como: seleção de memórias, quadros, fotografias, vídeos entre outros. Percebi assim, que, à medida que o trabalho com as imagens poéticas era incorporado aos exercícios práticos em sala de ensaio, certos elementos inesperados surpreendiam-me e auferiam ao meu corpo um caráter transpessoal.

Esse ensaio me proporcionou muitas possibilidades de composição dos movimentos expressivos os quais serviram de suporte para a encenação performática. Não obstante, grande parte destas partituras foram sendo esquecidas com o tempo e quase nada foi aproveitado efetivamente na *performance*, tendo servido unicamente para o exercício da imaginação como disparador criativo. O lado bom disso tudo foi que eu pude aproveitar a ocasião para reconectar comigo mesmo, revisitar lugares dentro de mim que há muito tempo eu não acessava.

Já se passaram muitos anos desde então, mas a forte emoção e a plasticidade do corpo que eu alcancei ali continuam pelos teatros da vida, potencializando muitas outras situações. Não consigo contar exatamente o que aconteceu comigo naquele dia, porque não é isso que realmente importa, mas como eu me sentia. Divido com vocês um pouco destas sensações/imagens relatadas no meu diário de bordo através do fragmento abaixo:

⁵⁵ O vídeo em questão era do espetáculo *Nelken* (em tradução Cravos), o qual pode ser acessado através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=dJV-7nL5-aE>

O que sei do exercício que fiz é o cansaço que sinto no corpo. Nem preciso recordar. Ele está aqui comigo. Incrustado. Como imagem de um retrato. Eu sinto que meu corpo se esfarela. Durante os minutos que duraram o exercício de ontem, não existia nada no horizonte que não fosse eu. A vontade de me lançar foi menor que a de fugir. O medo foi rareando. A vontade endurecendo. Não queria sair do lugar. Não me interessava o que acontecia do lado de fora.

Meu caminho começou ali. Na volta para a casa eu me percebi mais vivo, mais artista, vendo coisas que não via pelo caminho. Tinha tanta coisa acontecendo dentro de mim, que não sei se me faço entender. Sentia uma vontade grande de andar. Uma urgência no caminhar. E ouvia o barulho das folhas soando melodia. Trota. Trota. Trota. Trota. Trota esse caminho louco. A arte espalha a alma por tudo quanto é lugar. O vento espalha. Muge, buge, urge fugir.

Já fui, em algum momento, flor e estrondo. Me criei algumas vezes. Mas fui diminuindo o alcance do passo. Convoco meus iguais na sujeira, na beleza e na dor, da lama à existência. Quem observa sou Eu, Andreane.

De outra feita, ao entrar na sala de ensaio para retomar o trabalho com as *performances*, me deparei com vários objetos espalhados pelo chão. O Luiz Davi então sugeriu que cada um de nós escolhesse um item para trabalhar. De imediato, eu escolhi o meu, guiado por um forte magnetismo e por uma vontade inexplicável de possuí-lo, como se ele sempre pertencesse àquela proposta cênica. Sem que eu soubesse, a vida da roda viva gigante continuava incursionando na contingência do tempo. A cada volta, um novo movimento, diferente, inesperado...

O objeto em questão consistia em uma peneira feita de palha trançada, muito utilizada em algumas regiões rurais do Brasil. Este foi um importante disparador das primeiras reflexões e exerceu forte influência na qualidade dos movimentos adotados durante o trabalho, servindo como um embrião da minha pesquisa para o adensamento da realidade imaginada.

Após isso, me lancei ao movimento espontâneo, idealizando formas de me relacionar com este objeto, apenas deixando o corpo descobrir por si só o que fazer, desprovido de racionalidade. Impulsionado pela peneira entre as mãos e as imagens de referência, a imaginação foi se desenhando por meio de improvisações, até que, aos poucos, os movimentos-chaves foram aparecendo. Lembro-me que deste dia em diante a peneira se consolidou como um signo visual de grande importância e foi imediatamente incorporada na linguagem plástico-visual da minha *performance*.

Posteriormente, motivado por uma circunstância sincrônica, não causal dos acontecimentos, tive a ideia de colocar na parte côncava da peneira sementes de girassol cobrindo toda sua superfície. A primeira sensação física que se manifestou em relação a

esse objeto foi a vontade de dançar pelo espaço, girando em torno do próprio eixo. À medida que eu girava, as sementes de girassol iam se espalhando pelo chão do teatro, produzindo uma sonoridade interessante. Só mais tarde eu fui capaz de refletir a respeito desse impulso inconsciente, identificando nele a ação de lançar as sementes numa evidente relação com o ato da sementeira que está implícita em praticamente todo espetáculo.

Figura 50 - Cena da *performance* (Pirenópolis)



Fonte: Arquivo pessoal

Desde esse dia, habituei-me a resgatar materiais diversos e objetos do cotidiano, como brinquedos velhos e/ou itens descartados que eu mesmo recolhia da rua e eram então canalizados para a instalação do espetáculo. Porém não procurava por estes elementos, apenas permitia intuitivamente que eles chegassem até mim e, quando surgiam no meu caminho, apenas incorporava-os a *performance*, guiado pelo impulso criativo, pela intuição ou por força do acaso.

Estes objetos cênicos, na medida em que eram absorvidos no trabalho e manipulados pelos atores e atrizes, na relação com o texto, começaram a interferir na obra, tanto no ponto de vista de abertura para novas ações, estímulos e/ou movimentos integrados quanto para alterar a estrutura do espetáculo, o qual possuía uma natureza passível de deslocamentos, criando e instigando novas organizações.

Então, foi assim que isso tudo ACONTECEU...

Não fosse nossa insistência em planejar a vida, eu diria que ela se aproxima mesmo de um caleidoscópio em movimento. Bom, o fato é que, de volta às contingências, desde que escrevi este capítulo da minha dissertação, fico imaginando quantas coisas não poderiam ter sido alteradas por causa da ordem do tempo!

Pensando na própria subjetividade da vida, não podemos perder de vista que, querendo ou não, a realidade é sempre o resultado de um ato que realizamos no aqui e agora.

3.3 *Njilas* abre as portas da criação

No ano de 2016, eu trabalhava como ator na Companhia de Teatro Sala 3 do diretor Altair de Souza⁵⁶, e, naquela oportunidade, convivi mais intimamente com a atriz e professora de teatro Renata Weber⁵⁷, que na época atuava na mesma peça que eu. Pelas conversas de bastidores, tomei conhecimento, através dela, de que o LaborSatori Teatro – Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena, estava com o projeto de um novo espetáculo que seria montado naquele mesmo ano.

Pela oralidade das coisas que ela me contava sobre este projeto, e pelo que eu já conhecia do grupo, tendo o assistido por mais de uma vez, me coloquei a disposição para participar. A ideia inicial era fazer uma peça infantil a partir de um grande material de textos, memórias fragmentadas e devaneios criativos. Só que, infelizmente, devido a vários problemas, o trabalho não foi adiante, tendo que ser interrompido.

No entanto, eu acredito que tudo se desenrolou como tinha de ser. Pois, em meados de 2017, fiquei sabendo que um dos atores do espetáculo *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores* iria se ausentar do processo por motivos pessoais e que o grupo estaria precisando de alguém para substituí-lo. Desejei tanto participar desta montagem

⁵⁶ Altair de Souza é licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); também trabalha como professor de Teatro no Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte, instituição que atua na formação e promoção das Artes no Estado de Goiás. Sua história com o teatro começa ainda na escola, quando era aluno do tradicional Colégio Marista, em Goiânia. Foi ainda nesta época que surgiu seu primeiro grupo, o Cena 1, que futuramente se tornaria a CIA de Teatro Sala 3, onde ele desempenha atualmente as funções de presidente, diretor e encenador, consolidando sua carreira neste segmento desde 2002.

⁵⁷ Renata Alessandra Weber é professora, atriz, pesquisadora, diretora teatral, produtora e preparadora de elenco. Como intérprete, já atuou em diversas companhias de Goiânia, tais como: LaborSatori Teatro, de 2012 a 2018; Cia. de teatro Sala 3, de 2006 a início de 2016, e no Grupo Experimental de Teatro (GET), de 2012 a final de 2015. Atualmente trabalha como professora na EFGABF. Possui mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); licenciatura em Artes pelo Centro Universitário Filadélfia (Unifil); e bacharelado em Artes Cênicas pela UFG.

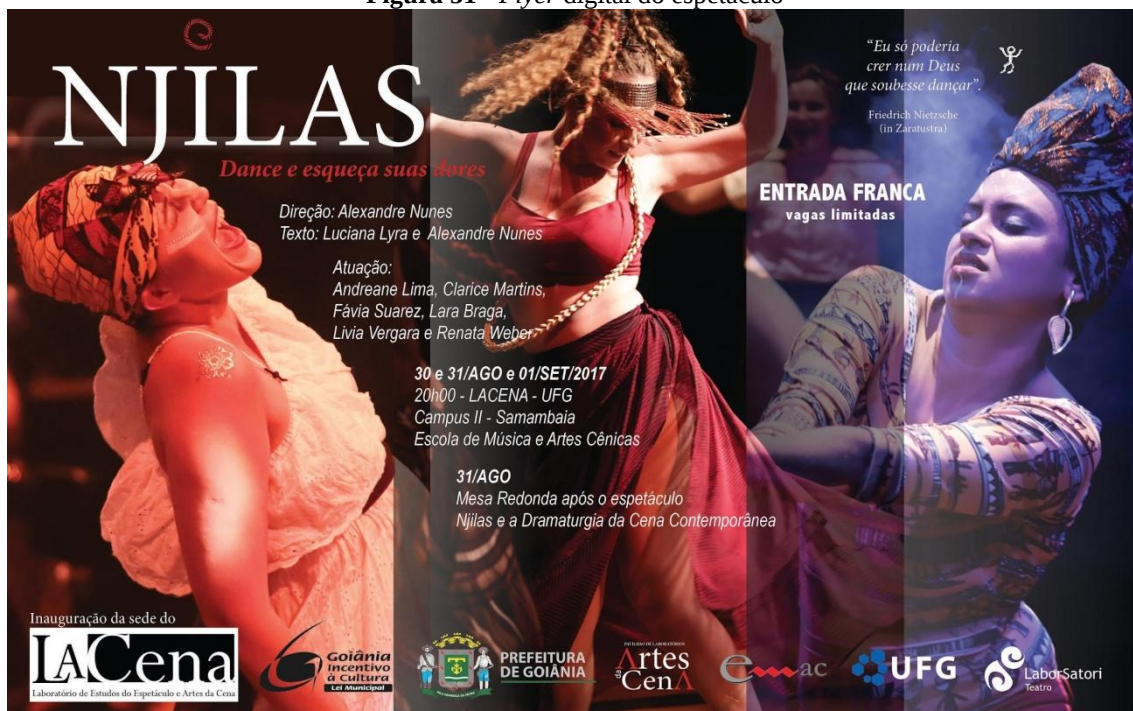
que o convite para fazer parte do elenco veio sem que eu me manifestasse. Não pensei duas vezes, aceitei na hora.

Faz parte da própria estrutura do teatro o imponderável que foge ao nosso controle, uma vez que, assim como algo sempre pode dar errado, encontros mágicos também podem acontecer. É nisso que reside a maior potência desta arte: na incompletude, na imprevisibilidade, nos percalços, momentos belíssimos e catastróficos, e um milhão de possibilidades que desafiam a lógica racional.

Um dos motivos que me levou a aceitar essa empreitada foi minha paixão pela obra artística em questão, paixão esta gerada graças à relação particular que tenho com ela. Talvez este seja um dos espetáculos que mais me impactou enquanto recepção, atravessando-me em vários lugares de tradição e ancestralidade. A primeira vez que assisti *Njilas* foi no Centro Cultural UFG, quando ainda era um trabalho recém estreado. Após isso, assisti-o outras quatro vezes, se não me falha a memória, e, a cada nova imersão, notava um aspecto diferente que me arrebatava ainda mais. Depois, aquele jovem rapaz que estava sentado na plateia, tornou-se um de seus atores.

Em vários aspectos, este convite foi um desafio para mim, primeiramente porque eu tinha poucas referências acerca da temática da peça: baseada no cruzamento entre referenciais míticos-teatrais da cultura afro-brasileira e da Grécia antiga. Em segundo lugar porque tive aproximadamente quatro meses para me preparar e conseguir dar cabo de uma obra tão densa. Para minha surpresa, poucos dias após ter aceitado o convite, substituindo um dos atores no processo criativo, recebi a notícia de que tínhamos três apresentações previamente marcadas, uma para o dia 30/08/2017, outra para o dia 31/08/2017 e a outra para 01/09/2017.

Figura 51 - Flyer digital do espetáculo



Fonte: Arquivo pessoal

A despeito disso, não houve pela parte da direção nenhuma urgência na condução do percurso criativo, por isso o período de pesquisa ocorreu, na medida do possível, sem grandes precipitações. Enquanto eu ia sendo preparado para assumir a personagem, as sugestões e achados eram compartilhados dentro do grupo, paulatinamente, durante os ensaios, nas rodas de conversa, nas aulas práticas, improvisações e exercícios técnicos, com o intuito de proporcionar tempo de amadurecimento, autoconhecimento e capacitação corpórea.

Considero a pressa no processo de criação algo que nos afasta do entendimento sensível que constitui o nosso trabalho enquanto atores e atrizes. Com efeito, para dar forma a uma ideia, é preciso deixá-la de lado algumas vezes e/ou replanejar a rota. Sendo assim é fundamental encontrar espaço para a espontaneidade, permitindo que, aos poucos, as práticas na sala de ensaio despertem os sentidos adormecidos. Além disso, deve-se considerar as diferenças de cada indivíduo, o seu ritmo pessoal, suas limitações e potencialidades, uma vez que são diferentes os níveis de eficiência/deficiência de cada pessoa.

Como ator, eu hoje consigo compreender que o tempo funciona como um elemento balizador da prática artística, pois as dificuldades enfrentadas durante o processo de criação de *Njilas* se transformaram futuramente em força e me

impulsionaram para o trabalho. Durante a minha curta passagem pelo espetáculo que durou apenas seis meses, eu pude experimentar o que a autora Sonia Machado de Azevedo descreve como sendo “processo próprio de maturação”:

Há necessidade de um rascunho diário, atento ao próprio fazer, sem “queimar” etapas (na ansiedade de conhecer o produto final). Isso parece difícil de obter, especialmente em se tratando de atores iniciantes: a preocupação com a meta final, o desejo de acertar rapidamente, acabam por precipitar a ocorrência de uma máscara que não sofreu processo próprio de maturação e foi, por assim dizer, conduzida por uma vontade consciente, que acabou interferindo de modo drástico no curso natural do fenômeno. É preciso, pois, tranquilidade, no rascunhar, no próprio corpo, o corpo do outro, que ainda não se conhece, e que, no devido tempo, dar-se-á a conhecer. (AZEVEDO, 2017, p. 170).

Diante do desespero e da angústia de não saber se teria tempo suficiente para concretizar o processo de construção do personagem que remetesse a um pensamento com profundidade, lembro-me que fui para casa com o texto debaixo do braço pensando no que iria fazer diante de tal situação. Decidi começar do começo. Só existia um único caminho possível naquelas circunstâncias: fazer a leitura do texto para compreender melhor o personagem. E foi isso que fiz.

O espetáculo *Njilas* parafraseia o clássico grego *As Bacantes* de Eurípedes, cuja história se passa na cidade de Tebas, na Grécia Antiga. No caso de *Njilas*, a trama gira em torno das cidades imaginárias de Mpambu e Lorum, descritas respectivamente pelos seguintes aforismos: “onde tudo é terra” e “onde tudo é céu”. Esta última é acometida, repentinamente, por uma estranha epidemia de dança que tem como alvo as mulheres do lugarejo. Através da dança, elas redescobrem seus desejos, seus prazeres e a feminilidade esquecida, num jogo arriscado de vida e morte.

A governante de Lorum, Eledá, ao ser informada destes tristes acontecimentos, fica enfurecida e manda prender o causador de tal maldição. Enquanto isso, mais e mais mulheres se juntam a esta dança da morte nas ruas da cidade, com exceção da própria Eledá, que se mantém firme em seu propósito de negar o desejo do corpo e entregar-se à dança, mas seus esforços são insuficientes.

É neste contexto que surge o viajante Eliguá, um viajante estrangeiro vindo de Mpambu, a quem era atribuída a origem da epidemia. Este aparece como um contraponto às ideias de repressão, racionalidade, autoritarismo, clareza de pensamento e a energia masculina que toma conta de tudo em Lorum, de modo a romper com as barreiras morais criadas por Eledá e desencadeando uma transformação no percurso

interno das personagens femininas. Este processo de transformação apenas se concretizava no final do espetáculo, quando, tomadas pela força do estrangeiro, todas se entregam às batidas do tambor numa explosão de danças.

Este momento coincidia, na encenação, com a entrada de um bloco de maracatu entoando cantos e ritmos da cultura popular afrobrasileira, cuja base percussiva da tradição cultural pernambucana é muito próxima da utilizada nos terreiros de candomblé. Enquanto isso, os atores e atrizes, quebrando a convenção do teatro, juntavam-se ao bloco, convidando os espectadores para partilhar deste momento, dançando e movimentando-se animadamente no mesmo espaço cênico. Assim, o jogo proposto para a cena final trazia um ritual de celebração com o objetivo de despertar a expressão espontânea dos corpos e promover um estado catártico na plateia.

Vale ressaltar que a experiência de criação deste espetáculo, contou com a ajuda de muitas pessoas – atores, atrizes, técnicos, instrumentistas, colaboradores – desdobrando-se em diferentes formações de elenco, das quais eu participei apenas na fase final. É importante destacar também que a repercussão positiva do referido trabalho e sua temática social tornaram-no objeto de muitos olhares, não só por parte do público, que sempre lotava o teatro, mas também dentro da pesquisa acadêmica, com a publicação de dissertações e artigos científicos acerca da obra⁵⁸. Nesse sentido, buscarei aqui dialogar com essas referências, no sentido de trazer múltiplas vozes e ampliar os olhares sobre o tema.

Assim, as reflexões adiante apresentadas têm como objeto de análise o processo de construção da personagem Eliguá dentro do espetáculo *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*, do LaborSatori Teatro, com direção e orientação do Doutor em Artes Cênicas Alexandre Silva Nunes⁵⁹, orientador deste trabalho acadêmico, que inseriu na obra

⁵⁸ Cito a título de curiosidade a pesquisa de Mestrado da atriz e professora Renata Alessandra Weber realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFU (2019), com o título *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores – Técnicas e Poéticas de encenação e composição da personagem*, disponível para baixar no seguinte link: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/27201?mode=full>

⁵⁹ Alexandre Silva Nunes é diretor, ator, *performer*, dramaturgo, escritor e professor. Sua origem teatral remonta aos primeiros trabalhos no campo da *performance*, em Recife/PE, dentro do grupo Totém. Dali ele acabou saindo para fazer mestrado na Unicamp, onde desenvolveu sua pesquisa sobre o processo de autoconhecimento do indivíduo e o processo de formação atoral (NUNES, 2005). Na Universidade Federal da Bahia (UFBA), continuou seus estudos acadêmicos dentro do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, com a tese *Ator, Sator, Satori: Labor e Torpor na Arte de Personificar*, defendida em 2010. Após mudar-se para Goiânia, em 2006, começa a lecionar na EMAC/UFG, onde atualmente é professor nos cursos de graduação em Teatro, Direção de Arte e no Mestrado em Artes da Cena. Nesse percurso, atualmente, é co-fundador dos Encontros Arcanos - evento itinerante de pesquisa interdisciplinar, voltado para as relações entre arte, mito e imaginário; coordenador/diretor do LaborSatori Teatro e do Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás (FUGA).

clássica *As Bacantes*, do século V a.C, elementos reconhecidos como integrantes da cultura afro-brasileira.

O LaborSatori se define como sendo um núcleo de pesquisa que atua dentro da UFG há mais de 10 anos, na forma de um laboratório de caráter multidisciplinar. Desde então, tem desenvolvido pesquisas e projetos, num contato que já rendeu contribuições no nível acadêmico, mas também no próprio sentido do fazer teatral, com ênfase na estética do *butoh* japonês, nas dramaturgias da imagem, na *performance*, no teatro coreográfico, no teatro físico, na dramaturgia colaborativa e no imaginário como objeto de investigação (NUNES, 2016). Naturalmente, uma parte da sua linha de pesquisa dialoga com os estudos práticos no campo teatral, por outro lado, há também uma vertente ligada aos estudos teóricos dentro da universidade, que se relaciona diretamente com os processos criativos desenvolvidos. Então esta questão da teoria e da prática tem relações muito intrínsecas uma com a outra dentro do grupo, construindo pontes entre a experiência em campo e as reflexões acadêmicas.

O projeto como um todo nasceu da vontade dos integrantes do LaborSatori de pesquisar referenciais míticos das culturas africanas e greco-romanas. Neste sentido, *Njilas* se identificava como um espetáculo híbrido, situado entre a dança e o teatro, que tinha como foco a inserção de elementos de diversas religiões na encenação e na construção dramática, de forma a contribuir para o processo de afirmação e valorização da nossa cultura:

NJILAS é também uma resposta a percepções subjetivas do Laborsatori acerca do *momentum* que vivemos, numa revisão do estatuto do próprio teatro, enquanto arte e enquanto potência ritual, de modo a superar algumas barreiras oriundas do sucessivo distanciamento entre a dimensão do sagrado e a prática cênica. (NUNES, 2016, p. 28).

O nome *Njila* tem ligação direta com a religiosidade africana, mais especificamente de algumas religiões cultuadas em Angola e na África Central. Segundo a mitologia destes povos, *Pambu Njila* é uma divindade responsável por estabelecer a ligação entre o plano material e o plano extra físico⁶⁰. Ademais, outro sentido para esta divindade diz respeito à possível derivação que se deu a partir dela, nas

⁶⁰ De modo similar, Exu é considerado por muitos como o mensageiro das almas, que permite a ligação entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos. Por outro lado, Hermes, na mitologia grega antiga, também tinha esta função de conectar o mundo dos deuses (Olímpio) com o mundo dos mortais, estabelecendo o trânsito entre alteridades. Para Jung (1990), Hermes é a imagem, por excelência, da conexão entre consciente e inconsciente, numa linguagem da psicologia profunda, ou, se preferir, da consciência com as memórias esquecidas. Daí vem outra imagem: a de um deus conhecedor das verdades profundas, obscuras e herméticas, que nos dão acesso a psicologia humana.

práticas religiosas afrobrasileiras, de onde pode ter derivado a expressão pombagira. Neste sentido, pode-se ler também na palavra uma referência à fertilidade feminina, bem como à sensualidade a ela associada.

Na tradução para o Português, *pambu* ou *mpambu* é geralmente traduzido por encruzilhada, e o termo *njila*, por caminho. Neste sentido, o título dado ao espetáculo (*Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*) pode ser entendido através da seguinte metáfora: a busca de caminhos para a liberdade. Do mesmo modo, assumo neste exato momento a forma poética de um andarilho solitário, caminhando por entre as encruzilhadas imaginárias, para fazer uma cartografia deste processo criativo, composto por uma paisagem repleta de ternas recordações.

3.3.1 Desafios e encruzilhadas no âmbito da cena

Sons familiares me levam, agora, à minha estreia dentro do LACENA – Teatro Laboratório da EMAC/UFG, em agosto de 2017, numa experiência transcendental que não se restringiu ao campo da encenação. Ao escrever estas palavras, vou me deixando conduzir pelas lembranças, ancestralidades, afetos, o novo e o velho, para, ao final, como no início, projetar-me no tempo.

Ao todo, foram dois anos para criar o espetáculo, que consiste na recriação do mito poético de *As Bacantes* num contexto de ambientação da cultura afro-brasileira e das religiões de matrizes africanas, através, principalmente, dos arquétipos dos orixás, como uma tentativa de estabelecer uma analogia entre a repulsa sofrida pelo pensamento dionisíaco na Grécia antiga e a forma preconceituosa como as religiões de matrizes africanas são vistas aqui no Brasil, consideradas como uma prática indesejável e não legitimada segundo os padrões de uma sociedade eminentemente cristã, branca e ocidental.

Historicamente, as culturas africanas e indígenas foram extremamente marginalizadas e esquecidas durante a colonização, para que se pudesse instaurar uma cultura européia, centralizada. Pensando nesse contexto, a proposta de trabalho para o espetáculo *Njilas* se aproxima das poéticas e expressões culturais que estão à margem da sociedade (especialmente das religiões de matrizes africanas), para demonstrar que a marginalização precisa ser desenraizada da nossa consciência histórica.

Este é um dos papéis do teatro, capaz de questionar todos estes estados marginalizados, tanto em nossa cultura religiosa e/ou científica, quanto na arte. Em

termos gerais, por meio do teatro, conseguimos expor as indignações que nos afetam, e resgatar o que é nosso. Assim, a partir do pensamento decolonial, a discussão temática proposta pelo espetáculo pretende aprofundar nesta questão, ressaltando nossas características afro-ameríndias e a revalorização da realidade cultural brasileira. Como fica claro no fragmento abaixo:

NJILAS é uma experiência de criação cênica que se descobriu no lugar desse entrelaço de forças. Não nasceu de um projeto pré-definido de releitura do clássico antigo, mas se constituiu a partir de desejos urgentes para o coletivo de artistas nele envolvido. Assim, é resultante de um longo acúmulo de reflexões e pesquisas voltadas para diversos aspectos da repressão no pensamento e na cultura: a marginalidade do corpo-sujeito na economia do corpo-objeto; a marginalidade da imaginação poética, no contexto do racionalismo científico; a marginalidade errante da *alma*, na cultura patriarcal do espírito; a marginalidade do sensível, no mundo do razoável; a marginalidade do feminino, na ditadura fálica do poder; a marginalidade dos cultos afro-brasileiros e indígenas, na sacrossanta repressão ao paganismo; a marginalidade inerente ao teatro, enquanto potência dionisíaca capaz de instituir a libertação em relação a todas as repressões. (NUNES, 2016, p. 27 e 28, grifo do autor).

Por meio destes apontamentos, algumas questões foram surgindo para mim durante a investigação prática de criação da personagem: “Como proceder a construção de um corpo decolonial a partir da estética afro-brasileira?”; “Como o ritual pode ser transposto para o laboratório de criação e, conseqüentemente, para o espaço da cena?”. Acredito que as metodologias de pesquisa propostas durante a preparação para o espetáculo *Njilas* perpassam um pouco por estas questões.

Olhando para trás, eu percebo que um dos eixos de maior relevância para este trabalho foi exatamente pensar o processo criativo em diálogo com as práticas rituais da cultura brasileira, a fim de expandir os horizontes de pesquisa teatral, para além das fronteiras clássicas. Nisso ele se alinha muito com uma abordagem decolonialista nas Artes da Cena associada às manifestações expressivas tradicionais, as quais, apesar de reconhecidas pela sua riqueza multicultural, ainda tem sido pouco explorada dentro dos espaços de formação de atores e atrizes⁶¹.

⁶¹ Grande parte das concepções que são empregadas no campo das artes cênicas hoje em dia tem se mostrado em evidente desconexão com as práticas decoloniais, tornando-as, muitas vezes, reféns de métodos e práticas eurocênicas. De certa forma, isso se deve ao fato de que os métodos empregados no teatro são oriundos, em sua grande maioria, das tradições européias hegemônicas e de certos conceitos clássicos há muito tempo presentes nas artes e nas ciências humanas. No entanto é preciso relativizar estes conceitos fulcrados no patriarcalismo, na marginalização da cultura indígena, africana e da mulher que, historicamente, foram edificados sob a lógica do colonialismo.

Como já foi dito, o espetáculo é fruto de uma atualização do texto clássico *As Bacantes* para a cena contemporânea, expandida através de referências à poética da umbanda e às matrizes das religiões africanas. A fim de viabilizar um melhor entendimento desta análise, apresento a seguir uma síntese da obra *As Bacantes*, de modo a colaborar para a compreensão da encenação de *Njilas*, que é o escopo primordial deste tópico.

Encenada pela primeira vez em 405 a.C., após a morte de Eurípides, esta é considerada uma das maiores tragédias gregas da dramaturgia clássica. Sua ação dramática se passa em Tebas e tem como protagonista Dioniso, deus das festas, do vinho, das mulheres, do teatro e do delírio mítico.

Resumidamente, o enredo desta tragédia centra-se na rivalidade entre Dioniso e Penteu, Rei de Tebas. Este último, por sua vez, tomado pela soberba, recusa-se a venerar aquele que se dizia filho de Zeus, por considerá-lo indecente. A resposta do deus a esta oposição surge na forma de um castigo. Para alcançar seu propósito de vingança, Dioniso aparece diante do palácio de Penteu disfarçado de um profeta estrangeiro, o qual se utiliza de sua influência para atrair as mulheres tebanas ao alto do Monte Citerón onde era realizada uma espécie de culto dionisiaco. Aos poucos, estas seguidoras, incitadas pelo forasteiro, abandonam seus lares e se entregam aos prazeres dos cultos através de danças, cantos e festejos.

Ao descobrir isso, o governante de Tebas, contrariando os conselhos do adivinho Tirésias, se enfurece e ordena que o tal estrangeiro seja encarcerado e interrogado. Porém, Dioniso consegue escapar da prisão e, por meio de um engodo, convence seu rival a vestir-se com trajes profanos, levando-o para assistir aos rituais com o falso propósito de por um fim naquela desordem. Na verdade seu objetivo era outro: humilhar o Rei diante de toda a cidade de Tebas e enfim concretizar o seu plano de vingança. Na última cena da peça, vemos Penteu ser capturado e dilacerado pelo séquito de mulheres numa espécie de frenesi extático, após ser confundido com um animal feroz.

Feita essa digressão narrativa, voltemos ao espetáculo *Njilas*. Neste ponto dos estudos, podemos estabelecer aproximações entre o mito de Dioniso e o personagem Eloguá, o causador da epidemia, principalmente nas funções que estas figuras exercem: ambos são caracterizados como um deus estrangeiro e indesejado, vindo de terras distantes, perseguido e ameaçado por suas revelações. Tanto um quanto o outro são levados a prisão, mas não se curvam a este arbítrio, quebrando as grades da repressão de cunho racial, cultural, classicista e misógino. Do ponto de vista de Penteu, este se

assemelha bastante com a personagem Eledá, governante da cidade de Lorum, em sua atitude arbitrária ao rechaçar aquilo que lhe foge a compreensão.

Depois de definir o texto de Eurípedes como pano de fundo da montagem, o grupo se deparou com uma curiosa notícia de uma epidemia de dança que teria ocorrido na Europa durante a idade média. Tratava-se da história de uma mulher, chamada Frau Troffea, que, no ano de 1518, em Estrasburgo, na França, teria começado a dançar incontrolavelmente pelas ruas da cidade sem nenhum motivo aparente. À medida que os dias se passavam, centenas de pessoas foram se juntando a ela nessa dança frenética, desencadeando uma espécie de surto coletivo.

Os poucos registros deste evento dão conta de que estas pessoas não conseguiam mais parar e continuavam dançando até a morte, seja por exaustão ou por uma parada cardíaca. Várias teorias foram utilizadas para explicar o que teria acontecido: punição divina, possessão demoníaca, intoxicação alimentar, histeria em massa induzida por estresse, “sangue quente”, mas nenhuma delas, até hoje, foi suficiente para desvendar completamente este mistério⁶².

Daí então, ancorado nesse tripé de referências: *As Bacantes*, a epidemia de dança que ocorreu em Estrasburgo e a mitologia afrobrasileira, a escrita do texto dramaturgico foi sendo tecida, a partir da interlocução com os atores, atrizes, juntamente com o diretor do LaborSatori e com a professora, diretora e dramaturga Luciana Lyra⁶³. Ao todo, a elaboração do texto levou 16 meses para ser finalizada, e contou com a inserção de diferentes materiais e escritas do coletivo, que foram surgindo como provocações durante e depois das experimentações em sala de ensaio, resultando na versão final da obra.

Vale salientar ainda que este processo de criação dramaturgica teve início com os estudos acerca da mitologia dionisiaca, especialmente com base em James Hillman, e da mitologia da umbanda e do candomblé. Daí o grupo passou a trabalhar a partir de

⁶² Maiores informações acerca da citada epidemia de dança podem ser encontradas no livro *A Time to Dance, a Time to Die: the extraordinary story of the dancing plague of 1518*, de John Waller (WALLER, 2009).

⁶³ A professora, atriz, encenadora, diretora, dramaturga e escritora Luciana Lyra nasceu em Recife-PE, mas atualmente trabalha como docente efetiva no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Como pesquisadora, integra os grupos de pesquisa: Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA-USP); Poéticas Atorais, ligado a Universidade Federal Paulista (UNESP); Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena (ÍMAN-UFG). É coordenadora-líder do grupo de pesquisa e extensão intitulado Motim - Mito, Rito e Cartografias Femininas nas Artes (UERJ) e co-criadora dos Encontros Arcanos. Na área das artes da cena, participa da companhia de teatro Os Fofos Encenam, da Cooperativa Paulista de Teatro, e dirige seu próprio estúdio de investigação, Unaluna – Pesquisa e Criação em Arte.

uma adaptação bastante sintética do texto *As Bacantes*, composta pelo diretor, que orientou os primeiros ensaios. A isto foram agregados dois outros procedimentos: a escrita do que se denominou de *gênese* de cada atuante/personagem (um texto fundador de cada personagem, escrito por cada atriz/ator) e a criação de pontos cantados para o espetáculo, parafraseados pelo diretor a partir de cantigas de Umbanda.

Na escrita das gêneses, cada atriz/ator acessou as suas mitologias pessoais, num processo que sofreu também inspiração dos trabalhos da Taanteatro Companhia. Foi com este material que o grupo estabeleceu o início do diálogo com Luciana Lyra, em seu processo criativo junto ao espetáculo, e com o qual ela concebeu o argumento original das duas cidades imaginárias, assim como dos nomes dos personagens e do principal termo que nomeia o espetáculo (*Njilas*), que até então era referido apenas como *Projeto Nomes do Nome*.

Conforme abordado em capítulos anteriores, esse tipo de escrita feito por várias mãos é uma referência para processos de montagem contemporâneos que não partem de textos dramáticos, mas geram uma dramaturgia verbal, juntamente com o que se pode denominar de outras dramaturgias: do corpo, da música, das luzes, do espaço. Isso tudo estabelece um contraponto bastante interessante, principalmente para se pensar alternativas à cultura do chamado textocentrismo, ou seja, de uma cultura teatral que busca circunscrever o teatro dentro dos limites da subordinação a um texto dramático prévio, como principal elemento de sustentação para o trabalho cênico.

Embora, algumas vezes, seja importante uma dramaturgia escrita prévia, esta é apenas uma das formas possíveis de criação teatral. Atualmente se entende que existem diferentes maneiras de construir a escritura cênica de um espetáculo, seja através da escrita que vai para o papel, seja através do corpo atoral no espaço ou a partir de imagens geradoras de sentido, ou até mesmo da possibilidade de conexão com as memórias pessoais que são desenvolvidas no momento da experimentação. É preciso compreender a própria dimensão do texto não como uma necessidade, mas como uma opção circunstancial que nos leva à consolidação do trabalho artístico. Verdade seja dita: só existe um problema com o modelo textocêntrico, senão o de considerá-lo o único.

Em *Njilas* a estrutura do espetáculo foi sendo erguida no próprio fazer teatral, ou seja, é um trabalho artístico que propõe pensar a si mesmo; um modo de refletir sobre o teatro, fazendo teatro. Trata-se de um objeto estético cuja prática envolve e redireciona a encenação, de forma que uma parece evocar a outra e vice e versa, conduzindo

novamente à ideia de um *work in progress*, inclusive com a possibilidade de aberturas de novos sentidos e contínuas transformações no seu formato. Dessa forma, a cada mudança na configuração da obra, sua estrutura ia se alterando, num ciclo vivo de renovação permanente⁶⁴. Sobre isso, Nunes afirma que:

Temos caracterizado atualmente NJILAS como um espetáculo de *work in progress* por razões tanto de escolha quanto de fatalidade, no sentido trágico mesmo do termo. E isso serve de imediato para anunciar um dos princípios objetivos com os quais temos trabalhado: o de incorporar (e dar cidadania) ao elemento dionisíaco intrínseco a todo processo criativo que, por mais previsto e determinado que seja, sempre precisa dialogar e se relacionar com o não pensado. Deste modo, podemos afirmar que Dioniso, enquanto imagem mítica, assumiu dupla função em nossos estudos. Por um lado, ele é uma das principais referências poéticas, tendo havido, no caso em pauta, associações diretas entre sua simbólica e a de Exu, da cultura afro-brasileira contemporânea, como forma de redescobrir a potência viva que o mito antigo resguardava na *polis* grega de outrora. Por outro lado, Dioniso também assumiu em nossos estudos importância técnico-metodológica e conceitual, colaborando com o campo investigação da cena, em âmbito assumidamente *metateatral*. Resultam disso reflexões tanto investigativas (enquanto pesquisa) quanto cênicas (enquanto obra), de modo que o próprio espetáculo pode ser entendido como estudo em ação dos fundamentos criativos do teatro. (NUNES, 2016, p. 26, grifo do autor).

Na primeira formação de elenco, à medida que os caminhos da atuação foram se revelando para o grupo, algumas cenas foram definidas. Entretanto, em 2016, quando eu entrei, como um novo corpo, algumas composições coreográficas tiveram que ser alteradas, dando lugar a um novo percurso, pois a dinâmica de interpretação dos atores e atrizes era composta através de suas próprias vivências. Dessa forma, todas as vezes que entrava naquele terreiro/palco, tinha a impressão de que meu personagem estava em constante processo de experimentação e, a todo o momento, se enriquecia de novas nuances.

De volta aos ensaios, o trabalho físico me capacitava a ganhar uma compreensão mais profunda da proposta textual, dando lugar à aparição de novas estruturas corporais para a cena. Como ator, aos poucos, fui tomando consciência desse estado multifacetado em que o personagem estava colocado, dando vazão a uma criação mais espontânea e pessoal. Não sei se todas estas nuances ficaram evidentes para o espectador que assistia o resultado, mas em meu corpo os vivenciava fortemente, como num jogo de espelhos.

⁶⁴ Numa das últimas versões levantadas para o espetáculo, chegamos a pensar em trabalhar com apenas três pessoas. Por algumas vezes debatemos sobre isto, mas, até o presente momento, nada foi à frente neste aspecto.

Não tenho a pretensão de me alongar neste assunto, haja vista que o decurso desta escrita já tem se mostrado muito extenso e é preciso, agora, registrar os aspectos referentes à criação de Eliguá por meio das imagens pictóricas. No subcapítulo a seguir, então, pretendo demonstrar, através da descrição do processo cênico, como os arquétipos das figuras mitológicas foram utilizados na fiscalização do personagem, de modo a ressaltar a correlação entre a mitologia grega e a africana e as conexões entre o teatro e o sagrado, tanto na antiguidade quanto nos dias atuais.

3.3.2 Imagens que congregam histórias

Diante da situação em que precisei substituir emergencialmente um ator, num papel que nunca havia experimentado, senti a responsabilidade e isso me instigou a seguir em frente. Assim, quando fui chamado a compartilhar da energia de Eliguá, tomei coragem e lancei-me de corpo e alma neste abismo desconhecido. A partir daí, varias questões relacionadas à negritude e identidade foram expostas.

Na peça, eu substituí um ator negro, este, por sua vez, trazia uma representatividade, e um lugar de fala extremamente necessário para o contexto da cena, num espaço onde o negro nem sempre se vê inserido. Como eu, uma pessoa branca, gay, cisgênero poderia me inserir dentro de um espetáculo que remetia a cultura e as raízes afro-brasileiras? Era preciso refletir.

Em conjunto com o diretor, decidimos que, ao invés de simplesmente marcar as cenas, repetindo as mesmas ações que o outro ator realizava, iríamos fazer laboratórios de criação para desenvolver uma estrutura dramatúrgica específica para o meu trabalho, como forma de orientar o processo de substituição. Então, eu busquei entender a lógica particular da personagem, a partir de um conjunto de imagens pessoais e ações improvisadas, a fim de consolidar a pesquisa em relação ao material de que dispunha. E que material era esse? Imagens, fotos, textos de referência, conhecimentos mitológicos e memórias.

Saio a dançar pelos verdes vales que lambem o céu
por caminhos de pena e silêncio
e vestido de mar.
Minha esperança é meu sangue derramado.
Piso na terra que é vegetal e ao mesmo tempo luz.
Sinto a dança dentro de mim
toda minha pele liberta, liberta a minha esperança
e o meu sangue que corre como um rio.

Desejo que minha dança chegue a todas as gentes, todas.
E que meu movimento se rompa e estoure
num puro encanto que está destinado a ser dança
e a crescer.

O poema acima, intitulado: *Ensaio para a liberdade ou uma dança para Eliguá*, foi escrito após um ensaio realizado num destes laboratórios de criação. Como intérprete, levei-o para a sala de trabalho para que, porventura, viesse a ser incorporado na dramaturgia do espetáculo de alguma forma. Contudo, durante os dias de preparação que se seguiram, esta ideia foi descartada e o poema escrito por mim ficou esquecido numa gaveta qualquer do meu armário durante muito tempo.

Revirando alguns documentos durante a escrita deste capítulo, acabei dando com ele em meio a outros papéis e as imagens foram brotando novamente dentro de mim, uma a uma. Penso que os versos que compõem esse texto constituem um tipo de expressão espontânea provinda do inconsciente, que se materializava em meus pensamentos através de imagens poéticas repletas de significado. Não sei o porquê, mas suas palavras sempre me remeteram a sensação de liberdade que a dança me inspira em toda sua beleza e simbologia.

Naquele momento em que eu estava me preparando para expor Eliguá diante da platéia, procurando entender sua paisagem íntima, estes versos foram muito úteis como exercício criativo. Reconheço que estas contribuições são importantíssimas para o teatro, onde nada é desperdiçado, nada fica de fora, nada é íntimo demais que não possa ser jogado ali e servir como elementos de trabalho: medo, dúvidas, sensações, percepções, desejos, pensamentos, imagens, sonoridades... Tudo aquilo que vivemos dentro de nós e que constitui a nossa vida.

A partir de estímulos como estes, fui construindo a personagem, em diálogo constante com as mitologias, as imagens, os símbolos e a dramaturgia do ator. Naquele momento, optei por identificar que fragmentos da história do texto se ligavam à minha. Percebi que eram memórias de desejos, traumas, opressões e violências, que emergiram na pesquisa como uma metáfora para as prisões que nós, gays, sofremos em diferentes contextos da vida. Para materializar esta noção de repressão, eu decidi transformar estas prisões numa partitura corporal, a fim de questionar as formas criadas pela sociedade para disciplinar, controlar e aparelhar o corpo humano.

Como matéria prima para a criação desta partitura física, fui desafiado pelo diretor a trabalhar com um conjunto de imagens sobre a Ditadura Militar⁶⁵, as quais me provocaram enquanto artista e estimularam a minha imaginação, servindo como metáfora à repressão do corpo conforme eu havia delineado anteriormente. Neste processo, surgiram diversos materiais que foram se tornando o fio condutor da minha pesquisa e me levaram a pensar, sentir e explorar a dor e o sofrimento vivido durante este período de restrição política no país.

Durante os anos de chumbo da Ditadura no Brasil, e ainda nos dias de hoje, a ideia de um homem afeminado era vista como um sinal de conduta questionável e os rapazes que desafiavam esta ordem social eram tratados como pervertidos ou mesmo criminosos, sendo reprimidos pelo governo através de certos instrumentos de controle, tais como: censura, prisões arbitrárias e até mesmo a tortura. Então eu redimensiono esta discussão para o personagem através da perseguição que os gays sofreram durante este período, transformando-o em um símbolo de resistência, carregado de significados de enfrentamento ao sistema político e de contestação às tradições vigentes.

Inicialmente, o diretor me pediu para escolher várias imagens que retratassem o tema da repressão ditatorial e as levasse para a sala de ensaio. Assim o fiz. Num segundo momento, fui orientado a selecionar apenas sete. Dentre elas, eu escolhi aquelas que apresentavam, aos meus olhos, uma fisicalidade interessante – seja pela posição do corpo, pelo esforço da musculatura, por uma oposição de tensões ou pelo equilíbrio precário e extracotidiano. Depois ele pediu para que eu as presentificasse no meu corpo através de um processo corporal de representação, que consistia em observar atentamente cada detalhe que compunha estas imagens e em seguida tentasse dar vida a elas.

⁶⁵ O tema da ditadura cívico-militar da década de 60 era mais um dos temas disparadores que faziam parte do espetáculo, no início do seu desenvolvimento criativo. Entretanto acabou sendo deixado de lado pelo excesso de referências que já havia naquele momento. Durante o processo de minha entrada ao espetáculo, entretanto, a ideia foi retomada para se estabelecer uma recriação mais honesta de Eliguá. Se o personagem criado por Eduardo Teixeira, intérprete-criador que iniciou o projeto em 2012, refletia o aprisionamento sofrido pelos negros escravizados, o meu refletiria mais o aprisionamento sofridos pelos torturados da ditadura cívico-militar da modernidade brasileira. Este ajuste implicou inclusive num ajuste na letra da música cantada pelo personagem, originalmente composta pelo próprio Eduardo e agora adaptada pelo grupo para minha atuação.

Figura 52 - Ditadura Militar: sequência de imagens referenciais para Eliguá



Fonte: Google imagens

Naquele momento eu me isolei no canto da sala para iniciar o exercício e fiquei reproduzindo sozinho várias vezes as imagens até que eu as codificasse racionalmente no meu corpo. Este processo de transposição mecânica envolveu uma série de técnicas e habilidades, tais como precisão, consciência de si, memória, ritmo interno, espaço e tempo. Hoje, refletindo sobre essa situação, posso dizer que esta primeira fase de transposição mecânica foi essencial para este tipo de trabalho, pois preparou o caminho para a próxima etapa de criação.

Na segunda parte do exercício, as imagens eram dispostas numa determinada sequência e eu tinha que construir uma ligação entre elas através de pequenos movimentos. Algo muito próximo da técnica de animação conhecida pelo nome de *stop motion*, que consiste numa disposição encadeada de fotografias estáticas, quadro a quadro, que, ao serem reproduzidas numa dada velocidade, criam a impressão de mobilidade.

Às vezes me pegava racionalizando demais durante o exercício e não entendia as reais necessidades do movimento. Mas, aos poucos, o corpo foi me mostrando o caminho. O nosso corpo sabe o que tem que fazer, mas o cérebro, às vezes, quer comandar o curso das ações, por isso a escuta do corpo é fundamental. Aí reside a importância da primeira etapa do exercício descrito anteriormente, para permitir que deslocássemos nossa atenção da imagem em si para o entrelaçamento entre elas, acessando mais facilmente os impulsos criativos.

Gosto de pensar esta fase do exercício como uma espécie de “dança com as imagens”, buscando uma maior fluidez e uma organicidade no imbricamento delas. Após esta dança, pude reconectar-me com minhas próprias imagens, relacionando-as com minhas emoções e com minha interioridade. Durante a repetição da sequência, foi possível acessar conteúdos latentes da minha história de vida por meio do corpo, visando explorar novas formas de expressão. Minha busca criativa, naquele instante, se apresentou como uma tentativa de recuperar certos aspectos pessoais e fragilidades, revelando formas diferentes de prisão, as quais eu experienciei durante a minha adolescência, impostas pelo pensamento heteronormativo repressor.

Neste sentido pude vivenciar alguns desses momentos e acessar energias arquetípicas que estavam adormecidas dentro de mim, transmutando-as em movimento dilatado, fazendo pulsar em meu corpo histórias de repressão, de dor, rompimentos e desejos. Pouco a pouco, estas imagens iam se fundindo, movimentando-se como num

sonho, conectando em mim fragmentos de vida dispersos, que antes escapavam do meu controle.

Ao longo de meu processo de criação no espetáculo *Njilas*, outras imagens foram surgindo para compor a cena. Era o caso das sequências de imagens apresentadas abaixo (Figuras 53 e 54), que retratavam as divindades de Dioniso e Exú. Logo de cara pude identificar nelas duas energias antagônicas, expressas através dos papéis sociais geralmente associados à feminilidade e a masculinidade, que, por sua vez, se converteram em forças motrizes para a criação de outra partitura física da personagem.

Figura 53 - Dioniso: sequência de imagens referenciais para Eliguá



Fonte: Google imagens

Figura 54 - Exu: sequência de imagens referenciais para Eliguá



Fonte: Google imagens

Operando estes signos poéticos remanescentes de civilizações antigas, havia, pois, da minha parte, o propósito de entrelaçar diferentes figuras mitológicas, conforme a sugestão do texto e a minha vontade pessoal como ator. No caso do personagem Eliguá, eu precisei mergulhar nos elementos da cultura africana e greco-romana, conhecer minimamente as imagens de referência, compreender este universo da mitopoética e como transpor seus significados simbólicos para o palco, nas suas diversas variações, para que o trabalho de criação não se convertesse simplesmente numa análise racional.

Isso implicou em escolher um caminho de associações míticas, entre vendo quais poéticas e mitologias se relacionavam com a personagem que eu desempenhava no espetáculo e, a partir disso, iniciar um trabalho de investigação cênica. Pois estas representações possuíam significados, conteúdos e formas de conhecimento do mundo antigo que, canalizadas em meu favor, poderiam tornar minha produção artística mais rica e complexa.

Então, para criar Eliguá, utilizei como unidade de referência os arquétipos intrínsecos à trajetória de Exu e Dioniso. No entanto, quando iniciei meu processo de criação, eu pouco ou quase nada conhecia destas duas divindades. O tema em si, tanto a mitologia greco-romana quanto a africana, era relativamente desconhecido para mim e, naquele momento, o diretor Alexandre Nunes me indicou algumas obras e referências para serem estudadas, e eu comecei a me debruçar sobre elas nos dias que se seguiram.

Na busca por sanar estas lacunas conceituais, consultei vários sites de pesquisa, bem como livros de referência, obtendo, ao final, um conjunto de textos e representações visuais destes arquétipos (sendo 3 de Dioniso e 4 de Exu), que serviriam posteriormente como material de criação. Um dos métodos fundamentais utilizados nesta etapa para a inserção das imagens pictóricas na realização teatral foi exatamente a prática descrita anteriormente de mimese corpórea. O exercício era sempre o mesmo: observação, transposição mecânica para o corpo e encadeamento dinâmico das imagens.

Havia dias em que nós apenas contemplávamos as imagens e experimentávamos a construção de partituras estáticas a partir delas. Em outro momento, criávamos ligação entre elas, dançando com as imagens de modo que elas sempre estivessem presentes no jogo, seja como um referente ou como estímulo criativo. A relação que pude construir com as referidas imagens me trouxe uma compreensão melhor acerca da mítica de cada arquétipo, resultando numa fisicalidade para a personagem, a fim de exprimir este universo simbólico com maior propriedade.

Após algumas elucubrações e experimentações, comecei a refletir criticamente sobre as partituras criadas, identificando qual imagem se ligava mais a determinada cena, até que, aos poucos, uma sequência de ações foi sendo fixada. Em suma, nesta etapa, eu ia manipulando as imagens, encontrando um lugar adequado dentro do espetáculo onde elas pudessem se encaixar, criando, assim, um tipo de coreografia pessoal.

Em seguida veio a etapa de refinamento técnico, onde as partituras eram escolhidas, combinadas no tecido dramatúrgico e repetidas exaustivamente dentro da cena. O resultado disso foi a aparição de novos movimentos na estruturação cênica e de

formas corporais criativas, ligando-me a estruturas mais inconscientes afloradas a partir do trabalho com os arquétipos.

Neste período de exploração, acabei conseguindo o resultado que queria. Destaco aqui três presenças corporais obtidas a partir das imagens de referência e incorporadas, posteriormente, à estrutura do espetáculo. A primeira foi a exploração de movimentos fluidos, sensuais e suaves, empregados nos momentos em que a personagem adquiria um gestual feminino. A segunda foi a pesquisa de movimentos de energia masculina, que trazia um sentido de força e virilidade, em contraponto a partitura anterior, como era possível identificar ostensivamente nas cenas de embate entre Eliguá e Eledá. Por fim a sequência de imagens da Ditadura Militar, quando eram utilizados movimentos bruscos, buscando uma qualidade física mais tensionada, que desse a sensação de dor ou loucura. Isso acontecia, notadamente, no início do espetáculo, onde eu realizava uma dança pessoal, pulsando as tensões do meu corpo, dando lugar aos registros da repressão física e psicológica sofrida pelas pessoas LGBTQIAP+ durante o período em que o Regime Militar se instaurou no Brasil.

Em decorrência dessa oposição de energias contrárias (de um lado, movimentos suaves e lentos e, do outro, fortes e abruptos), pude alcançar uma dualidade corporal, conforme o estado emocional da personagem, através da transição destas matrizes (Dioniso – Exu – Ditadura Militar). Sendo assim, ao passo que estes elementos ganhavam força dentro do trabalho, passei a me dedicar na capacidade de transitar de uma qualidade a outra, através da repetição e do treinamento técnico, a fim de obter um maior domínio nesta transição de movimentos.

Foi uma tarefa extremamente árdua corporificar estas imagens para que não se transformassem numa mera reprodução fotográfica ou uma pantomima, e ao mesmo tempo dar significado ao texto falado. Ao dançar com aquelas imagens me colocava no estado de devir, o qual só acontece quando nos permitimos imaginar. Além do mais, quando somos capazes de conectar um substrato mítico à uma determinada criação artística, esta tende a revelar camadas e nuances mais complexas de modo a captar o interesse do público.

Todo esse percurso teórico, prático e contextual descrito anteriormente convergiu na criação da personagem Eliguá, através da qual eu propunha investigar as relações entre: Dioniso e Exú, expondo as diferentes formas de manifestação destas figuras e sua estreita ligação com o universo do espetáculo. Entretanto, para explicar melhor este caminho, será necessário remeter você leitor e leitora ao cruzamento de

culturas, narrando um pouco desta trajetória. Neste sentido, falarei um pouco, a seguir, quem são Dioniso e Exú segundo os entendo.

3.3.3 Remontando os mitos de Dioniso e Exu

Quem é Dioniso? Para trazer um pouco de luz sobre esta questão, irei recorrer aqui às diversas manifestações que constelam ao redor deste deus, para podermos estabelecer uma paisagem sobre ele, sem reduzi-lo a um conceito racional e simplista de um parágrafo. Só dá para gente se aproximar desta realidade de forma mitopoética e imaginal, circulando por entre as narrativas míticas, pois são elas que vão nos dar uma compreensão mais acertada dessa imagem. Aproximar-nos-emos, pois, aos poucos dele para conhecê-lo melhor, alheio, no entanto, a pretensão de categorizá-lo.

Quando remontamos o mito de origem de Dioniso⁶⁶, ficamos diante de um deus nascido duas vezes, já que seu surgimento recebe uma dupla origem. Segundo a mitologia grega, inicialmente ele foi concebido no ventre de sua mãe Sêmele, uma mulher mortal, contudo, o final de sua gestação também é atribuído a seu pai, por ter sido gerado na coxa do grande Zeus. Ou seja, Dioniso apresenta uma dualidade em sua gênese – é, a princípio, um semideus devido à natureza mortal de sua genitora, mas é conduzido ao Olimpo, após o seu nascimento, como um deus.

O fato de ter sido concebido por uma humana evidencia a rejeição de que foi alvo, tanto no mundo dos deuses, quanto no mundo dos mortais, tendo sido perseguido, ameaçado e rejeitado. O texto de *As Bacantes* retrata justamente essa condição marginal dele, enfatizando a alteridade de um deus, que tem sua legitimidade questionada pelo poder institucional de Penteu, frente às verdades tragas pela energia dionisíaca, até mesmo no ambiente extremamente liberal da cultura grega, conforme nos relatam os historiadores.

Dioniso é tido como o deus das florestas, dos campos, dos rebanhos, da vinha, da fertilidade, da irracionalidade, da loucura, da alteridade, da exceção, das mulheres, e por que também não dizer do teatro. Geralmente é personificado como a figura de um deus híbrido, “de mil faces”, que “troca de máscara” de acordo com as diferentes regiões e diferentes épocas, tomando a forma que quiser. É também apresentado como

⁶⁶ Etimologicamente, o nome Dioniso é formado pelo radical “dio” que serve para designar a palavra céu ou Zeus, e “nysa” o qual poderia significar filho. Essa combinação pode estar relacionada, portanto, à origem do deus, pelo fato dele ter filiação divina, tendo nascido da coxa de Zeus.

uma divindade estrangeira, errante, bêbada, que viaja por terra ou por mar e esta sempre de passagem, sem se apegar a nenhum lugar, abarcando ao mesmo tempo, como metáfora remissiva, os pólos do Oriente e do Ocidente.

De igual modo, é classificado como um deus ctônico, do mundo terreno, que evoca coisas incontrolláveis e ocultas na experiência humana (em oposição às outras divindades olímpicas, como Zeus, Apolo e Atena). É por esse motivo que um dos aspectos centrais relacionados a essa figura mitológica é o da sexualidade, devido a sua natureza promíscua e fálica, pois se trata de um deus-símbolo dos prazeres e dos sentidos, associado fortemente à liberdade e as sombras da psicologia humana, onde residem nossos instintos e desejos inconfessáveis.

Tanto na questão histórica quanto no campo poético/mítico, sua morada principal era a periferia grega: primordialmente nos meios rurais e campestres. Ou seja, Dioniso não é visto como o deus da civilização, dos templos e da ordem, pelo contrário, é um deus marginal, selvagem, instável e instintivo. Este lugar onde Dioniso é adorado pode explicar o porquê dele não figurar, inicialmente, no panteão divino oficial, pois este retratava a ideologia dominante da Grécia antiga, estritamente urbana e aristocrática.

Quando nos aproximamos da imagem dionisíaca, nos defrontamos com um deus da irracionalidade, na medida em que ele provoca uma abertura para outros estados de consciência. Uma energia psíquica que nos libera da tirania da razão, abrangendo de modo mais amplo as experiências presentes no binômio equilíbrio/desequilíbrio, que constituem a própria existência humana. Esta experiência pode ser alcançada também através da embriagues, daí a relação de Dioniso com o vinho.

A meu ver, todas estas características remetem sobremaneira para a raiz do teatro, onde podemos, de forma mais explícita, ser um “outro”, deixar de sermos nós mesmos e alcançarmos uma alteridade. Eu penso que o nosso trabalho, do ponto de vista do ego, é uma espécie de fragmentação do sujeito. Assim como Dionísio apresenta uma multiplicidade e diversidade, o ator/atriz também pode se tornar tantos outros ao longo de sua vida. Então, neste sentido, o teatro se converte num tipo de experiência capaz de revelar os muitos “outros” dentro de mim, uma imagem que se abre para outras tantas imagens.

Tem uma coisa muito curiosa em Dioniso que merece nossa atenção: como ele agrega tudo o que não “presta”, tudo aquilo que é excluído ou marginal, e o quanto isto está ligado ao teatro. De todas as linguagens artísticas, o teatro, talvez, seja a que mais

comporta socialmente este estigma. A música e a própria dança, por intermédio do balé clássico, têm um nicho muito ligado à tradição, e ao prestígio das elites sociais. Porém, o teatro comporta um espaço de aceitação das diferenças muito libertador, onde tudo pode acontecer. Como fica claro no fragmento abaixo:

Apesar de não ser preto, pobre ou efetivamente fêmea, Dioniso, segundo os relatos míticos antigos, teria certa semelhança com aquilo que nossa cultura classifica como preto, pobre ou fêmeo. Naturalmente, só poderia ser patrono do teatro, uma arte tão preta, pobre e fêmea como tudo o que, de resto, já foi classificado como síntese do que não presta. Nesse contexto, disse certa vez o deputado Luiz Carlos Heinze, em audiência pública: “quilombolas, índios, gays, lésbicas, tudo que *não presta*” (Heinze, 2014). Mas se o teatro podia gozar de bom status social na polis grega antiga, Dioniso também tinha reservado seu lugar no panteão divino daquele povo, apesar de estranho, estrangeiro e afeminado. (NUNES, 2016, p. 31).

Neste sentido o artista é um disruptor, pois sua mentalidade, a priori, não se encaixa no pensamento mediano da sociedade. Não consigo conceber a atividade artística, seja qual for ela, que não seja uma atividade desintegradora das verdades e das posições conhecidas. Muitas vezes somos vistos como inadequados, ou como párias, por questionar o lócus hegemônico de funcionamento da sociedade. Então o artista parece estar ali justamente para questionar e muitas vezes desconstruir os modos de funcionamento da cultura, suscitando reações adversas, num sentido arquetípico.

Como vimos, a figura de Dioniso têm por base uma manifestação mística que se conecta com a experiência profana direta do teatro. No entanto, pela irregularidade das suas epifanias, Dioniso escapa a qualquer esforço de definição, sendo necessário, portanto, muitas páginas para esgotar o assunto, visto a imprevisibilidade que o cerca. Mas, a urgência de cumprir com o objetivo deste capítulo, coloca-me agora a necessidade de dar continuidade à escrita, buscando apresentar outra importante fonte de inspiração que emergiu como imagem referencial para o espetáculo *Njilas*, através da mítica afro-brasileira de Exu.

Mas quem é Exu? Respondo a essa pergunta evocando aqui uma Gira de Umbanda como uma espécie de canto de anúncio, deixando que as imagens poéticas desse mito possam se revelar:

Na Beirada do Caminho
Esse congá tem segurança,
Na porteira tem vigia,
Meia noite o galo canta
Laroyê Exu!!

(Letra de ponto cantado do Exu)

Èsù, Elégbára, Eleguá, Legbá ou *Bará* são alguns dos nomes pelos quais Exu é cultuado na África. Ele é um dos orixás mais populares do panteão africano e um dos mais importantes na ordem do xirê, sem o qual não se iniciam os trabalhos. Do ponto de vista da multiplicidade de facetas em torno da sua imagem, ele geralmente é caracterizado como o patrono dos templos, das casas, das cidades e das pessoas, o deus das encruzilhadas ou o intermediário entre o mundo terreno e o mundo espiritual.

Possui um caráter ambíguo ou um duplo aspecto na sua constituição mítica, daí a dificuldade de defini-lo. Ao mesmo tempo em que esta figura é referendada como o rei da magia, do conhecimento ancestral, guardião das sete encruzilhadas, senhor dos caminhos e dono de um senso de justiça profundo; também podemos identificar nele o arquétipo de um deus astucioso, que gosta de suscitar disputas, grosseiro, vaidoso, indecente, a tal ponto que muitas pessoas frequentemente o associam, ainda hoje, com a imagem do diabo, enxergando nele um representante do mal e das forças ocultas⁶⁷.

Na realidade, esta é uma visão equivocada dessa entidade, fruto da desinformação por parte daqueles que não comungam dos rituais de candomblé. Exu possui todas as contradições, conflitos e qualidades inerentes ao ser humano, acomodando dentro si, ao mesmo tempo, o bem e o mal, e nisto não difere em nada de nós, seres humanos, capazes de amar e odiar, unir e separar, promover a paz e a guerra.

Para o historiador Pierre Verger, a função de Exu é a de conectar o mundo material e o mundo astral. Através dele podemos nos comunicar com os demais orixás, haja vista que a linguagem dos santos não é igual à linguagem dos homens e, portanto, a única forma de comunicação possível entre os dois mundos é por intermédio desta divindade. Em compensação, para aplacar seu ímpeto e garantir o bom andamento das cerimônias religiosas, sempre que se fizerem oferendas aos orixás, deverão servi-lo e evocá-lo antes de qualquer outro⁶⁸. Quanto a isso:

É também ele que serve de intermediário entre os homens e os deuses. Por essa razão é que nada se faz sem ele e sem que oferendas lhe sejam feitas, antes de qualquer outro orixá, para neutralizar suas tendências a provocar

⁶⁷ Na passagem da África para o Brasil, o aparecimento de Exu despertou, nos padres e missionários jesuítas daquela época, horror e espanto, ao se depararem com aquela figura de chifres, patas de bodes, garras, tridentes e aspecto assustador. Talvez justamente por esse motivo, na tradição judaico-cristã, Exu foi reduzido indevidamente à figura do diabo.

⁶⁸ Tal como vimos em Dioniso, Exu, mostra seu lado protetor quando é tratado com deferência. Se, no entanto, de alguma forma, é esquecido ou rechaçado, isso poderá acarretar catástrofes desagradáveis.

mal-entendidos entre os seres humanos e em suas relações com os deuses e, até mesmo, dos deuses entre si. (VERGER, 2002, p. 39).

Numa linguagem mítica, podemos dizer, então, que é Exu quem autoriza a possibilidade de conexão no rito teatral, por que é ele quem governa todo campo das relações entre fronteiras, capaz de estabelecer ligação entre diversas esferas. Isso para nós, artistas da cena, é muito significativo, pois o teatro é como uma encruzilhada, onde se encontram vários sujeitos, seja na relação entre ator/atriz e espectador ou no contato com os demais profissionais do fazer artístico (iluminação, figurino, encenação, direção, entre outros).

Outro traço africano muito marcante de Exu é o seu caráter extremamente fálico, como aquele que preside os instintos e o desejo sexual. É por esse motivo que um dos aspectos centrais relacionados a essa figura mitológica, assim como Dioniso, é o da sexualidade, devido a sua natureza carnal e erógena. Na maioria das casas de Candomblé, ele geralmente é representado por uma estátua carregando um cajado, cuja forma lembra um falo ereto, acompanhado por um chocalho feito de cabaças⁶⁹.

Na maior parte das histórias da mitologia africana que se tem conhecimento, Exu sempre aparece como uma espécie de *trickster*, ou seja, como um deus brincalhão, caracterizado pela esperteza e malandragem, uma imagem arquetípica que irá aparecer de igual modo em alguns personagens do folclore brasileiro, como o Saci Pererê por exemplo.

Diante dessas informações, podemos observar diversas características coincidentes entre Dioniso e Exu, embora, é claro, respeitando as especificidades e particularidades de cada contexto cultural. Podemos, por exemplo, fazer associações entre os dois por serem deuses de alteridades múltiplas e contraditórias, que transitam livremente entre o mundo dos deuses e dos mortais, movidos por forças incontrolláveis, pela pulsão sexual e também por possuírem uma natureza marginal. Além do mais, um e outro sempre sofreram perseguições em diferentes momentos da humanidade, pelo fato de não serem aceitos como seres dignificados dentro da sociedade.

Todas estas características são imagens de referência importantes para compreender Exu e Dioniso, tal qual eles se apresentam a nossa imaginação. São como pistas que nos possibilitam entender a relação entre estas duas mitologias advindas de

⁶⁹ No percurso dos deuses africanos para o Brasil o falo presente em suas representações foi gradativamente substituído pelo cajado como uma forma de torná-lo o mais palatável possível aos costumes, padrões sociais, morais e religiosos do monoteísmo cristão na sociedade brasileira do século XIX.

culturas tão diferentes, naquilo que concerne à natureza externa e interna dos dois (a realidade física e psicológica da imagem que se apresenta), lidando de modo poético com estes elementos.

Finalmente, após esta apresentação dos mitos que serviram de base para a encenação, faço referência agora ao meu personagem, em torno do qual se instaura o conflito central do espetáculo. Eliguá é acusado de ser o estrangeiro causador da epidemia em Lorum, vindo de terras desconhecidas e rejeitado por suas revelações – uma figura sedutora que incita as mulheres da região a se entregarem aos seus instintos mais primitivos. Porém, seu anúncio é de dor e tristeza, expresso por meio da prisão, uma prisão que é ao mesmo tempo física e psicológica (das repressões de cunho social, cultural, religiosa e sexual).

No cruzamento das míticas gregas e afro-brasileiras, ele herdou de Dioniso a ambivalência entre o masculino e o feminino, enquanto que, de Exu, carrega a sina de ser o mensageiro de dois mundos. Portanto Eliguá cria uma “simbiose” entre as mitologias destas duas culturas, construídas em espaços, tempos e contextos diferentes, a fim de evidenciar como o *dionisismo* na Grécia antiga e as religiões de matrizes africanas no Brasil foram alvo de certa tensão histórica pelo monoteísmo cristão.

Se por um lado o personagem era representado na trama com ritmos, figurinos e gestualidade que correspondiam aos orixás da cultura africana, por outro lado sua simbologia remetia ao sincretismo com a mitologia greco-romana, na medida em que utilizávamos um texto clássico ocidental de base grega. Eu diria que Eliguá evoca uma inversão no pensamento branco-ocidental, abrindo-se para a possibilidade da criação de novas encruzilhadas no campo das artes. Ao mesmo tempo em que suas raízes estão fincadas na mentalidade do mediterrâneo, a sua corporeidade se dá a partir de outros parâmetros estéticos provindos das reminiscências de civilizações antigas voltadas mais para o sul global, como as manifestações tradicionais do candomblé.

Partindo deste pensamento, minha pesquisa exigiu uma relação entre as divindades míticas grega e afro-brasileira, tanto na teoria quanto na prática. Quase todos os exercícios e treinamentos eram fortemente pautados pelo uso das imagens mitológicas, as quais apareceram para mim como uma forma de pensar, organizar, esquematizar e sistematizar o meu próprio fazer teatral. E neste processo, tive que me desafiar, pois minhas experiências foram tantas que chegaram até a me confundir. Muitas vezes foi preciso confrontar minhas convicções acerca do meu personagem, pois isso seria confrontar a mim mesmo.

Esta experiência de reavivar memórias do espetáculo *Njilas*, processo de estudo e pesquisa do Grupo LaborSatori, trouxe contribuições importantes para minha prática de ator, levando-me a compreender o teatro como um evento que se conecta com alteridades. Foi possível ver como, através do pensamento imagético, é possível estabelecer as mais diversas conexões dentro do universo teatral e encenar até mesmo o que parece “incenável”. Do ponto de vista atoral, isso também é interessante, pois, ao adentrar uma imagem poética específica, eu consigo me impregnar dela de tal forma, que me percebo agindo dentro daquela lógica. De modo similar, Stanislavski falava sobre a análise do personagem e penetrar dentro do texto, mas, às vezes, esta análise dos dados textuais se torna extremamente racional, ao passo que a compulsão mítica não é nada racional.

Foi isso o que busquei fazer ao longo deste capítulo: tentei captar o significado oculto de todas essas imagens deixando que elas falassem através da minha imaginação e dar corpo a elas, tornando-as vivas, pulsantes. Foi assim que construí a visualidade das personagens que transitaram por este estudo, uma visualidade constituída a partir de imagens que seguem reverberando ainda hoje dentro de mim.

4. EM DIREÇÃO A UMA REVISÃO DA IMAGEM E MEMÓRIA

Eu devia ter sete ou oito anos. Eram as férias da escola e, nesta época, era comum meu pai levar eu e meu irmão para tomar banho no córrego perto da casa. Faz muitos anos e eu não me recordo de todos os detalhes, mas me lembro de ver meus pés entre as pedras pretas escorregadias e a água que rodopiava fazendo redemoinhos, enquanto eu mergulhava subindo e descendo a cabeça embaixo do riacho. Só que de repente tudo mudou.

Não sei se pelo afastamento do meu pai ou por uma dificuldade de me mover, o fato é que, em poucos minutos, a água começou a assumir o aspecto ameaçador para mim. Eu me lembro da sensação de tentar puxar os meus pés para cima ao mesmo tempo em que algo me puxava para baixo. Muito rapidamente, eu senti algo beliscar minha perna embaixo da água. Pouco a pouco, um medo assolador começou a tomar conta de mim.

A história toda não deve ter durado mais do que dois minutos. Eu tentava gritar por socorro, sem sucesso. Sequer conseguia ver se alguém estava me ouvindo, nem sabia se a minha voz saía ou não. Em um curto intervalo de tempo, tudo ficou em silêncio... Até que meu pai chegou me levando para fora da água. Lembro de ouvir meu irmão dizer algo do tipo: “foi só um pedaço de folha e esse medroso disparou a gritar”. E talvez tenha sido só isso mesmo: um pedaço de folha. Mas eu tinha a percepção exata de que uma mão segurava meus pés – muito provavelmente o Nego d’água.

Quando criança, meu pai me contava as histórias do Nego d’água que muito antigamente habitava as profundezas dos rios, assustando os pescadores ou quem quer que se banhe nas suas águas. Essas histórias mexiam com a minha imaginação, e eu acreditava realmente na existência desta figura encantada, mesmo nunca o tendo visto.

É curioso como a mente da gente funciona, especialmente quando criança. Por que hoje, com 38 anos, eu lembro perfeitamente da exata sensação que tive, como se alguém ou alguma coisa, debaixo da água, esticasse seus longos braços, segurando meus tornozelos e me puxando para baixo. E eu posso jurar que senti os seus dedos nas minhas canelas me puxando, me roubando dos carinhos dos meus pais.

Isso pode não fazer o menor sentido para você leitor, mas é assim que esta cena se revela na minha memória. Nunca contei isso para ninguém, sobre a mão que me puxava, talvez por vergonha ou por ter consciência do absurdo da situação, quando a razão comanda o pensamento.

Anos se passaram, a vida continuou e fiquei um tempo tentando extrair algum sentido para esta história, sem, no entanto, conseguir. O monstro existia de verdade ou era fruto da minha imaginação? Esta história que eu acabei de relatar é cem por cento confiável? É possível que eu, uma criança criativa, tenha criado memórias falsas, misturadas com outras verdadeiras? São vários os personagens envolvidos: o menino assustado, o Nego d'água, o irmão que zomba e ri da minha cara, o pai que resgata. Sabendo o quanto somos traídos pelas memórias, não estaria sendo vítima delas agora? Como é possível dizer com certeza que estes personagens não são todos a mesma pessoa (no caso eu, o contador dessa história)?

Quando estamos falando de algo que ocorreu há muito tempo e aqui me baseio em conceitos científicos de como a memória humana funciona, quanto mais antigo o fato registrado, menos fiel essa memória se torna. Infelizmente nossa memória não funciona como uma máquina fotográfica que registra um acontecimento e que você pode acessar como um arquivo de computador escondido no seu cérebro. Na verdade, à medida que o tempo vai passando, e quanto mais nos lembramos deste evento específico, mais ele vai ganhando contornos de invenção, mesmo que de forma inconsciente.

Pelo simples fato de uma imagem estar guardada na sua mente, não significa que ela carregue consigo a prova da sua veracidade nem da sua correspondência com o fato que aconteceu. É comum nos enganarmos, pois memórias de fatos tão antigos são perfeitamente passíveis de erros de registro. Portanto o modo como nos recordamos pode ser tão ou mais ficcional que o devaneio poético criado pelo artista.

Isso não é proposital, mas de repente, a camisa que você usava naquela festa ganha um novo detalhe, aquela música que você ouviu no seu primeiro beijo, na verdade, nunca tocou. Em outras palavras relatos simples tornam-se mais complexos e nós tendemos a achar que estamos lembrando melhor, quando, na verdade, a grande possibilidade é que estamos inventando. Isso acontece a todo o momento na nossa vida, pois a verdade psíquica, que tem um estatuto de verdade, e a verdade factual - o fato real são realidades distintas.

Existe uma tendência natural da nossa memória de ir preenchendo as lacunas da informação e neste processo, por vezes, acabamos criando falsas memórias, que é quando nos lembramos de algo que factualmente jamais aconteceu. Porém, não se pode dizer que estas memórias não têm validade historiográfica, conforme nos alerta Paul Ricoeur (2007):

Deve haver, na experiência viva da memória, um rastro irreduzível que explique a insistência da confusão comprovada pela expressão imagem-lembrança. Parece, mesmo que a volta da lembrança pode fazer-se somente no modo do tornar-se-imagem. [...] A permanente ameaça de confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse tornar-se imagem da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória. [...] E, no entanto, nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos a sua lembrança. A própria historiografia, digamo-lo desde já, não conseguirá remover a convicção, sempre criticada e sempre reafirmada, de que o referente último da memória continua sendo o passado independentemente do que possa significar a preteridade do passado. (RICOEUR, 2007, p. 26).

Para Freud (1915), o inconsciente é atemporal, então, ele não funciona numa linha cronológica passado, presente e futuro. Neste sentido não devemos esperar linearidades ou ausência de contradições de quem se recorda. Há diversos processos mentais que acontecem assim, um exemplo clássico disso é o sonho. Talvez o fato puro seja um ideal que a nossa consciência subjetiva não conseguirá jamais acessar.

Ao entrarmos neste terreno da memória e do imaginário promovemos uma espécie de subversão do real, uma ressignificação operada por uma capacidade de agenciamento das imagens e do simbólico, expressando ou recriando de forma singular os próprios sentidos da realidade.

É possível, então, pensarmos a realidade como algo diferente do real. O real é tudo aquilo que existe por si só, como uma força impositiva, que independe da vontade humana. A realidade é justamente o resultado dessa composição entre o real, a memória e o imaginário. Por isso o real não pode ser confundido com realidade, porque o primeiro é incontestável e o segundo é apenas um recorte interpretativo.

Nas linhas redigidas a seguir, o leitor encontrará um exercício reflexivo acerca de alguns aspectos sobre a imagem e a memória, enquanto geradores de identidades e produtora de realidades, tendo como arcabouço epistemológico o Imaginário. O arranjo conceitual e teórico é apresentado tanto através de autores vinculados à chamada hermenêutica instauradora (Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard e Gilbert Durand), como também pensadores e artistas que refletem sobre a constituição da memória na prática de atores e atrizes.

Primeiramente, na seção seguinte, procurarei analisar a constituição das imagens e seus efeitos e implicações nos modos de ser, agir e pensar dos seres humanos. Num segundo momento tratarei das diferentes acepções em torno da noção de memória, suas formas, seus mecanismos de evocação e de extinção e sua possível relação com o

trabalho de interpretação, no qual o ator/atriz empresta seu corpo à personificação da personagem. Desse modo, falar de criatividade artística é falar também do simbólico, pois estes dois conceitos são vistos aqui neste trabalho como pertencendo a um mesmo campo teórico, como se fossem faces distintas de uma única moeda.

4.1 Estudos sobre o imaginário

Em direção a uma melhor compreensão acerca do conceito de imagem e memória, parece-me essencial, primeiramente, proceder a uma análise da constituição do imaginário, bem como a maneira como este é analisado nas diferentes esferas científicas em que circula e, em nosso caso específico, no campo teatral. A princípio deve-se reconhecer a complexidade e as várias dimensões que envolvem o tema, pois sua constituição abrange ao mesmo tempo o mundo interior – o qual podemos conhecer através do inconsciente, dos símbolos⁷⁰ e do sonho – e sua contraparte, o mundo exterior, concreto e objetivo.

O antropólogo e filósofo Gilbert Durand⁷¹, por exemplo, ancora alguns apontamentos importantes acerca deste termo a fim de tornar esta questão um pouco mais clara. Para ele o imaginário é como um “museu” que comporta todas as imagens já produzidas ou possíveis de ser produzidas pelo conjunto dos seres humanos, um tipo de matriz criativa pela qual se origina qualquer forma de representação humana (DURAND, 2004, p. 06). Vejamos a seguir como o autor explicita esta sua abordagem sobre o imaginário partindo de uma apreensão simbólica do pensamento:

⁷⁰ Por uma questão de objetividade e fidelidade ao recorte desta pesquisa, não me deterei aqui acerca do conceito de símbolo, por acreditar que este assunto demandaria um desdobramento possivelmente para um novo capítulo. Entretanto, cabe-nos fazer uma breve explicação a respeito deste termo devido sua importância relativa ao imaginário. Por símbolo entende-se aquilo que aponta para um determinado objeto por meio de uma estratégia de representação, estando este objeto relacionado a um fenômeno humano desconhecido, que não nos é dado conhecer por meio da linguagem. Para ilustrar este conceito trago uma citação de Jung: “uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado.” (JUNG, 1964, p.20).

⁷¹ O antropólogo, filósofo, pesquisador e professor universitário Gilbert Durand nasceu na França no dia 1 de maio de 1921 e faleceu em 7 de dezembro de 2012. É considerado atualmente um dos mais importantes sistematizadores dos estudos do Imaginário, conhecido por seus trabalhos sobre a mitologia, nos quais estabelece um diálogo interessante entre o conhecimento tradicional dos povos antigos e as teorias científicas que estavam surgindo no início do séc. XX (tais como: a Psicanálise de Freud, o sistema mitológico de Lévi-Strauss e os modelos de análise poética de Bachelard - concernentes a sua fase noturna). Além disso, Durand, juntamente com outros nomes, participou dos encontros periódicos do Círculo de Eranos na Suíça, os quais representaram uma espécie de contraposição a certos pressupostos epistemológicos e hermenêuticos até então vigentes naquele tempo. Neste Círculo de Eranos participaram autores como: Jung, Eliade, Henri Corbin, James Hillman entre outros, que tinham em comum o propósito de reabilitar o sonho, o mito e as correntes místicas como objeto de estudo da ciência.

o Imaginário - ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens - aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra. (DURAND, 2012, p.18).

Antes dos estudos da psicologia começarem a se voltar concretamente para os símbolos, o imaginário era um lugar inexistente e desprezado dentro do meio científico, quase como um lugar proibido. Os únicos campos de pesquisa que se propunham a tratar destes assuntos eram praticamente a religião e a filosofia, mas sempre de uma forma tangencial. A partir da psicanálise de Freud, o estudo do simbólico e das imagens é novamente colocado num lugar de destaque dentro da epistemologia da ciência, criando assim as bases para que o imaginário pudesse se estabelecer de uma vez por todas como teoria do conhecimento.

Apesar disso, Durand vai tecer sérias críticas ao raciocínio de Freud, acusando-o de ter sido reducionista em muitos aspectos, principalmente no tocante à teoria sexual, baseada no complexo de Édipo⁷². O problema da leitura simbólica freudiana, na acepção de Durand, é que, ao instaurar a noção de uma nova ciência, Freud acabou formulando uma hipótese centralizadora, que limitava a polissemia dos símbolos. Sendo assim, todo sistema representativo visual ficava subordinado a este modelo, gerando um vício indesejado na interpretação das imagens.

Seguindo essa linha de pensamento, a imagem é muitas vezes utilizada como pretexto para a defesa de uma hipótese suspeita, pois sempre vai remeter a um conteúdo sexual, impedindo que outras possibilidades de significação possam surgir:

O erro de Freud foi ter confundido «causalidade» e «associação» com semelhança ou continuidade, foi ter constituído como causa necessária e suficiente do fantasma o que era mais do que um acessório associado no polimorfismo do símbolo. Não só Freud reduz a imagem a um simples espelho vergonhoso do órgão sexual, como também reduz ainda mais profundamente a imagem a um mero espelho de uma sexualidade mutilada

⁷² Complexo psicanalítico descrito por Freud em referência a história do mito grego de Édipo-Rei. Segundo esta mitologia, Édipo, sem saber, assassina seu próprio pai e se une em matrimônio com sua mãe. Para Freud, nos primeiros anos de vida, a criança do sexo masculino nutre um desejo amoroso involuntário em relação à figura materna. Tal desejo pode desempenhar um papel importante no desenvolvimento da personalidade desta criança. Apesar de ter sido fortemente refutada por muitos autores, esta teoria baseada no complexo edípico foi fundamental para que Freud assentasse os conceitos psicanalíticos em bases científicas, que pudessem depois ser replicadas ou comprovadas através de um esquema possível. Sem isso, a psicanálise provavelmente não teria sido fundada.

semelhante aos modelos fornecidos pelas etapas de imaturação sexual da infância. (DURAND, 1999, p. 40).

Dentro desse sistema, a interpretação das imagens simbólicas passa a ser condicionada por fatores pessoais, como reflexos de um conflito no passado biográfico do indivíduo, resultando num complexo. Desse modo a imagem, para a psicanálise freudiana, é quase sempre associada a um tipo de bloqueio da libido, que geralmente se dá nos primeiros cinco anos de vida, e sua causa remete a repressão de uma experiência ruim, que foi censurada ou recusada pelo campo normativo do indivíduo por ser visto como inadequado ou inadmissível em nossa sociedade (quer seja pelas regras sociais, morais e religiosas).

Ainda de acordo com este ponto de vista, o inconsciente funcionaria como um depósito de pulsões negativas que não são autorizadas de emergir para o nível da consciência. Em outras palavras, a imagem só existe como o resultado de uma experiência traumática e o estudo do imaginário seria, então, um estudo unicamente das pulsões reprimidas.

No entanto, para Durand, essa perspectiva reducionista limita o campo de estudos da imagem, ao restringir sua análise a um único aspecto, impedindo de certa forma que outras reflexões possam surgir para além de uma causalidade sexual. Para ele é preciso ampliar as fronteiras da pesquisa do imaginário humano de maneira livre e independente, a partir de um método adequado a expressão simbólica, obtendo-se, com isso, associações diversas e correlações mais profundas.

Além do mais, Durand considera que há um erro por trás dessa atitude de querer explicar os símbolos, seja através de um impulso afetivo, como faz Freud, seja através das organizações sociais, como pregava o estruturalismo de Lévi-Strauss. Tanto um quanto o outro desconsideram o símbolo em si, de forma que este deixaria de ser o objeto principal da investigação e passaria a ser um disfarce para representar algo.

Da mesma forma, Jung⁷³, um dos fundadores da psicologia moderna, em seu estudo das imagens arquetípicas, afirma que não podemos perder de vista em momento

⁷³ Carl Gustav Jung foi um psicólogo suíço que viveu entre os anos de 1875 até 1961, filho de pastores protestantes, que lhe impuseram uma educação muito rígida dentro dos preceitos religiosos da época. Trabalhou diretamente com Freud e foi um de seus principais discípulos até o ano de 1914, quando então rompe com as idéias do mestre e decide fundar sua própria teoria: a psicologia Analítica. A partir de então desenvolve uma série de conceitos-chaves que servem de base até hoje para se compreender o campo do Imaginário, tais como inconsciente coletivo e os arquétipos. Outro aspecto muito importante em sua obra é a relação que estabelece com a temática da religião e a relação do homem com os símbolos do sagrado, como uma forma de reascender a busca pela espiritualidade e a experiência mítica humana.

algum a imagem, em sua polissemia específica, porque ela é a fonte de referência primária essencial. Substituí-la por outra coisa é tanto uma limitação, quanto uma perda do próprio objeto de estudo. Diz ele: “Trabalho em redor da imagem do sonho e desprezo qualquer tentativa do sonhador para dela escapar” (JUNG, 1964, p.29).

Ao adotar uma visão unilateral, que tente explicar as imagens a partir de um único ponto de vista, Jung acredita que corremos o risco de cometer uma redução do símbolo imagético, o que não é exatamente um modelo de análise ideal segundo a psicologia analítica, porque isso acarretaria em excluir a complexidade e a dimensão da expressão poética; o máximo que podemos fazer é discutir a imagem em sua materialidade, atentando para as particularidades desta construção.

Ora, a redução de uma vivência visionária a uma experiência pessoal a transforma em algo de inadequado, um mero “substitutivo”. Com isso o conteúdo visionário perde o seu “caráter originário”, a visão originária é reduzida a um simples sintoma e o caos degenera a ponto de não ser mais do que uma perturbação psíquica. (JUNG, 2013, p. 61).

Foi preciso esperar pela contribuição de autores do imaginário, menos comprometidos em relação ao cientificismo racional, para que a imaginação simbólica pudesse encontrar o seu próprio campo de pesquisa. Neste sentido, Durand (1999) propõe uma divisão dos estudos do imaginário em dois grupos: uma abordagem inicial que ele chama de hermenêuticas redutoras (formada por Freud e Lévi Strauss) e outro grupo chamado hermenêuticas instauradoras (Ernst Cassirer, Jung, Bachelard).

Vale ressaltar, entretanto, que todos estes autores que precederam a Teoria do Imaginário serviram de base para a consolidação do pensamento de Durand, tanto naquilo que convergem, quanto naquilo que divergem entre si, tornando-se, de certa forma, importantes para o processo de formulação da antropologia do imaginário. Ainda que haja diferenças de pensamento, cada um deles, a seu modo, foi fundamental num determinado momento histórico e sua relevância no desenvolvimento científico não pode ser ignorada.

Segundo Durand, as hermenêuticas redutoras fracassaram ao tentar explicar o sistema simbólico a partir de um modelo de interpretação restritivo, gerando assim um vício na forma como analisamos as imagens. Ao tentar reduzi-las a uma repetição de estruturas lógicas de funcionamento, os representantes desta linha de pesquisa fecham os olhos para a viabilidade inclusive de enxergar outros significados intrínsecos a sua

materialidade. Com isso perdemos de vista a singularidade do símbolo, de tal forma que qualquer tentativa de explicação já traz em si um pressuposto determinista.

A partir da contribuição das ciências antropológicas e sociológicas e das transformações sociais na história da humanidade, um novo tipo de encaminhamento começa a surgir em relação à imagem. Os antropólogos passam a questionar, a partir da etnologia, essa universalidade do complexo de Édipo, que até pode servir para uma determinada lógica cultural específica, principalmente européia, mas que não pode ser universalizada. Para estes pesquisadores a experiência humana é diferente em cada cultura, lidando consequentemente com a sexualidade de modos muito distintos.

Particularmente os etnógrafos, na sequência de Malinowski e do seu estudo determinante sobre os indígenas da ilha Trobriand, puseram em dúvida a universalidade do famoso complexo de Édipo. A investigação etnográfica ensina que o simbolismo edipiano em que assenta todo o sistema freudiano, não é mais do que um episódio cultural estritamente localizado no espaço e, provavelmente, no tempo. (DURAND, 1999, p. 43).

O principal representante desta linha de pensamento foi Lévi Strauss, um dos grandes nomes do chamado estruturalismo. Em seu estudo de mitologia, ele evidencia o funcionamento dos sistemas míticos, divididos em unidades essenciais (chamados de mitemas), na tentativa de relacioná-las a outras estruturas similares em diferentes culturas, a fim de demonstrar certa tendência de repetição destes núcleos a partir de variações e relações extremamente complexas. Dessa forma:

a mitologia estrutural nunca irá deter-se num símbolo separado do seu contexto: ela terá por objectivo a frase complexa na qual se estabelecem relações entre os semantemas e é esta frase que constitui o mitema, «grande unidade constitutiva» que, pela sua complexidade, «tem o carácter de uma relação». (DURAND, 1999, p. 48 e 49).

Neste tipo de pensamento estruturalista há uma questão social comum a todos os mitos, que compõem o imaginário de uma cultura. Sendo assim o inconsciente deixa de ser o refúgio das particularidades individuais, como acreditava a psicanálise, e passa a ser o espaço de diálogo e trânsito entre coletividades. É esse o objetivo principal da antropológica estruturalista: identificar estes grandes sistemas, os quais funcionam como estruturas míticas que aparecem em diferentes contextos sociais, apontando para uma análise um pouco mais universal.

Estas ideias trouxeram um grande avanço para a filosofia do imaginário, ao reconhecer que o simbolismo está conectado às formas de organização de cada esfera

cultural. Apesar disso, na visão de Durand, o método de análise de Lévi Strauss vai aplicar, assim como em Freud, outro reducionismo conceitual, pois ao tentar compreender esses mitemas e fazer uma comparação entre eles, perde-se de vista o símbolo e a singularidade própria da expressão de cada mito na sua variabilidade. E resguardar a singularidade de cada mito é muito importante, inclusive para que não venhamos a encobrir “esta corrente única de vida, este impulso específico cujo poder vital transvasa por todos os lados [...], dando cor a todas as imagens e atitudes.” (DURAND, 1999, p. 51 e 52).

Em resposta às hermenêuticas redutoras, Durand contrapõe o que ele denomina de hermenêuticas instauradoras, que são assim nomeadas porque introduzem uma nova possibilidade de estudo das imagens. Neste grupo encontram-se Jung, Cassirer e Bachelard, os quais tiveram o mérito de conceder maior status e importância à imaginação simbólica, sem a necessidade de justificar o conteúdo das imagens com base em pressupostos alheios ao seu campo específico de investigação.

Inicialmente, Durand situa nessa categoria instauradora o filósofo alemão Ernst Cassirer, especialmente por sua compreensão acerca das formas simbólicas do pensamento, uma conceituação criada para denominar a base elementar sobre a qual se organiza o raciocínio formal do ser humano. Numa analogia, poderíamos dizer que se trataria, em linguagem computacional, do sistema operacional binário, sobre o qual se assenta a estrutura em que operam os microcomputadores.

Para Cassirer, só é possível existir o pensamento conceitual porque há uma estrutura psíquica e simbólica anterior a ele, através da qual podemos desenvolver a linguagem e as ideias, estando estas diretamente condicionadas ao substrato simbólico. A essa estrutura ele chama de carga simbólica, como sendo um tipo de comunicação mais primária, que faz com que, “para a consciência humana, nada é simplesmente apresentado, mas tudo é representado.” (DURAND, 1999, p. 55). Ou ainda:

O objecto da simbólica não é de maneira nenhuma uma coisa analisável, mas, de acordo com uma expressão do agrado de Cassirer, uma fisionomia, isto é, uma espécie de modelagem global, expressiva e viva das coisas mortas e inertes. É este fenómeno inelutável para a consciência humana que constitui a imediata organização do real. Este último nunca se apresenta como um objecto morto, mas objectificado, isto é, promovido por todo o conteúdo psico-cultural da consciência à dignidade de objecto para a consciência humana. A esta impotência constitutiva que condena o pensamento a nunca poder intuir objectivamente uma coisa, mas a integrá-la imediatamente num sentido, chama Cassirer carga simbólica. (DURAND, 1999, p. 54).

O ser humano está ligado a esta capacidade de simbolizar, e suas ideias se organizam de modo muito livre, através de conexões simbólicas muito próprias. Toda nossa estrutura mental ou cognitiva depende desse modo de funcionamento simbólico e imagético, que por sua vez carrega uma potência semântica muito grande, diferente do discurso racional que tenta construir um conceito através do pensamento linear. Desse modo, a mitologia e os símbolos são uma forma muito sofisticada de organizar o pensamento, porque trazem consigo um rastro tanto de experiências quanto de conhecimento direto.

Da mesma forma, Jung formula um conceito basilar para se pensar o símbolo na modernidade, tendo como ponto de partida a noção do arquétipo⁷⁴. Ao criar este termo, ele produz uma mudança no nosso olhar acerca da imagem, não como um disfarce para outra informação, mas como um elemento primário imediato. Ainda que suas ideias tenham sido muito criticadas posteriormente, esta teoria foi fundamental para que Durand pudesse estruturar a antropologia do imaginário, apontando para outro *locus* do conhecimento humano, um campo de pesquisa independente, com sua própria lógica de estruturação. A este respeito:

Ora, Jung, ao retomar a definição clássica do símbolo redescobre explicitamente que esta última é, em primeiro lugar, multívoco (ou mesmo equívoco) e, por conseguinte, que o símbolo não pode ser assimilado a um efeito que se reduziria a uma «causa» única. O símbolo remete para algo, mas não se reduz a uma única coisa. (DURAND, 1999, p. 56).

Dentro da abordagem estabelecida por Jung, um símbolo pode criar inúmeras associações. Ele é, portanto, multívoco (polissêmico) e, conseqüentemente, seu sentido não pode estar atrelado a uma interpretação excludente. Para essa dialética da ambivalência, não importa descobrir qual leitura é a mais correta, pois existem múltiplas possibilidades de significação, dependendo do contexto de cada narrativa e do seu acontecimento específico. Naturalmente vamos perceber que determinadas leituras são mais recorrentes do que outras, o que não quer dizer que estas sejam mais importantes e sim que possuem uma predominância maior, sendo, por esse motivo, mais universais.

A arte é um ótimo exemplo disso, pois esta implica em interpretações mais livres por meio de uma poética simbólica. Por mais que uma obra de arte tente expressar seu significado de modo preciso (como é o caso dos pintores realistas), ainda assim ela sempre vai se prestar a perspectivas de leituras abertas, porque esta é a sua natureza. Aí

⁷⁴ Mais a frente, retomarei este conceito para detalhar melhor a teoria dos arquétipos formulada por Jung.

reside a diferença entre o ícone, o índice e o simbolismo que se abre a múltiplas interpretações.

Quando lidamos com o campo simbólico não podemos restringir o seu significado, pois senão correremos o risco de perder aquilo que é mais essencial a esta manifestação. Ou seja: uma abordagem do imaginário está sempre lidando com um lugar indeterminado, um vasto campo de possibilidades, que podem mudar conforme a experiência do sujeito em relação ao objeto, sua leitura de mundo e tantos outros fatores. Essa é a natureza do símbolo, caracterizado pela particularidade de estar sempre significando coisas novas.

Porém isso não significa que os símbolos são totalmente abertos, pois há limites para essa leitura. O limite é dado pelo próprio símbolo (suas cores, forma, elementos que compõem sua imagem), mas essas demarcações continuam abertas porque a conjugação destes elementos nos dá infinitas possibilidades de experiência. Dessa forma, quando nos propomos a fazer uma pesquisa de natureza artística, é necessário expandir o pensamento para outras leituras simbólicas, outros olhares, outras possibilidades, outros modos de construção.

Quem fez isso com muita maestria foi o filósofo e escritor Gaston Bachelard⁷⁵, que transitou entre os dois pólos do conhecimento humano, as ciências exatas e a poética, sem criar uma rivalidade entre eles, mas valorizando-os dentro da potência de cada um. Bachelard obteve a façanha de abranger tanto a filosofia da ciência, na qual os signos necessitam de precisão, quanto à filosofia poética, que segue os parâmetros aqui já discutidos, realizando um duplo caminho, na tentativa de equalizar a dinâmica objetiva da ciência e a dinâmica subjetiva da arte.

Em seu livro *A poética do devaneio*, Bachelard divide o pensamento humano em duas vertentes, de um lado a intencionalidade clara, objetiva e consciente e do outro lado a manifestação dos sonhos. Para ele essa última é, de certo modo, incontrollável, ou seja, ao sonhar, você é tomado pelas imagens e é levado para lugares que você não tem

⁷⁵ Gaston Bachelard (1884-1962) nasceu na França, mais precisamente na pequena província de Bar-sur-Aube, onde estabeleceu íntimo contato com a natureza - o que parece ter bastante relação com suas concepções filosófico-poéticas. De origem rural e humilde, este filósofo camponês percorreu um longo caminho até se formar. Antes de chegar ao reconhecimento como filósofo, Bachelard foi professor das matérias de física e química. Aos 35 anos inicia seus estudos de filosofia, se tornando também professor de filosofia na Academia das Ciências Morais e Políticas da França. Sua pesquisa está dividida em dois momentos: a primeira mais voltada para as questões da filosofia e da ciência e a segunda pensando a relação entre a filosofia e a poética. Em seus livros questiona os princípios positivistas como verdade absoluta, divergindo das ideias de seus contemporâneos e instaurando um “novo espírito científico” que deve estar sempre se renovando. (PESSANHA, 1978, p. 6-13).

controle, pois os sonhos são totalmente liderados pelo inconsciente. Porém, por outro lado, no devaneio, o sujeito “sonha acordado”, ou seja, tem a capacidade de navegar pelas imagens, tal qual no sonho, mas mantendo o domínio sobre seu estado de consciência alterada:

O devaneio é então um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia. Se a matéria onírica se condensa um pouco na alma do sonhador, o devaneio cai no sonho; os "acessos de devaneio", observados pelos psiquiatras, asfixiam o psiquismo, o devaneio torna-se sonolência, o sonhador adormece. (BACHELARD, 1988, p 10 e 11).

Na concepção de Bachelard, o devaneio é exatamente esse entrelugar, entre o estado desperto e o estado de sonho, entre o dia e a noite. Para ilustrar este conceito ele utiliza a figura do poeta em estado poético de criação, pois a construção escultural de uma obra de arte passa também pelo modo como o artista opera conscientemente sua intuição, suas sombras e se deixa guiar pelas imagens interiores apropriando-se deste processo de ação imaginativa.

Em seu devaneio, encontra-se o poeta como que “sonhando acordado”, navegando por entre o imaginário pessoal, ao mesmo tempo em que cria imagens poéticas. Destarte, Bachelard se coloca na consciência do artista, não com o propósito de analisar o objeto artístico, mas na tentativa de compreender como este constrói realidades poeticamente e como se estrutura o fazer artístico. Apesar de suas referências estarem ancoradas nos poetas da literatura, seu pensamento pode ser aplicável a outras artes também, estabelecendo o devaneio como uma proposta metodológica do processo criativo.

Partindo desta nova forma de categorização não reducionista por meio dos símbolos, dos mitos e da arte, Gilbert Durand fundamenta sua abordagem epistemológica, construída, em grande parte, a partir dos conhecimentos formulados por estes três pensadores (Cassier, Jung e Bachelard). Assim, podemos perceber a importância vital das imagens para a consolidação do imaginário, sejam elas do universo dos símbolos, do inconsciente, da fantasia ou da imaginação.

Nesta busca por uma incursão mais sensível sobre este tema, convido você a iniciar um novo movimento de travessia dos sentidos a fim de lançar um pouco de luz sobre esta relação tão complexa, mas ao mesmo tempo tão potente entre imagem, memória e imaginário e como isso constrói realidades múltiplas. A seguir irei me deter

um pouco mais acerca dos significados intrínsecos à imagem, conforme a apreensão feita por Durand em sua obra *O Imaginário*.

4.2 Incursão à imagem

A emergência deste tipo de reflexão acerca da imagem é atual e tem sido objeto de estudo de ampla circulação nas mais diferentes esferas políticas, sociais, históricas, filosóficas ou mesmo na arte. Trata-se, portanto, de uma matéria transdisciplinar que envolve várias áreas do conhecimento, abrangendo um campo de possibilidades ilimitadas. Desta forma, qualquer investida científica que pretenda decifrá-la ou restringi-la (em alegoria a esfinge, “decifra-me ou te devoro”) fracassa ao tentar alcançar este intento. Todavia é justamente por seu caráter transversal, contrariando o que pregam as incautas prerrogativas científicas, que vêem a imagem como uma entidade obscura, que seu estudo se faz inconteste.

Para colocar um pouco de luz sobre este tema, Durand apresenta uma significação bastante interessante para o conceito de imagem, qualificando-a como uma "realidade velada" (DURAND, 2004, p 10). A complexidade em torno desta definição remete-nos a um plano figurativo altamente obscuro, que envolve o visível e o incognoscível, responsável pelo enigma da constituição psicológica humana. Ou seja, Durand não está se referindo tão somente ao signo pictórico (uma pintura realista ou uma fotografia, por exemplo), mas aquilo que se apresenta à consciência como resultado da imaginação. Então a abordagem que ele faz deste termo aponta fundamentalmente para o lugar da representação psíquica, como aquilo que nos mobiliza, que nos move, que nos toca e nos escapa.

Porém, tratar a imagem como uma "realidade velada" não significa retirar dela sua materialidade, até porque esta pode ser expressa plasticamente, como acontece regularmente na arte. E evidentemente não há nada que se materialize tão claramente em todos os tipos de arte do que a imagem, quer seja na pintura, na poesia, no teatro, na dança ou na música. Não é à toa que importantes nomes relativos ao Imaginário, estabeleceram suas teorias a partir de uma profunda observação da produção artística e cultural humana, abandonando uma posição racionalista mais abstrata, em função de

uma fundamentação dos fenômenos por meio das imagens, do mito e de uma paisagem mais sensorial⁷⁶.

Por outro lado as várias dimensões inseparáveis que gravitam ao redor do conceito de imagem (tais como “memória”, “mito”, “símbolo”, “arquétipo”, “imaginação” e “fantasia”) são constantemente embaralhadas em nosso uso cotidiano, podendo gerar ideias confusas e incompreensões, sobre este termo. Portanto, discutir sobre a imagem se torna urgente e necessário, especialmente diante dos novos tempos evidenciados pelas mídias digitais, cujas relações humanas, políticas, econômicas e culturais têm sido cada vez mais mediadas por realidades virtualizadas.

A partir do século 20, com o surgimento das novas tecnologias no campo visual (fotografia, cinema, televisão, internet, etc.), o papel da imagem na sociedade contemporânea passa a ter uma importância ímpar, caracterizada pelo rápido avanço das técnicas de reprodução e transmissão de imagens. Nesta perspectiva, o ser humano encontra-se, atualmente, submerso em uma rede de informações, bombardeado por um acervo de imagens que, quer queira quer não, a todo o momento saltam às nossas vistas, procedentes das mais diversas ordens: midiática, cultural, informativa ou publicitária.

No entanto, a despeito disso, segundo Durand, a imagem tem sido alvo constante de uma espécie de “desconfiança iconoclasta” (2004, p. 7) por parte de alguns grupos científicos, os quais colocam de um lado o espaço da imaginação como propulsor da incoerência, do erro, do delírio e, do outro lado, a racionalidade como sendo o espaço da verdade, do real e do pensamento científico. A este respeito, Durand cita o exemplo de Sartre, para quem:

a imagem é uma "sombra de objeto" ou então "nem sequer é um mundo do irreal", a imagem não é mais que um "objeto fantasma", "sem conseqüências"; todas as qualidades da imaginação são apenas "nada"; os objetos imaginários são "duvidosos"; (DURAND, 2012, p 23)

Durand destaca ainda o absurdo desta situação, pois a mesma “civilização da imagem”, que inventou inúmeros meios de reprodução iconográfica, foi também responsável pela ostensiva perseguição e destruição dos símbolos que ocorreram

⁷⁶ A psicologia arquetípica de James Hillman, por exemplo, sempre teve uma relação muito íntima com o campo das artes, a ponto dele poder falar de uma “base poética da mente”, baseada numa psicologia mais próxima da arte, da poesia, da filosofia e da narrativa do que da ciência fisiológica. (HILLMAN, 2010, p 29).

durante toda a história da humanidade, criando uma série de preconceitos que se estabeleceram historicamente com relação a este tema:

Ora, o Ocidente, isto é, a civilização que nos sustenta a partir de racionalismo socrático e seu subsequente batismo cristão, além de desejar ser considerado, e com muito orgulho, o único herdeiro de uma única Verdade, quase sempre desafiou as imagens. É preciso frisar este paradoxo de uma civilização, a nossa, que, por um lado, propiciou ao mundo as técnicas, em constante desenvolvimento, de reprodução da comunicação das imagens e, por outro, do lado da filosofia fundamental, demonstrou uma desconfiança iconoclasta (que “destrói” as imagens ou, pelo menos, suspeita delas). (DURAND, 2004, p. 7).

Isto tudo tem levado hoje em dia a um esvaziamento do imaginário, por vezes desqualificando e silenciando as vozes da imaginação. Para Durand, o emprego da imagem na sociedade contemporânea continua ocupando um lugar coadjuvante e talvez, por esse motivo, tenha se revertido em uma espécie de decodificação imediata e superficial, na qual os indivíduos não são levados a ir além da obviedade e, ainda assim, não conseguem compreender o que visualizam, tornando a produção e veiculação dessas imagens uma ameaça a criatividade. É o que ele nos alerta a seguir:

Portanto, a imagem “enlatada” paralisa qualquer julgamento de valor por parte do consumidor passivo, já que o valor depende de uma escolha; o espectador então será orientado pelas atitudes coletivas da propaganda: é a temida “violência das massas”. Este nivelamento é perceptível no espectador de televisão, que engole com a mesma voracidade, ou melhor, com a mesma falta de apetite, espetáculos de “variedades”, discursos presidenciais, receitas de cozinha e notícias mais ou menos catastróficas... (DURAND, 2004, p. 118).

Tendo isso em vista, podemos entender a imagem, enquanto objeto de desejo, transformada em produto pelo capital, especialmente no que se refere aos valores do mercado, no consumismo desenfreado ou na divulgação de notícias falsas. É notório que, na era digital, qualquer um pode manipular fotografias e vídeos através de softwares cada vez mais sofisticados, dar a eles um aspecto de verdade e fazê-los alcançar muitas pessoas. É por isso que a leitura de imagens e dos significados que elas trazem é uma habilidade indispensável nos dias de hoje. Nesse sentido:

A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação” às vezes velando a ideologia de uma “propaganda”, e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora... (DURAND, 2004, p. 33).

Em resumo, a imagem enquanto meio de representação da realidade sempre recebeu um tratamento distorcido por parte da ciência positivista, uma vez que esta impõe uma universalização incompatível com o caráter essencialmente transgressor de sua vida simbólica, a qual para existir precisa estar submetida “a um acontecimento, a uma situação histórica ou existencial que lhes dá cor. É por isso que uma imagem simbólica precisa constantemente de ser revivida, um pouco como um trecho de uma música ou um herói de teatro precisam de um ‘intérprete’.” (DURAND, 1999, p. 29).

É possível ainda dizer que esta contraposição entre pensamento imaginal e racionalismo aristotélico ou cartesiano esteja ancorada numa outra dicotomia muito fortemente presente na contemporaneidade, como já foi explicitado na introdução deste trabalho: a separação entre ciência e arte. O trecho a seguir corrobora com este pensamento:

Qualquer “imagem” que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita. Neste mesmo movimento as divagações dos “poetas” (que passarão a ser considerados os “malditos”), as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos e as obras de arte serão expulsas da terra firme da ciência. Vale observar que na lei francesa que regulamentava as construções dos edifícios públicos, apenas 1% das despesas destinava-se à decoração e ao embelezamento artístico. (DURAND, 2004, p. 15).

Em termos históricos, esta separação, que coloca de um lado o cientista pesquisador como autoridade e do outro o conhecimento sensível como atividade menor, é um fenômeno relativamente recente. Desde a antiguidade os conhecimentos científicos e artísticos estiveram intrinsecamente ligados, tendo como base as narrativas míticas, a imaginação e a fantasia. Ciência, arte, tecnologia, filosofia e religião, faziam parte de um mesmo corpo epistêmico, olhares diferentes para o mesmo objeto, assim como as faces de um diamante.

Com o surgimento do Iluminismo e de outras correntes filosóficas, a arte e a ciência foram sendo tratadas como disciplinas separadas, e o pensamento mítico por muito tempo foi banido da ciência ocidental por ser considerado nocivo, inferior e desprovido de objetividade. Entretanto, a primeira forma de estruturação do conhecimento humano foi justamente a forma figurada de expressão (a figurativização). Assim, através das imagens, o homem estruturou e desenvolveu o primeiro pensamento científico, que serviu de base para o modo de se pensar no mundo ocidental.

Os mitos personificavam conceitos bastante complexos através de objetos concretos, que se relacionavam entre si, num processo de construção e reconstrução. E o modo como estes objetos se relacionavam criavam idéias e conhecimentos, a partir de determinadas metáforas. São dois modos de se pensar distintos: um através do pensamento racional, mental e outro através da imagem enquanto pensamento simbólico. Este último tem sido tratado pelos círculos acadêmicos como algo intangível ou sem relevância científica, por isso a dificuldade da arte, historicamente, de ser reconhecida dentro da academia.

Porém, atualmente, tem ganhado força em algumas epistemologias do conhecimento uma série de trabalhos que se utilizam desta outra forma de pensamento não-racional, que diz respeito à capacidade de lidar com o imponderável. Neste sentido, abrir-se ao conhecimento sensível que as imagens nos trazem é um posicionamento fundamental para repensar a nossa prática acadêmica, ultrapassando os limites do pensamento determinista e da razão. E neste processo de dar corpo as imagens simbólicas, a gente vai também se fazendo e se refazendo, buscando experiências novas e saberes outros, enquanto sujeitos constituídos e constituintes do meio social.

A questão central que podemos colocar aqui é: Por que não incluir os símbolos, as imagens, o inconsciente, o intuitivo, o incerto e o acaso em nossos trabalhos? No que estes elementos desvalorizam o nosso fazer enquanto artistas-pesquisadores? Sabemos que os conceitos sozinhos, às vezes, não dão conta de abarcar suficientemente determinadas estruturas de pensamento humano. Quanto a isso, Nunes (2012) nos alerta para a importância de não limitar o processo científico apenas ao entendível:

Porque o literalismo é também uma forma de equívoco no entendimento da realidade, uma forma desequilibrada de interpretação do Real, incapaz de perceber a presença ativa de metáforas na sintaxe da lógica. A abertura que resta, portanto, é a de ter capacidade para enxergar através dos eventos, sem perder a singularidade concreta destes, o que depende mais da atitude de quem atribui significados do que propriamente do acontecimento exterior. (...) Dito de outro modo, a aceitação da presença de algo que transcende as categorias lógicas da razão, em nossa vida secular contemporânea, é tão importante quanto difícil é distinguir onde começa o profano e onde termina o sagrado nas sociedades arcaicas, ainda organizadas sem a cisão entre uma e outra coisa. (NUNES, 2012, p. 49).

Em sua obra *O Imaginário*, Durand percorre as produções artístico-culturais da humanidade historicamente situada, mostrando que sempre existiu um aspecto paradoxal em nossa cultura acerca da imagem. Ou seja: como nossa sociedade é

marcadamente influenciada pela imagem, ao mesmo tempo em que demonstra certa suspeita ou preconceito por este assunto.

Pensando nisto, podemos dizer, então, que as diferentes manifestações da imagem em nossa sociedade sofreram ao longo dos anos de um complexo de negação-afirmação. Em determinados contextos históricos, por exemplo, o imaginário se tornou matéria de interesse, visto por muitos como um importante objeto de estudo, por incorporar ao mesmo tempo elementos da realidade e da fantasia. Já em outros momentos da civilização, ele foi alvo de perseguições, tomado como algo nocivo, que precisasse ser reprimido ou evitado para que se conseguisse exprimir o pensamento exato sobre um determinado conteúdo.

No livro acima mencionado, o autor faz um mapa muito interessante acerca do aspecto religioso dentro do campo cristão, descrevendo as diferentes reações do cristianismo em relação à imagem simbólica. Primeiramente, ele destaca a posição adotada pelo protestantismo que passou a proibir o culto às imagens por interpretá-lo como uma herança nociva do paganismo, visto em muitos casos como algo perigoso, que tende a idolatria.

Ainda segundo ele, essa repressão explicaria o fato de o aspecto musical ser mais explorado durante este período em oposição às artes pictóricas, pois, como as imagens estavam proibidas, toda experiência do imaginário precisou migrar para o campo sonoro da música, como uma reação à censura sistemática que vinha sofrendo. Na visão deste:

O iconoclasmo evidente traduz-se nas destruições das estátuas e dos quadros. Todavia, devemos assinalar que, no meio protestante, este iconoclasmo, no sentido estrito de "destruição de imagens", diminui de intensidade com o culto às Escrituras e também à música — Lutero, que também era músico, colocava a Senhora Música (*Frau Musika*) imediatamente atrás da teologia! (DURAND, 2004, p. 22, grifo do autor).

Como resposta a esta perseguição, Durand destaca, como um marco histórico importante, a atitude da Igreja Católica no Primeiro Concílio de Nicéia, ao liberar o uso das imagens dentro das igrejas (estátuas de santos, pinturas, ornamentações entre outras representações). Após esse conselho, os católicos ortodoxos passaram a adotar uma posição mais moderada, quase como um meio termo, pois, se para eles, por um lado, as representações poderiam de fato causar uma confusão entre o símbolo e a própria

divindade, por outro lado eles enxergavam a arte pictográfica como uma possibilidade de estimular a imaginação, fazendo-nos mergulhar naquela experiência religiosa.

Curiosamente é neste período que a arte eclesiástica ou sacra irá sofrer um recrudescimento muito grande, fornecendo uma enorme contribuição para as artes plásticas com a produção de diversas representações visuais no campo da pintura, escultura e arquitetura, além do desenvolvimento de inúmeros estudos, estéticas e técnicas voltadas especificamente para a construção destas imagens sagradas para o cristianismo.

Mais tarde, com o advento do positivismo e as teorias filosóficas do sec. 18, o ser humano foi perdendo simbolicamente o contato mítico com as imagens, delegando este lugar apenas para religião. Este processo de deslocamento da centralidade no pensamento imagético para o pensamento científico, da metáfora para o conceito, do fenômeno para a abstração, de Dionísio para Apolo, levou gradativamente ao enfraquecimento da nossa sensibilidade frente às imagens e uma afirmação do discurso por meio da palavra.

É certo que nós, artistas, às vezes conseguimos acessar este conteúdo com mais facilidade através do imaginário, mas a sociedade contemporânea, de um modo geral, perdeu esta capacidade de simbolizar. A única forma de entrarmos em contato com esse nosso lado simbólico é através da psicologia, da filosofia, da religião ou através da arte. Esta última, no que lhe diz respeito, organiza as coisas em torno de imagens e de símbolos, os quais congregam histórias, conhecimentos, algo muito diferente, por exemplo, da lógica conceitual.

Tendo em vista este panorama, em que a imagem assume dimensões cada vez menos importantes na contemporaneidade, vários estudiosos pós-junguianos têm procurado reforçar suas pesquisas a respeito deste tema, no sentido de trazer considerações relevantes para o entendimento deste. É o caso de James Hillman, que ajudou a estabelecer o movimento conhecido como Psicologia Arquetípica, apoiados em outros autores como Freud, Jung ou mesmo Bachelard.

Para Hillman, todos os efeitos físicos e psicológicos que se manifestam na consciência humana têm por base uma epifania que se realiza na experiência mítica direta do imaginário. Assim sendo, as imagens míticas⁷⁷ não são uma invenção,

⁷⁷ Os estudos da imagem dentro do campo da psicologia arquetípica, quase sempre estão relacionados à mitologia grega, destacando a importância vital desta cosmologia para a estruturação psíquica do

consciente ou inconsciente, do ser humano, tanto quanto não inventamos os sons, os pesadelos e outros fenômenos, mas é que estas epifanias se apresentam para nossa consciência dessa forma. Na verdade estas mitologias se manifestam na psique, no sonho, ou na própria poesia, através de personificações que falam por si, sem a necessidade de uma tradução. Conforme ele mesmo esclarece:

As imagens desencadeiam ações; as ações são padronizadas pelas imagens. Consequentemente, qualquer transformação das imagens afeta os padrões de comportamento, de maneira que aquilo que fazemos com nossa imaginação é de relevância instintiva. Afeta o mundo, como alquimistas, místicos e neoplatônicos acreditavam, mas não exatamente do modo mágico como imaginaram. Porque as imagens pertencem ao mesmo *continuum* como instinto (e não como sublimações dele), as imagens arquetípicas são partes da natureza e não são meramente fantasias subjetivas "de nossa mente". (HILLMAN, 2015, p. 48 e 49, grifo do autor).

Em outras palavras, por trás de toda ação humana há sempre um “deus”, ou se preferir; uma imagem, uma poética intrínseca, (quer seja a representação de um mito de referência, ou dos seres mágicos que aparecem nas fábulas e lendas), através da qual eu consigo acessar todo o tipo de conhecimento humano.

De fato, Hillman se refere a essas figuras como personificações, com o objetivo de revalorizar a perspectiva mitológica humana que foi perdida durante a história do desenvolvimento científico. Para tanto, ele não poderia pretender uma redução desse pensamento a uma base conceitual ou a um discurso racionalista, que utiliza um modelo interpretativo para substituir os deuses por um conceito equivalente em termos racionais. Ao invés disso, seus textos apresentam uma linguagem abertamente metafórica e poética, aproximando-se, muitas vezes, de uma perspectiva animista.

Dentro desta perspectiva mitológica, os grandes conceitos ocidentais (tais como pandemia, harmonia, paz, guerra etc.) estão contidos desde muito tempo nos mitos antigos, na forma de narrativas e imagens. Porém, com o processo de transição do pensamento mítico para o pensamento conceitual, fomos nos afastando da experiência direta do fenômeno, ocasionando consequentemente numa linguagem menos poética, pois, quanto mais este modo de pensar abstrato se desenvolvia, mais nos distanciávamos das “coisas de fato”.

pensamento ocidental, em narrativas repletas de simbolismo. Porém, nos últimos tempos, têm surgido alguns estudos a partir de outras mitologias, como por exemplo, o campo mitológico afro-brasileiro.

Digamos que nosso pensamento imagético anda meio enfraquecido ultimamente e, por conseguinte, a nossa sensibilidade também. Um dos momentos que podemos observar esse enfraquecimento é quando entramos em contato com poemas, imagens, espetáculos teatrais ou mesmo filmes que fogem a determinadas regras artísticas habituais, as quais fomos educados a gostar de modo muito limitado. Por exemplo: pessoas de senso comum podem olhar para um quadro abstrato e ter muita dificuldade de se relacionar com esta obra, por não conseguirem compreender seu sentido intrínseco. Nos entanto, se estivermos abertos a uma relação com a imagem de modo mais sensível, esta vai nos comunicar algo, ainda que este algo seja menos evidente.

Então, este tipo de estudo é um convite para desenvolvermos novamente possibilidades de “pensar por imagens”, permitindo ir além das palavras. Para mim, não interessa aqui uma análise semiótica, que enfatize a consciência racional, analítica e lógica, mas deixar que as imagens falem por si. Isso é, de certo modo, um retorno ao nosso processo científico primário, muito importante para os dias de hoje.

Como é possível compreender e me relacionar com as construções visuais sem precisar traduzi-las em conceitos? Ou, pegando de empréstimo um termo utilizado por Durand, como eu posso transformar tais sistemas imagéticos em representações *indiretas*⁷⁸ através de uma consciência plástica, sem a necessidade de signos descritivos, teóricos e nominais? Isto é uma visão da psicologia que também se aplica na dimensão artística e cultural, pois a imagem constitui o eixo criador e comunicador da arte teatral.

Ora, é neste sentido que podemos pensar o teatro como uma imagem corporificada, estabelecendo uma comparação entre dois termos numa relação de semelhanças. No teatro, o modo como a imagem se dá é através da correlação entre duas realidades ambivalentes, a do sujeito que interpreta e a do personagem. Quando me coloco em cena, no lugar de uma *persona*⁷⁹, deixo de ser o ator para ser um símbolo, uma metáfora representativa, pois que ocupo o lugar de “outra coisa”. Da mesma forma

⁷⁸ Durand identifica duas maneiras distintas de representar o mundo, recorrentes em nossa consciência. Tais formas de representação são categorizadas em diretas e indiretas. Na forma direta, a relação entre o objeto e a nossa percepção se dá de modo imediato: o próprio objeto se mostra para a consciência sem a necessidade de uma representação. Já na forma indireta, o seu referente não pode fazer-se presente em nossa consciência na sua totalidade, fazendo-se necessário que este seja representado através de uma imagem, como por exemplo, uma recordação presente na memória (DURAND, 2002, p.64).

⁷⁹ O nome *persona* provém do latim e faz referência as máscaras que os atores de teatro usam no palco para fingir ser outra personalidade. Para Jung, o termo representa uma espécie de máscara social, criada pelo indivíduo para alcançar determinado objetivo ou mesmo para ocultar o seu íntimo. Esta construção, segundo ele, pode dar-se de modo consciente ou inconsciente, a partir de traços pessoais e sociais escolhidos pelo sujeito. (Jung, 2008).

qualquer objeto, ou mesmo o cenário de uma peça, é como se fosse uma construção cênica de algo no qual ele está no lugar.

Estamos, portanto criando imagens o tempo inteiro, que são transformadas depois em narrativas, histórias, dramas, cenas. Desse modo, o nosso olhar para a imagem e os símbolos precisa sofrer uma revalorização muito significativa, por ser um campo de pesquisa da cultura humana de uma riqueza profunda. Por outro lado, entendo que é possível fazermos um aprofundamento nestas questões através de uma pesquisa artística, conforme demonstrei no capítulo anterior. Assim como podemos também estabelecer um norte para nossa própria criação, um modo de artisticamente organizar e sistematizar melhor o nosso trabalho com as imagens.

4.3 Nos braços de Mnemosine

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!

Poesia completa e prosa
Carlos Drummond de Andrade.

A obsessão pela memória é algo recorrente na literatura em todas as épocas e lugares, como mostra o poema acima de Carlos Drummond de Andrade, intitulado *Confidência do Itabirano*. Nele o autor aborda o tema como uma evocação do passado através de associações simbólicas entre as lembranças do poeta e a “fotografia na parede”. Percebe-se, com isso, a vontade do eu-lírico de voltar no tempo e restaurar algo que não poderia ser recuperado completamente a não ser por meio das palavras. Tal como Marcel Proust retratou nos seus escritos:

Pretendem os poetas que tornamos a encontrar por um momento o que fomos outrora, quando entramos em certa casa, em certo jardim em que vivemos na juventude. [...] É para o que nos podem servir, até certo ponto, uma grande fadiga seguida de uma boa noite. Mas estas, pelo menos para fazer-nos descer às galerias mais subterrâneas do sono, aquelas em que nenhum reflexo de vigília, nenhum clarão de memória vem mais aclarar o monólogo interior, se é que esse próprio aí não cessa, revolvem de tal forma o solo e o tufo de nosso corpo que nos fazem reencontrar, ali onde nossos músculos mergulham, torcendo as suas ramificações e aspirando a vida nova, o jardim em que vivemos quando crianças. Para revê-lo, não é necessário viajar; é preciso descer para encontrá-lo. (PROUST, 2006: p. 100).

Esta talvez seja a forma que os escritores encontraram para projetarem-se na eternidade e ludibriar a morte, certeza inevitável que sobrevoa a cabeça de meros mortais. São, por isso, tão glorificados, que deixam de ser apenas uma gravura na sala de estar e conseguem registrar seu espírito na consciência de um país, fugindo do esquecimento.

Os versos de Drummond são marcados por esta idéia de suspensão no tempo, algo que já foi tratado por Walter Benjamin no livro *Magia e técnica, arte e política* (1985), quando este se refere ao trabalho do narrador, evidenciando uma cesura na linha histórica e narrativa do tempo, que provoca um duplo rasgo: ao mesmo tempo em que modifica e cria uma imagem do passado, estabelece também uma abertura no presente capaz de transformá-lo. Pois “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é uma chave para o que veio antes e depois.” (BENJAMIN, 1987, p.37).

Dessa forma, através da experiência fundamental com a memória, tornamo-nos capazes de reconhecer em nós mesmos a existência humana singular que nos diferencia de outros animais. Ou seja, aquilo que nós chamamos de "eu" é na verdade o resultado de um entrecruzamento permanente de vestígios e imagens do passado com traços e eventos vividos no presente. Uma temporalidade entrecruzada que descreve uma marcação histórica carregada de agora, sendo que, ao recordarmos, somos capazes de imobilizar o tempo, intrincando a linearidade e fazendo saltar pelos ares o contínuo da história.

O passado, portanto, é aberto, vivo e fugaz, e ele também nos escapa a todo instante, só podendo ser acessado através da lembrança de um acontecimento vivido no passado. Vê-se então que estas definições parecem sugerir uma imprecisão, criando um atrito entre a ficção e a realidade que delineiam, expandem-se e combinam-se com outras percepções.

Embora o presente capítulo seja dedicado exclusivamente à memória, é importante salientar que há uma força esquiva e fugidia em torno deste assunto que o impede de ser aprisionado de uma forma definitiva e total, até mesmo no campo científico das ciências humanas. No entanto, apesar desta sua áurea nebulosa, há também neste estudo um índice, uma esperança no passado que nos impele a possibilidade de transformação e redenção.

Ao longo da história em nossa sociedade, a memória sempre foi um mistério a ser desvendado, seja nas sociedades antigas, e ainda hoje, quando a psicologia descobre

que a faculdade de lembrar é um elemento fundante do nosso ser, este tema sempre reaparece, despertando a curiosidade e o interesse da humanidade. Por outro lado, a mesma humanidade que reconhece a importância da memória na formação de nossa identidade, produziu um esvaziamento da consciência histórica, através dos mecanismos de massificação cultural, tais como a internet, as redes sociais e o celular que passaram a substituir a memória humana como ferramenta importante de registro documental⁸⁰.

É neste sentido que o ato de recordar evidencia ao mesmo tempo um movimento de afirmação e emergência pelo futuro. Atualmente, por exemplo, identificamos em nossa mentalidade e nos nossos costumes, uma predisposição pela novidade (numa espécie de "culto ao novo") em detrimento das formas de conhecimento do passado: seja através do preconceito pelas pessoas de mais idade, ou até pelo descrédito às instituições de preservação do patrimônio histórico-cultural brasileiro nas pequenas e grandes cidades⁸¹.

Deixando para trás os dias de hoje e regressando ao pensamento mitológico grego, o conceito de memória foi, durante muitos anos, personificado através da deusa Mnemosine, considerada uma das principais figuras da mitologia. A ela era atribuída, por exemplo, a façanha de conceder nomes aos objetos e conceitos existentes no mundo, estando, portanto, diretamente ligada ao sistema de signos da linguagem, talvez um dos fenômenos mais determinantes para constituição do ser humano, daquilo que nos caracteriza enquanto espécie.

De acordo com os registros antigos, Mnemosine era descrita como uma das muitas Titãs femininas, filha de Urano e Gaia (Céu e Terra), e curiosamente irmã de Cronus (o Tempo, devorador de seus filhos). Após unir-se com Zeus, seu sobrinho, ela deu à luz a nove filhas, as chamadas musas protetoras das artes e também do pensamento científico. A cada uma destas, era atribuída a capacidade de inspirar heróis e poetas da antiguidade, representando um tipo de criação artística ou científica⁸². Eram

⁸⁰ Hoje, por exemplo, nós temos o celular, que é praticamente uma memória portátil, capaz de armazenar um volume incrível de dados em seu sistema operacional. Então nós não precisamos mais nos preocupar em lembrar certas informações, porque temos um aparelho eletrônico que já cumpre este papel.

⁸¹ Um caso emblemático do atual descaso para com a conservação do patrimônio histórico-cultural do País aconteceu no dia 02 de setembro de 2018, quando um incêndio de grandes proporções atingiu o Museu Nacional do Rio de Janeiro destruindo um acervo considerável da nossa história. O exemplo desta tragédia, no entanto, não é um caso isolado. Lembremos também que, quase três anos depois, um fato semelhante aconteceu na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, no dia 29 de julho de 2021. O incêndio neste caso apagou 1 milhão de documentos da antiga Embrafilme como roteiros, arquivos em papel, cópias de filmes e equipamentos antigos.

⁸² Os gregos também acreditavam que, por meio da eloquência, do gesto, da dança, da música, da palavra, do conhecimento e da persuasão, aqueles que possuísem algum dom artístico conseguiriam se perpetuar

elas: Euterpe (Música), Terpsícore (Dança), Melpômene (Tragédia), Tália (Comédia), Calíope (Poesia Épica), Érato (Poesia Romântica), Polímnia (Hinos), Urânia (Astronomia) e Clio (História).

Ainda segundo os textos míticos, Mnemosine também era o nome de um rio no Hades, Letes – o rio do esquecimento, cujas águas aqueles que morriam deviam beber, para que os eventos passados fossem apagados de suas mentes por completo. Assim, a memória adquire, em termos poéticos, um poder especial de conferir aos seres humanos o dom da vida, pois a ausência desta, ou seja, o esquecimento, é a fronteira que separa vida e morte. Em um artigo performático chamado *Mito e Teatro*, Verônica Fabrini traz algumas ideias acerca deste rio:

A memória sacia a sede, restitui a vida. E ela é a mãe das nove musas e está, portanto, associada diretamente a ARTE.

Conta o mito que no Hades corre um rio e descansa uma lagoa chamada Mnemosine, a contra parte do rio Letes, o rio do esquecimento – pois é da natureza do mito a ambiguidade. As sombras dos mortos bebiam a água do Lete para não se lembrar das vidas passadas quando reencarnassem, mas os iniciados deveriam beber das águas de Mnemosine. Esquecer ou lembrar são ações que se passam no escuro do Hades, no escuro do inconsciente. Por isso Mnemosine precisa da vela. (FABRINI et. al., 2012, p. 7).

Tendo em vista a importância de Mnemosine para a mitologia grega e o conhecimento mítico, podemos perceber o quanto era valioso para os gregos esta relação com a memória. Da mesma forma, os atores e atrizes de teatro utilizam-se o tempo todo deste material, porque estão de alguma forma colocando em cena e atualizando através do corpo as memórias de outros autores ou suas próprias memórias.

Avançando um pouco mais na linha do tempo até o Império Romano, a arte da memória era tida como um instrumento indispensável para o bom orador, destinada a persuadir e a criar emoções nos ouvintes, inaugurando assim a chamada arte da retórica ou oratória. Seguindo esta linha de raciocínio, a memória pode ser entendida como um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o ser humano é capaz de reter acontecimentos marcantes, salvando-os da inevitável passagem do tempo. Em seu artigo intitulado *A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens* Seligmann-Silva (2006) faz um interessante estudo acerca deste assunto. O autor afirma que:

no tempo, conferindo-lhes imortalidade. Para tanto, primeiramente deveriam dedicar suas obras às musas, para que estas lhes concedessem o atributo da inspiração e para que seus nomes nunca fossem esquecidos pelas gerações futuras.

Na Antigüidade não só não existia a impressão de livros, como tampouco havia papel tal como nós o conhecemos hoje; daí a importância da memória para o orador. Também em Cícero é patente o valor atribuído à visão dentro da técnica de memorização. O princípio central da mnemotécnica antiga consiste na memorização dos fatos através da sua redução a certas imagens que deveriam permitir a posterior tradução em palavras: a realidade (*res*) e o discurso final (*verba*) deveriam ser mediatizado pelas imagens (os *imagines agentes*). Essas imagens por sua vez, deveriam ser estocadas na memória em certos locais (*loci*) imaginários ou inspirados em arquiteturas de prédios reais. O importante era que o retor tivesse domínio sobre esses espaços da memória que deveriam ser percorridos no ato de sua fala, quando cada imagem seria retraduzida em uma palavra ou em uma ideia. (Seligmann-Silva, 2006, p.35).

Neste contexto, encontramos uma concepção de memória enquanto reminiscência, ou seja, a habilidade de reter intencionalmente uma informação ou um conhecimento anterior ao momento presente. O bom orador, então, era aquele que “sabia de cor” e conseguia se lembrar de todos seus argumentos sem precisar recorrer a nenhuma anotação, através unicamente das técnicas de memorização, as quais eram baseadas num processo de visualização, enfatizando a possibilidade de equivalência entre palavras e imagens. Infelizmente essa concepção ainda hoje está muito presente em algumas práticas sociais como uma forte herança cultural, principalmente na educação, através dos métodos de memorização no estudo de fórmulas e conceitos (o chamado *decoreba*).

A capacidade humana de memorizar foi alvo de interesse não apenas das culturas gregas e romanas, fazendo parte também das inquietações teóricas de Freud em seus estudos da psicanálise. No entendimento freudiano, o mecanismo da memória e suas diferentes manifestações no psiquismo humano seriam marcados pelo mistério do esquecimento, ou seja, aquilo que nós esquecemos, mas que está guardado, ou que pode ser acessado pelo nosso consciente. Então, falar de memória é falar também do inconsciente que nos constitui - tudo aquilo que está escondido, mas que foi gravado e registrado em algum lugar da nossa psicologia. Como sinalizado no trecho a seguir:

Essas representações verbais são resíduos de memória; foram uma vez percepções e, como todos os resíduos mnemônicos, podem voltar a ser conscientes. Antes de seguirmos tratando de sua natureza, ocorre-nos, como uma nova descoberta, que apenas pode tornar-se consciente aquilo que uma vez já foi percepção *cs*, e que, excluindo os sentimentos, o que a partir de dentro quer tornar-se consciente deve tentar converter-se em percepções externas. O que se torna possível mediante os traços mnemônicos. (FREUD, 2011, p.17, grifo do autor).

Segundo Freud, o sujeito, ao incorporar uma informação nova, precisa sobrepor esta memória recente sobre as memórias que se encontram nas camadas mais profundas, que vão aos poucos sendo esquecidas. Porém, estas não desaparecem por completo, porque continuam presentes, registradas em algum lugar do inconsciente, sendo que, através de um trabalho clínico de resgate, é possível reencontrar estes conteúdos e trazê-los à tona.

Da mesma forma que Freud, seu contemporâneo, Jung⁸³ compreende haver uma estreita relação entre memória e inconsciente, porém, em sua abordagem, ele ultrapassa o entendimento desta ligação, pois acredita que, além dos conteúdos inconscientes, há outra qualidade de memórias e imagens que compõem a base do pensamento humano (as quais ele dá o nome de imagens arquetípicas). Dentro desta perspectiva, todo ser humano estaria imerso numa espécie de memória universal, e seria capaz de acessá-las e partilhá-las, dependendo do seu estágio de conhecimento.

No caso da psicologia analítica junguiana, as lembranças não se restringem unicamente a uma vivência pessoal de um determinado indivíduo, mas podem ser também compartilhadas por pessoas de todas as épocas e culturas. É o que ele chama de inconsciente coletivo, ou seja, uma espécie de herança transpessoal de imagens, organizadas através do que ele denomina de arquétipos⁸⁴. No seu livro *O homem e seus símbolos*, Jung explica como chegou a estes termos:

Constatei que associações e imagens deste tipo são parte integrante do inconsciente e podem ser observadas por toda parte - seja o sonhador instruído ou analfabeto, inteligente ou obtuso. Não são, de modo algum, resíduos sem vida ou significação. Têm, ao contrário, uma função e são, sobretudo valiosos [...] Constituem uma ponte entre a maneira por que transmitimos conscientemente os nossos pensamentos e uma forma de expressão mais primitiva, mais colorida e pictórica. E é esta forma que apela diretamente à nossa sensibilidade e à nossa emoção. Essas associações históricas são o elo entre o mundo racional da consciência e o mundo do instinto. (JUNG, 1964, p.47).

⁸³ Durante muitos anos, Freud e Jung mantiveram entre si uma estreita relação de amizade que foi abalada após divergências de pensamento no campo da teoria sexual e da espiritualidade. Alguns relatos históricos contam que, quando eles se encontraram pela primeira vez, em 1907, passaram treze horas ininterruptas conversando. O racha só foi acontecer depois, a partir de 1910, devido a algumas discordâncias quanto ao método de interpretação dos sonhos estruturado por Freud. (SILVEIRA, 2001, p. 209).

⁸⁴ Para Jung, os arquétipos são associações da nossa mente mais primitiva que se manifestam através dos mitos, dos símbolos e dos sonhos. É como se, numa determinada época ou grupo social, certas imagens fossem sendo condensadas em nosso inconsciente coletivo e posteriormente transmitidas como uma espécie de herança cultural. Este conhecimento, no entanto, é inato, ou seja, não é adquirido, mas já está em nós e é possível acessá-lo através de um mergulho nas manifestações arquetípicas do sujeito.

Ancorados no pensamento de Jung, podemos, portanto, discutir os conceitos de inconsciente e consciente a partir de uma associação com a própria memória, repensando estes termos para além de uma dimensão polarizadora. Com isso, obtemos um campo psíquico de investigação mais vasto, o qual comporta ao mesmo tempo a memória individual e a memória coletiva ou universal, possível de navegar através de um desvendamento da psicologia profunda do indivíduo.

Outro autor que também faz uma apropriação interessante acerca do tema da memória é Gaston Bachelard em *A poética do devaneio*. Em um dos capítulos deste livro, em que trata especificamente sobre os devaneios da infância, ele nos convida a pensar até que ponto a memória também não é afetada por nossas interpretações, pela nossa criatividade ou imaginação: “A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.” (BACHELARD, 1988, p.94).

Conforme demonstra Bachelard, lembrar não é tão somente atualizar no corpo o passado, pois, neste processo nós temos a capacidade de fantasiar a realidade e ir além dela. Sendo assim, "num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. [...] Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso.” (BACHELARD, 1988, p.99). Ou seja, para ele, a memória é também uma forma de imagem, estando estreitamente ligada a esta, pois, quando nos recordamos de algo, vem a nossa mente a imagem daquele objeto ou daquela pessoa. Dessa forma, então, memória e imaginação estão interligadas num complexo indissolúvel, de forma que não dá para separarmos uma da outra.

Segundo o filósofo francês, este estado de devaneio é semelhante ao sonho, com uma diferença fundamental: o sonho comporta uma imagem poética inconsciente, que escapa ao controle do sonhador (não podemos, por exemplo, saber o momento exato que vamos sonhar, ou parar o sonho e continuar depois, mediante a nossa vontade). No caso da memória e da imaginação, o sujeito tem domínio destas imagens, ele pode dispará-las ou não; subjaz, portanto, uma maior consciência das poéticas evocadas. Noutras palavras:

O devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está sempre presente ao devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real,

para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um ‘espírito’, um fantasma do passado ou da viagem (BACHELARD, 1988, p 144).

Dessa forma, a imaginação e a memória são modos de devaneio aonde o sujeito conduz a experiência e tem domínio sobre ela, não significando, portanto, uma ausência de autoconsciência. Neste ponto, eu vejo muita ligação com o ato criativo, no qual estas imagens participam ativamente do processo de invenção imaginativa - noção poética da memória. Dessa forma, o ator/atriz pode, conscientemente, recorrer a estes materiais, manipulando o que foi vivido ou imaginado, para transformá-los em matrizes de criação artística na construção do espetáculo.

Destarte, temos que a memória está em constante processo de atualização, como movimento do presente e não do passado. Além do mais, não devemos nos esquecer de que tudo é mutável: as folhas das árvores caem, as pedras e terras mudam de lugar, as árvores criam novas cascas, numa dinâmica sem fim. Porquanto, ao recordarmos, nos tornamos reinventores do vivido, pois qualquer fragmento de tempo sempre se transforma a cada olhar, nenhum ponto de vista é o mesmo, nenhuma memória é exata. Isso acontece porque ao acessarmos nossas memórias nos colocamos em um estado de devaneio, uma espécie de sonho que sonhamos acordado.

Outro autor que se aproxima dessa percepção é Henri Bergson, para quem a memória está sempre em processo de atualização, uma atividade que implica na reelaboração do tempo, ou como ele mesmo diz: “prolonga o passado no presente” (BERGSON, 2006, 247p.). Dessa forma, a partir do momento que eu atualizo minhas memórias (trago-as para o presente) estas já não são mais tais e quais aconteceram no passado vivido, ou seja, elas irão trazer outra perspectiva, por que eu não sou mais o mesmo. Para este pensador, fica patente que:

[...] A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração e, assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 2006, p. 77).

A memória aqui é entendida como um fluxo de lembranças produzidas e transmitidas, por um lado pela sociedade e, por outro, pelo próprio indivíduo que, ao recordar, vai se apropriando dessas construções coletivas e amalhando a elas sua própria experiência, suas próprias imagens. Nesse movimento criativo, a memória deixa

de ser apenas um registro frio dos acontecimentos, como algo do passado que está guardado em algum lugar, e passa a ser então compreendida como uma reinvenção da vida e do mundo. Como bem resumiu Bergson no livro *O pensamento e o movente*: “Mas só se compreende só se conhece o que se pode em alguma medida reinventar.” (BERGSON, 2006, p. 98).

Como já deu para mostrar até aqui, o tema da memória é um conteúdo bastante extenso que vem sendo alvo de estudos em vários campos do saber, como a Filosofia, a Psicologia, a Psicanálise, a Antropologia, a Biologia, a Literatura e, no nosso caso específico, as Artes. Entretanto, ao escrever este capítulo acerca dos diferentes conceitos e perspectivas da memória, acabei esbarrando em uma dicotomia que tem sido bastante discutida atualmente no meio científico, a que separa a memória em dois fatores: fisiológico e psicológico.

Para alguns cientistas como o neuroquímico e professor Ivan Izquierdo, por exemplo, a memória é um fator puramente biológico e especificamente localizado no cérebro, responsável por registrar e localizar os acontecimentos. Em seu livro *Memória*, o autor acima mencionado descreve, entre outras coisas, sobre o funcionamento dos neurônios e dos processos bioquímicos que ocorrem em nosso organismo no momento em que evocamos uma lembrança. Para ele a memória é um mecanismo que o cérebro humano possui “de aquisição, formação, armazenamento, conservação e evocação de informações” (IZQUIERDO, 2002, p. 9), podendo ser dividida em memória de trabalho, memórias de longa e de curta duração.

O primeiro tipo de memória descrito por Izquierdo é a “memória de trabalho”, que diz respeito à capacidade que temos de manter durante alguns segundos uma informação imediata, relacionando-a com situações práticas vivenciadas no cotidiano (IBID, 2002, p.19). Existem também as “memórias de longa e de curta duração”, que podem ser consideradas a continuação uma da outra. A memória de curta duração é aquela que permanece armazenada em nosso cérebro por um curto espaço de tempo (apenas algumas horas) e pode desencadear ou não uma memória de longa duração (IBID, 2002, p.27).

Segundo essa linha de pensamento, o cérebro funcionaria como um arquivo, ou um chip de computador, onde armazenamos nossas memórias e as registramos. Se isto fosse verdade, assim como querem acreditar os neurocientistas, todas as informações teriam que ser lembradas da mesma forma, e com a mesma eficiência, numa relação quase automática.

Não obstante, atualmente tem havido uma maior abertura de determinados grupos científicos para entender a memória enquanto uma estrutura subjetiva. Para este outro segmento da ciência, a memória deve ser entendida como um conjunto de funções psíquicas, cuja ocorrência não se circunscreve unicamente ao aspecto fisiológico (ou seja, não unicamente localizável na estrutura cerebral), sendo este um conceito bastante aceito e fundamental na psicanálise moderna.

Isso não significa que estes pesquisadores estão negando o lado fisiológico da memória, mas sim que este aspecto físico não dá conta de explicá-la sozinho, pois as nossas relações também passam pelos afetos e emoções. Por exemplo: nós podemos nos lembrar de um detalhe ao recordarmos algo que vivemos e esquecer outro. Isto acontece porque nossa capacidade de lembrar passa por um filtro subjetivo, o qual depende muito da nossa relação com aquela memória, de como ela nos afetou, qual a importância deste fato, entre outros fatores.

Em resumo: não podemos negar o papel dos componentes objetivos em nosso processo de memorização, mas também precisamos lembrar que existem outros elementos que se relacionam mutuamente para formar nossas lembranças. Sabemos que a linguagem imagética das memórias abrange tanto percepções quanto emoções, sentidos e ideias que se manifestam de uma maneira tão real como a nossa própria existência e por isso atuam sobre nós. Às vezes ficamos o dia inteiro com a atmosfera de uma memória que foi forte o suficiente para nos tocar, perdurando pelo dia inteiro.

Isto tudo mostra o quanto a memória é importante em nossa vida, apresentando-se como um conceito complexo, que pode ser olhado por vários ângulos, a partir das contribuições de diferentes campos da ciência, como foi dito anteriormente, e, logicamente, não é meu objetivo aqui esgotar este tema. Porém o que eu propus apresentar neste capítulo é o pensamento de alguns autores de referência, mais afinados com a linha de pesquisa com a qual tenho me identificado ultimamente, a fim de obter uma fundamentação mais sólida para esta pesquisa de mestrado.

Contudo, algumas questões acerca deste assunto ainda carecem de explicação, tais como: Quais são as possíveis conexões entre teatro e memória? Como poderíamos pensar o teatro a partir destas reflexões aqui postas? Antes de qualquer coisa, podemos imaginar o teatro como uma arte de conexão por excelência, que liga não somente o/a intérprete ao espectador, mas também a sua interioridade. Este processo de autoconhecimento é muito importante porque interfere no modo de reflexão e criação artística, tal qual vamos atestar no tópico seguinte.

4.4 Imagem e Memória: elementos disparadores no processo criativo

O presente capítulo proporciona uma revisão acerca do conceito de imagem e memória enquanto matéria viva atoral, a partir de estudos e pesquisas estabelecidos por diferentes pensadores. A saber: Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, e Lícia Moraes Sánchez, os quais trataram sobre esta matéria, fazendo correlações muito interessantes com o fazer teatral. Com simplicidade, proponho apresentar um breve devaneio a respeito da teoria destes autores por meio da interioridade no exercício de criação, deixando elementos para compreender a relação entre memória e imaginário numa relação dialógica entre Arte e Vida.

E o nosso papel não é justamente este: o de fazer lembrar histórias as quais vivemos ou não pessoalmente? Dessa forma, acredito que essa reflexão contribui com um novo fluxo de conhecimentos extremamente importante ao estudo das artes da cena, pois, ao olhar para algo que julgamos conhecido (a saber: a memória), buscando um novo olhar, será possível ampliar a visão acerca deste objeto, além de encontrar outros caminhos e construir novos conhecimentos para o trabalho de criação artística.

Ninguém menos que Stanislavski (2018)⁸⁵, pioneiro na arte de atuação, dedicou grande parte de sua obra a estudar as memórias, através de uma perspectiva do inconsciente que ele chamou de memória emotiva, segundo a qual o ator/atriz cria as emoções da cena a partir de memórias pessoais, acessadas através de treinamento e em conexão com o estudo do texto. Através deste pensamento, foi possível abrir as portas da psicologia do intérprete, direcionando o olhar para os estudos do inconsciente nas artes da cena.

Na contramão de outros diretores teatrais da época que criticavam certo tipo de interpretação altamente sentimental e sem domínio técnico, Stanislavski pedia que seus atores e atrizes ouvissem a intuição e ficassem atentos aos aspectos mais internos de sua

⁸⁵ Stanislavski nasceu na Rússia entre os anos de 1865 até 1938, tendo sido ator, diretor, e escritor de grande importância para os estudos teatrais no Ocidente. Ficou muito conhecido pelo seu "sistema" de atuação, onde reflete sobre as técnicas de treinamento, preparação e os procedimentos práticos que possam servir de base para o trabalho de criação atoral. Na primeira fase da sua obra, o autor propõe caminhos para alcançar as forças motivas da personagem, dialogando com a teoria psicanalítica. Para tanto, recomenda que o ator ou a atriz ative as energias interiores para construir uma personagem em cena, por meio de um trabalho com a memória emotiva ("Se eu fosse outra pessoa de que modo eu agiria?"). Porém, é importante ressaltar que, quase no final de sua carreira, o próprio Stanislavski desconstrói este conceito, ao desencadear um trabalho com as emoções não apenas pelo aspecto psicológico, mas baseado nas denominadas ações físicas, de caráter psicofísico.

psicologia para sentir identificação com aquilo que faziam no palco. Digamos que era o momento, em linguagem teatral, de olhar para dentro, perguntando o que estamos sentindo fisicamente, psicologicamente e espiritualmente quando transpomos uma memória para o corpo.

Para o diretor russo não existe intérprete e personagem separados⁸⁶, pois, quando estamos em cena atuando, não deixamos de ser nós mesmos; somos um ser total, inteiro, completo, com todos os nossos problemas, sonhos, frustrações, nosso repertório pessoal. Por repertório pessoal, podemos entender todas as experiências vividas pelo sujeito, aquilo que foi aprendido e o que foi esquecido também. Por vezes passamos a vida perseguindo uma forma de acessar este repertório que trazemos dentro de nós, em circunstâncias de atuação, para revivê-lo repetidamente a cada nova apresentação.

Ao invés de uma abordagem psicologizante acerca do conceito de memória emotiva, acredito que, no trabalho de criação teatral stanislavskiano com as memórias, importa muito mais ter uma perspectiva imaginal, de acessar esses lugares do “eu” e conseguir transpor isso através da ação física, do movimento, do ritmo, do gesto, do corpo, da voz e, a partir daí, traçar um formato para esta imagem (não só a imagem pela imagem), mas uma imagem que está atravessada de conteúdo e carregada de significado.

Neste sentido, o ator e a atriz precisam estar abertos às intuições, os insights, ideias, emoções, imagens e sentimentos que surgem durante o exercício criativo. Quantas vezes em minha profissão, ao entrar em uma sala de ensaio, eu não me deparei com as minhas limitações e fiquei sem saber o que fazer ou como começar. Então, nestes momentos, eu buscava fazer um mergulho para dentro de mim mesmo, e ouvir a voz da intuição, de modo a deixar que o corpo se expressasse de alguma forma, ao invés de querer forçar racionalmente algum movimento.

Somos então convidados a considerar aquilo que não podemos controlar, ou seja, o inconsciente no estado de latência, aquilo que está escondido no recôndito da mente e pode ser despertado por algum estímulo ou gatilho, fazendo com que esta memória ou imagem apareça. Embora seja importante ter domínio do corpo, nem sempre este controle físico basta para nós; ao mesmo tempo é necessário fazer constantemente esse exercício de autoconhecimento, ter uma bagagem de conteúdo experimental para

⁸⁶ Do ponto de vista do teatro pós-moderno, no entanto, esta máxima é questionável, pois, de acordo com a perspectiva contemporânea, só haveria personagem para o espectador, sendo que o mais importante numa encenação seriam as poéticas cênicas que o ator ou a atriz põe no palco, ou seja, os vetores de ações.

utilizar no palco, composta por nossas experiências e memórias (Que reverberações são possíveis de se obter quando aceitamos nossas sombras e permitimos que estas se expressem livremente?).

Durante muito tempo, a corporeidade no processo criativo foi uma presença muito forte no meu trabalho como ator, especialmente nos primeiros anos da profissão. Contudo, após as diversas experiências adquiridas dentro das companhias teatrais por onde passei, pude ampliar esta perspectiva e entender que o corpo é apenas um elemento dentre vários outros *corpus* que participam da criação. Sem dúvida, o trabalho corporal é muito importante, pois é capaz de ativar a nossa disponibilidade física, dando-nos uma maior capacidade de conexão entre a ação concreta, corporal e a imaginação poética. Mas, ao mesmo tempo, se privilegiamos unicamente este tipo de abordagem, podemos começar a atuar de modo muito mecânico e isto nem sempre nos leva a lugares de criação poética.

Na contemporaneidade, temos assistido cada vez mais a espetáculos de teatro os quais dedicam extrema importância ao treinamento físico em detrimento de outros aspectos da criação cênica. Não obstante, esta busca exagerada por um corpo plástico em si pode se tornar inclusive um fator limitante no processo imaginativo, dependendo do modo como lidamos com esta fixação. Como nos adverte Antonin Artaud no livro *Teatro e seu Duplo*, devemos fazer uso da nossa musculatura não como uma obsessão física, mas como quem busca um mergulho interior, “como um atleta do coração”:

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano. [...] Enquanto o atleta se apóia para correr, o ator se apóia para lançar uma imprecação espasmódica, mas cujo curso é jogado para o interior. (ARTAUD, 1993, p. 151).

Portanto, podemos pensar o teatro como um espaço de memórias, que se desdobra na imaginação e no imaginário, revelando-se, escondendo-se e multiplicando-se no momento de sua realização. Dessa forma, tomo por certo que, ao revisitar como ator os trabalhos aqui analisados, estou constantemente lidando com um processo de reinvenção destas memórias, convocando-me a pensar a presença da subjetividade e da criatividade na construção e ressignificação dos sujeitos e em cruzamentos com os processos de criação em teatro.

O conceito de Dramaturgia da Memória, apresentado por Lícia Morais Sánchez (2010), é bom exemplo de como as memórias podem dialogar com o campo da dramaturgia e dos processos cênicos. O que ela propõe em seu livro é justamente discutir a possibilidade de uma escrita singular, onde somos convidados a nos colocar integralmente na produção de uma obra artística a partir de vivências pessoais, permitindo, assim, organizar “intencionalmente o pensamento em direção à finalidade de concretizar a expressão metafórica.” (SÁNCHEZ, 2010, p.95).

Dessa forma o ator/atriz pode ser tido como os autores da escrita cênica que se desdobra no espetáculo, criando em si mesmos e por si uma unidade completa de um tema com suas leis únicas e individuais:

A dramaturgia da memória direciona-se para uma dramaturgia “de” memórias na interação com a memória do diretor-criador dramaturgo, que manipula os conteúdos materializados pelo executante. Procede-se, a partir deste momento, à escrita cênica do espetáculo; efetua-se a composição cênica, de acordo com a concepção da direção e tomando por base, com efeito, as memórias do ator-dramaturgo. (SÁNCHEZ, 2010, p.98).

Portanto, em lugar de pensar que é o texto quem organiza o corpo poético, a autora sugere como hipótese de trabalho a composição cênica a partir das imagens pessoais atorais. Ou seja, ao invés do ator/atriz trabalhar sobre si mesmo servindo de ferramenta para o material textual, Sánchez indica o caminho contrário: como este(a) pode, a partir de um tipo de experiência já vivenciada, conduzir o texto para um determinado lugar de criação. E isso gera, necessariamente, um movimento novo para produção de experiências artísticas no teatro muito útil para um posterior trabalho de interpretação.

Um aspecto que para mim é fundamental como ator é a questão da imaginação, que está diretamente ligada à memória e a imagem. O que acontece é que, quando somos crianças, nós temos uma imaginação extremamente fértil e um campo de possibilidade estésico de memória corporal vibrante e intenso. E aí, com o passar do tempo, essa criatividade potente vai sendo controlada, enquadrada, podada pela mediação da televisão, da internet e pelo excesso de consumo e, por conseguinte, as possibilidades de envolvimento com o espaço-tempo se tornam igualmente menores.

É interessante percebermos como determinados mecanismos de poder da sociedade moderna atuam no processo de formação do indivíduo, a fim de colonizá-lo, domesticá-lo e torná-lo útil ao propósito do capitalismo dominante. E aos poucos este

vai se acomodando, se distanciando de seu saber sensível, de sua potência criativa, da sua capacidade de se comandar a si próprio. No entanto, eu me pergunto: como fazer para liberar nosso potencial criativo que se encontra limitado pelas tradições, pelos condicionamentos e bloqueios sociais, uma vez que estamos inteiramente imersos nestas relações de poder?

O homem na terra entedia-se até morrer e de uma maneira tão profunda que nem percebe mais. Ele se deita, dorme, levanta, anda, come, escreve, engole, respira, caga, como uma máquina em ponto morto, com um resignado enterrar-se na terra da paisagem, subjugado pela paisagem, como um novilho garroteado no cepo de um copo que não presta mais, submetido a leituras, bom dia, boa noite, como vai, o dia está bonito, a chuva vai refrescar a terra, quais são as novidades, venha então tomar um chá em casa, gamão, jogo de cartas, de bola, jogo de damas e xadrez; mas não é nada disso, quero dizer que nada disso define a vida imunda que vivemos (ARTAUD, 1983, p.122).

Pensando no teatro, se nós, artistas da cena, não expandirmos nossa imaginação e despertamo-la desse estado de adormecimento, nossas possibilidades criativas estarão limitadas por aquilo que já conhecemos e estabelecemos como hábito. Desse modo, é fundamental exercitar cada vez mais a imaginação criativa e ativa, dando a devida atenção para a totalidade do sujeito, que não é só um corpo, mas é, ao mesmo tempo, memória, imaginação, alma, mente, sujeito, entorno social, presença. É neste sentido que Nunes coloca as questões relativas ao corpo físico numa outra ordem, ao discuti-lo pela perspectiva da alma:

A ideia de atribuir à retórica da alma a autoria da escrita cênica pode ser incômoda. Alguém pode querer refutá-la argumentando que não é a alma, mas o corpo do ator quem faz a atuação. Eu diria que o corpo também pode ser visto pela perspectiva da alma, como um dado da fantasia, tal como a psicologia arquetípica afirma, e então toda a realidade material perde o peso do estabelecido para ganhar uma outra conotação. Assim, este corpo pode ser *sem órgãos* e estar sempre por ser feito e refeito. Deixa de ser um dado definido e acabado e passa a ser um puro devir, como o pretendeu Artaud. Como diz Novarina, é preciso reconhecer “que se trata antes, de todos os lados, de manifestar, de exigir a existência de alguma coisa que quer dançar e que não é o corpo humano que nos fazem pensar que temos” (NUNES, 2005, p. 151, grifo do autor).

Evoco aqui novamente as palavras do filósofo-poeta Bachelard para falar sobre os “devaneios voltados para a infância”:

Na nossa infância, o devaneio nos dava a liberdade. E é notável que o domínio mais favorável para receber a consciência da liberdade seja precisamente o devaneio. Aprender essa liberdade quando ela intervém num

devaneio de criança só é um paradoxo quando nos esquecemos de que ainda pensamos na liberdade como sonhávamos quando éramos crianças. Que outra liberdade psicológica possuímos, afora a liberdade de sonhar? Psicologicamente falando, é no devaneio que somos seres livres. (BACHELARD, 1988, p. 95).

Segundo o filósofo francês, é no período infantil que a relação entre a memória e a imaginação se intensifica ainda mais. Além disso, o filósofo enfatiza que a imaginação é um atributo extremamente importante para a criança, pois é nesta fase que podemos viver a liberdade de uma forma mais plena e fértil. Como vemos, a perspectiva de Bachelard não se funda numa análise fria dos registros da percepção, mas numa noção poética da memória, da qual participa também a invenção imaginativa. Recordar seria, sob este ponto de vista, também um ato criativo.

Desta forma o autor desperta nossa atenção para uma tomada de consciência a respeito da memória, a qual não deixa de ser uma imagem tanto quanto aquelas do imaginário, consideradas ficcionais. Por essa razão, aquilo que criamos em nossa imaginação, como por exemplo um filme ou uma peça de teatro que assistimos, possuem a mesma categoria ou natureza que as imagens da nossa história de vida. São, portanto, imagens também, tal qual as do artista em estado de criação. Contudo por que damos mais credibilidade a estas últimas (da literatura, do cinema, do teatro em geral) do que as primeiras?

Somo corpos carregados de imagens não palpáveis que nos constituem tanto quanto a matéria corporal. Tudo aquilo que absorvemos ao longo da vida (materiais visuais, poéticos, sonoros, leituras, conhecimentos, aquilo que pensamos e imaginamos) funciona como um alongamento do nosso imaginário, resultando na integralidade do ser. E isso se faz presente também em nossos posicionamentos enquanto indivíduos, como se faz presente também no nosso modo de criar enquanto artistas, propiciando um enriquecimento das nossas ideias.

Do mesmo modo que o alongamento fortalece nosso corpo, deixando-o apto ao trabalho de atuação, eu diria também que manter um exercício de leitura é muito importante no processo criativo de qualquer artista. E não só a leitura de palavras escritas, mas também na própria leitura de imagens, musicalidades, num movimento cíclico de retroalimentação onde o processo de construção poética se contamina de outras matérias.

Neste sentido, trata-se de nos conscientizarmos que o teatro é uma forma de conjugar imagens, de modo que restaria a nós, profissionais da área, refletirmos acerca

das imagens que estamos conjugando e qual o significado desejamos atribuir a elas. Ter consciência disso e saber localizar os tipos de forças motrizes criadoras que utilizamos nos dá outro poder e uma maior autonomia sobre a nossa produção artística. Então a proposição deste trabalho de pesquisa é bem essa: perceber como as imagens agem em nós e como isso pode se tornar um fator eminentemente potente para o trabalho de criação.

Quando estamos criando poeticamente, nos colocamos em um processo de miragens, ou, em outras palavras, de materialização de imagens, ao mesmo tempo em que recriamo-las nos espectadores que partilham conosco daquele momento performático. Ao afirmar isso, Artaud estabelece um parâmetro fundamental para entender o teatro:

Todos os verdadeiros alquimistas sabem que o símbolo alquímico é uma miragem assim como o teatro é uma miragem. E esta perpétua alusão às coisas e ao princípio do teatro que se encontra em quase todos os livros alquímicos deve ser entendida como o sentimento (do qual os alquimistas tinham a maior consciência) da identidade que existe entre o plano no qual evoluem as personagens, os objetos, as imagens, e de um modo geral tudo o que constitui a *realidade virtual* do teatro, e o plano puramente suposto e ilusório no qual evoluem os símbolos da alquimia. (ARTAUD, 1993: 44, grifo do autor).

Em meio ao caos acelerado da modernidade, eu me questiono: de quantas vidas é feito um ser humano? Em que ponto o meu corpo se conecta com outros corpos e outras histórias para existir? De volta aos devaneios de BACHELARD (1998), acredito que a recordação dos meus processos criativos atonais, durante o percurso desta pesquisa, corroboram com aquele pensamento anteriormente apresentado: da não separação entre as fronteiras da memória e da imaginação. Afinal de contas, “a memória sonha, o devaneio lembra” (IBID, p. 20), de modo que “quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa” (IBID).

Para concluir, podemos afirmar que o teatro é extremamente vivo e, como tal, complexo e dinâmico, porque, em cada cena, a nossa individualidade se desdobra numa multiplicidade de ângulos, conectando através da minha experiência outras pessoas dentro de mim. Em outras palavras, a cena é o lugar em que a arte se expressa em toda sua intensidade. Sou um artista da cena, e é desse lugar que vejo e percebo o mundo, buscando nas minhas reflexões uma porosidade através da qual minha vida se conecta com outras tantas vidas. Somos muitos, somos múltiplos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu sou um ator. Há precisamente 16 anos tenho me dedicado ao trabalho de criação teatral. Vim de uma cidade esquecida deste País e me reencontrei em Goiânia, como um estudante de teatro, deslumbrado e assustado durante minha graduação em Artes Cênica na UFG. Desde então firmei um acordo com minha arte, vivido dia a dia durante estas quase duas décadas. Assim vieram espetáculos, viagens, encontros, desencontros, sem que este acordo se rompesse. O tema da memória e a imagem foram sempre recorrentes em meus processos criativos, recriando corporeidades, narrativas, palavras, sons e memórias. Tudo o que meu olhar pode alcançar foi registrado pela minha lente subjetiva no encontro com outras subjetividades, interligando territórios, para além das pesquisas dentro da sala de ensaio, afinando uma escuta porosa que me manteve vivo e em constante movimento.

Os anos durante os quais eu me dediquei à atuação cênica e me detive na formação de imagens poéticas interiores constituíram uma das épocas mais importante da minha vida. Durante o tempo em que estive imerso nos espetáculos teatrais aqui analisados muitas coisas essenciais da minha carreira de ator se decidiram. Muitas conquistas tiveram início nessa época e toda minha atividade posterior consistiu em elaborar o que jorrou do inconsciente naqueles instantes em que eu vivenciei as imagens e me deixei cair no desconhecido, objetivando-o.

Foi nesse fazer teatral diário que eu me constituí enquanto ator, num encontro comigo mesmo, proporcionado pelas várias personagens recriadas no palco. Acredito que isso se aproxima do que a psicologia junguiana chamou de “processo de individuação do ser”, que tem a ver com a realização da personalidade do indivíduo, através do confronto entre as dimensões da consciência e do inconsciente; um processo natural de amadurecimento e desdobramento da nossa psique, cujo objetivo principal seria a unidade e a inteireza em direção ao sentido de nossa vida:

O processo de individuação é, na verdade, mais que um simples acordo entre a semente inata da totalidade e as circunstâncias externas que constituem o seu destino. Sua experiência subjetiva sugere a intervenção ativa e criadora de alguma força suprapessoal. Por vezes, sentimos que o inconsciente nos está guiando de acordo com um desígnio secreto. É como se algo nos estivesse olhando, algo que não vemos, mas que nos vê a nós — talvez o Grande Homem que vive em nosso coração e que, através dos sonhos, nos vem dizer o que pensa a nosso respeito. (VON FRANZ et al, 1964, p.162).

Em certa medida, este processo coincide com o trabalho de criação cênica, quando o ator/atriz mergulha nas entranhas do imaginário para fazer emergir imagens, memórias, devaneios, os quais se expressam através de símbolos variados. Nós temos esta capacidade de simbolização e com isso estamos o tempo todo mitologizando os acontecimentos do mundo, estabelecendo pontes entre o consciente e o inconsciente. Isso é um tipo de criatividade que se mostra essencial para o nosso ofício, que consiste na habilidade de trafegar de dentro para fora e vice versa.

Nesta busca pelo autoconhecimento, podemos revisitar nossa vida, possibilitando uma compreensão dos limites do *self*, ampliando a consciência dos nossos processos criativos e revelando questões íntimas que precisavam ser trabalhadas a partir de um confronto com a nossa biografia. Nesse sentido, as imagens que se manifestam artisticamente em nós guiam nossas ações poéticas e este caminho de inspiração vai se refazendo tantas vezes quanto forem necessárias, num processo contínuo. Então, nós, artistas, devemos nos voltar para o interior e traduzir isso em arte (tentar descobrir o sentido da criação artística que fazemos), para nos tornarmos legítimos transmissores das reais necessidades existenciais de nossa época.

Para Gilbert Durand, desde que nascemos, começamos a construir nosso aparato psíquico através das experiências e dos ambientes que nos perpassam: em contextos escolares e não-escolares, movimentações e interações de corpos que vão e vem. Tal tese consiste no incessante intercâmbio entre o corpo biopsíquico (com os seus aparelhos receptores, perceptivos, psíquicos e sensoriais) e o cosmos ou meio social. A partir destas interações sociais, vamos constituindo-nos culturalmente de imagens, gestos, memórias e dinamismos que ajudam a formar o nosso “trajeto antropológico” (DURAND, 2012, p. 41). É desse trânsito constante no seio da cultura humana que nasce o imaginário, fazendo florescer as imagens.

Durante a pandemia, após o período de solidão e solitude que antecedeu a escrita desta pesquisa, pude me envolver numa ação individual, solitária, de resgate das minhas memórias, algo parecido com o “trajeto antropológico” que nos fala Durand. E as imagens que me assaltavam naquele instante conduziram-me até o momento presente e foram reinventando caminhos e me impulsionando para esse processo de individuar-me. Neste sentido a potência do fabular se constrói justamente na relação de imbricamento entre o inconsciente e o consciente criando experiências variadas.

Tentar entender qual é o alinhavo que liga as diversas imagens poéticas ao longo da minha vida como ator, talvez os fantasmas que me perseguem, inquietações, este é o

maior desafio que eu me coloco agora. Um fluxo de pensamento que se liga a memória e a imaginação com formas e plasticidades diferentes, as quais vão se compondo e decompondo ao longo da minha trajetória. Um entender diário.

Eu percebo esta relação entre os processos de construção da imagem e da memória dentro do contexto das produções teatrais analisadas neste trabalho. Entretanto, estes processos não devem ser olhados como elementos estanques, objetiváveis e generalizáveis, pois eles estão nesse fluxo de laboração a partir dos elementos trazidos pela experiência e evocados pelo ato de criar. Então o caminho que eu escolhi trilhar por entre essas provocações epistemológicas da imagem é o trajeto da construção das trans-subjetividades, fluxo das imagens, produção da fabulação.

Pelo estudo aqui realizado, percebo que existem vários caminhos possíveis para o nascimento da personagem no contexto teatral contemporâneo. “Ela poderá surgir das leituras de mesa de um texto dramático, assim como de vários outros estímulos criativos, tais como imagens, sons, jogos, improvisações ou ações propostas.” A própria identidade do ator e da atriz “também se transforma a cada encenação, a cada público, a cada leitura de mundo”. “Não obstante às suas frequentes reinvenções, o teatro será assegurado pelo insubstituível diálogo entre atores e público”. (GONÇALVES, 2013, p. 85).

Portanto, estudar o processo de imaginação criativa e os espaços que nos atravessam não consiste em desenvolver uma técnica de teatro específica para se chegar ao lugar da criação. Pesquisar o teatro e sua conexão com o imaginário é antes de tudo “acreditar na transformação que a arte pode provocar no ser humano, é acreditar que a arte teatral pode chegar a lugares que ninguém imagina” (IBID, 2013, p. 85), como por exemplo: o olhar de uma criança nascida numa cidade pequena do interior diante de uma obra de arte.

Na busca por tentar entender o que nos constitui enquanto seres humanos e nos impulsiona para a criação artística, este trabalho traz a possibilidade de uma leitura do imaginário partindo do conjunto de imagens e da relação que estas imagens constituem para o capital humano. Falar do imaginário, desse modo, não é simplesmente uma especulação, é buscar um repertório vivo de símbolos para além da sua compreensão ou descrição, a partir da mitologia, da literatura, do teatro e de vários outros saberes. A relevância deste tipo de estudo vem da necessidade de pensar razão e emoção em equilíbrio.

Sendo assim, esta dissertação se apresenta para mim como um estado de pesquisa provisória e provocativa que não se encerra aqui, prospectando ansiosamente os próximos passos desta caminhada, com a certeza de que o tempo me fará olhar para o passado com carinho, percebendo novos itinerários a partir deste ponto.

Para concluir, ressalto que a arte teatral dispõe-se de arranjos diversos para transmitir ideias, emoções, sentimentos, impressões, sensações que envolvem os aspectos da memória, no que tange as imagens despertadas no íntimo de cada ator/atriz. Desse modo, a concepção de memória como adotei aqui se resumiria num convite à viagem, regresso à terra natal, expressão histórica de culturas, música, voz, alma, emoção, sublimação, alimento, devaneio, imagens extraordinárias, compreensão do mundo... Ao ler este trabalho espero que você, leitor, possa perceber todos esses elementos já mencionados como implicações a serem desvendadas.

A satisfação estampada no rosto do público a cada reconhecimento, identificação ou a em cada enlevo da alma ou arrepio do corpo, são bens inestimáveis, sobre os quais as amarras do pensamento científico não têm nenhum controle de alçada. A cada vez que um ator ou uma atriz se apresenta, quer seja em um suntuoso palco ou numa singela sala de apresentação, se coloca diante do desconhecido, percorrendo os salões e as câmaras secretas do nosso cérebro, sagradas e remotas, singrando amontoados de memórias, para fazer erigir os traços da personagem diante do público. Sentir a maturação e o aguçamento de nossos sentidos como artistas é algo indescritível. A criatividade talvez resida aí, guardada em nosso peito, no íntimo das galerias expressivas da mente humana, nos diversos portos e embarcadores aonde aporta o espírito, peito arfante, à espera de novas aventuras, novos desafios. Quem sabe imaginar alguma coisa...

REFERÊNCIAS

1. Livros

ALVES, Rubem. **Filosofia da ciência**: introdução ao jogo e a suas regras. São Paulo: Loyola, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.

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

_____. **Os Escritos de Antonin Artaud**. Tradução Claudio Willer. Rio Grande do Sul: L&PM, 1983.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A Terra e os Devaneios da Vontade**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro**: teatro coreográfico de tensões. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. Eugênio. **Além das ilhas flutuantes**. Tradução de Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.

_____. **A canoa de papel**. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1994.

_____. **Queimar a Casa**: Origens de um diretor. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARROS, Manoel de. **Meu quintal é maior do que o mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O pensamento e o movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. **Hinos homéricos** – I e do VI ao XXXIII. São Paulo, Odysseus, 2010.

CARREIRA, André. et. al. (orgs.). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 13 ed. São Paulo: Ática. 2005.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

_____. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. 1ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

CORALINA, Cora. **Meu Livro de Cordel**. São Paulo: Global, 1987.

COTTINGHAM, John. **Dicionário Descartes**. Tradução Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução de Renée EveLevié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

_____. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. Tradução de Orlando Neves. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1963.

ÉLIS, Bernardo. **O tronco**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**: o eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. Vol. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. O inconsciente (1915). In: **A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos** (1914–1916). Edição Standard

Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (163–222p.)

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GARRETT, Almeida. **Camões**. 5 ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858. Disponível em: <http://purl.pt/17/3/#/4>. Data de acesso: 21 de junho. 2023.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**; Trad. Jefferson Luiz Camargo. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução Aldomar Conrado. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HILLMAN, James. **Pã e o pesadelo**. Tradução Carla C. Pilon, Daniel F. Yago. São Paulo: Paulus, 2015.

_____. **Psicologia arquetípica: um breve relato**. Tradução Lucia Rosenberg e Gustavo Barcellos. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. **Re-vendo a psicologia**. Tradução Gustavo Barcellos. Petrópolis: Vozes, 2010.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013 (Capítulo - A teoria como prática libertadora, p. 83-104).

HUSSERL, Edmund. **A idéia da fenomenologia**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70. 1989.

_____. **A crise da humanidade européia e a filosofia**. Introdução e tradução de Urbano Zilles. 3ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

JACOBI, Jolande. **Complexo, Arquétipo e Símbolo na psicologia de C. G. Jung**. Tradução de Milton Camargo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

JUNG, Carl Gustav; FRANZ, Marie-Louise von [et al.]. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

_____. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **O Livro Vermelho**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2010.

_____. **Psicologia e alquimia**. Tradução Maria Luiza Appy, Margaret Makray, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**: Hans-ThiesLehmann. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

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

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. **Abordagens qualitativas de pesquisa**: a pesquisa etnográfica e o estudo de caso. In: _____. (Org.). Pesquisa em educação: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986. p. 11 a 24

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NUNES, Alexandre Silva. **Ator, sator, satori**: labor e torpor na arte de personificar. Goiânia: Editora UFG, 2012.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. **O Ator Invisível**. São Paulo (SP): Beca, 2001.

PESSANHA, José Américo Motta, org. **Gaston Bachelard; A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Traduções de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores)

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: o caminho de Guermantes. Tradução Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 2007.

_____. **Em busca do tempo perdido**: À sombra das raparigas em flor. Tradução Mário Quintana. v. 2. São Paulo: Globo, 2006.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. **Por parte de Pai**. Belo Horizonte: RHJ, 1995.

RAMOS, Luiz Fernando. (org). et. al. **Arte e ciência**: abismo de rosas. São Paulo: ABRACE. 2012.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Sebastião Nei. **O Semeador de Poesias**. Pirenópolis: Cândida Selva Edições, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Ficção completa**: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SABINO, Fernando. **O menino no espelho**. 64ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SILVA, Kalina Vanderlei. SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 2ª ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVEIRA, Nise da. **Jung: vida e obra**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. (Coleção Vida e Obra).

STANISLAVSKI, Konstantin. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

VARLEY, Julia. **Pedras d'água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Tradução de Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

WALLER, John. **A Time to Dance a Time To Die**: the extraordinary story of the dancing plague of 1518. Londres: Icon Books, 2009.

2. Dissertações

CARVALHO, Rosane Andrade de. **Paulo Fogaça**: o artista e seu tempo. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

NOGUEIRA, Ricardo Augusto Silva. **A Construção do Patrimônio Arqueológico em Serranópolis, Goiás**. Dissertação de Mestrado - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Mestrado em História, 2013.

NUNES, Alexandre Silva. **Ator & Alma** - a Morte como Método. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

WEBER, Renata Alessandra. **Njilas**: Dance e Esqueça suas Dores – Técnicas e Poéticas de encenação e composição da personagem. Dissertação (Pós-graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia/MG, 2019

3. Artigos

ALVES, Rubem. Sobre arte e universidade: variações para oboé e fagote. In: **Trilhas Revista**, 2000.

FABRINI, Verônica; NUNES, Alexandre; LYRA, Luciana. Mito e teatro. **Anais do VII Congresso da ABRACE**. Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações. Porto Alegre: UFRGS, 2012. Disponível em: <https://tinyurl.com/5x5m329y>. Data de acesso: 20/05/2023.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 de maio de 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256/4314>. Data de acesso: 01/08/2020.

_____. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In **Revista Cena**. n. 7, p. 77-88. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes (UFRGS), 2009. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961>. Data de acesso: 19/03/2022.

GAYA, Adroaldo. Será o corpo humano obsoleto? **Sociologias**. Porto Alegre, ano 7, n.13, p. 324-337 (2005). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222005000100013&script=sci_abstract&tlng=pt. Data de acesso: 05/05/2019.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Uma escuta sensível: a teatralidade contemporânea na performance O Semeador de Poesias. **Conceição/Conception Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena**, Campinas, v. 2, p. 78-86, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/Andreane%20Lima/Downloads/105-Texto%20do%20artigo-341-2-10-20160803.pdf>. Data de acesso: 05/05/2019.

NUNES, Alexandre Silva. Direção de Arte em Campo Expandido. **Revista Arte da Cena**, v. 5, p. 103-141, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/59182>. Data de acesso: 07/10/2019.

_____. Dioniso como Método: Teatro, Mito e Ritual no Espetáculo *NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores*. **Urdimento (UDESC)**, v. 2, p. 021-035, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8756>. Data de acesso: 27/07/2022.

_____; FABRINI, Verônica; LYRA, Luciana. Mito e Teatro. In: **Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações**. 1ª ed. Porto Alegre: ABRACE/AGE, 2012, v. 1, p. 163-173.

PLAZA, Julio. Arte, ciência, pesquisa: relações. **Revista Trilhas**. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, v. 6, n. 1, p. 21-32, jul/dez, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens, in: **Remate de Males** – 26(1) – jan./jun. 2006.

SILVA, Andreane Lima e. Nas teias da memória: o processo criativo do ator. In: **Anais do II Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena (SEMINAR)**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2022. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/anais_II_SEMINAR.pdf. Data de acesso: 28/07/2022.

4. Músicas

RUSSO, Renato. Tempo perdido. In: **Dois**. Rio de Janeiro: EMI, 1986. CD. Faixa 6.

SATER, Almir. Chalana. In: **Almir Sater ao vivo**. Rio de Janeiro: Sony Music, Columbia, 1991. CD. Faixa 6.

SEIXAS, Raul. (1973) Metamorfose ambulante. In: **O baú do Raul**. Universal Music, 1993. CD. Faixa 6.

VELOSO, Caetano; MUTANTES. É Proibido Proibir. In: **Compacto Ao Vivo Caetano e Mutantes**. Polygram, 1968.

_____. Dom de iludir. In: **Álbum totalmente demais**. Polygram, 1986.

5. Vídeos

CORPOCENICO. Corpo Cênico "O Semeador de Poesias". YouTube, 30 de nov. de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mSr80Htjzk&t=316s>. Acesso em 30 de março de 2023.

NUNES, Alexandre. NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores. YouTube, 3 de fev. de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hlt dv-PkHC8>. Acesso em 06 de junho de 2023.

PIMENTEL, Franco. A FARPA mp4. YouTube, 16 de jul. de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xkopH5MCYDs&t=345s>. Acesso em 24 de janeiro de 2023.

THEATROTV. Nelken oeillels dominique mercy Pina Bausch. YouTube, 6 de jun. de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJV-7nL5-aE>. Acesso em 25 de abril de 2023.

UMBANDA, Rax da. Pontos de Exu | Os melhores Pontos de Exus na Umbanda (60 Pontos - Ouça Agora!). YouTube, 12 de mai. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bh0uxYQ-G6o>. Acesso em 15 de maio de 2023.

...ored the Great Basket... and fell in love with it.
...to rebuild the village as a holiday

