

**PPGPC**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
PERFORMANCES CULTURAIS



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS (PPGPC)

ROSANE CHRISTINA DE OLIVEIRA

**as representações simbólicas no espetáculo *a noite dos assassinos*,  
do grupo Máskara**

GOIÂNIA

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

## 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 ouorado 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

Rosane Christina de Oliveira

### 3. Título do trabalho

AS REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS NO ESPETÁCULO A NOITE DOS ASSASSINOS DO GRUPO MÁSKARA

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

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[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:

- Soli citação 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 **NÁDIA MARIA WEBER SANTOS**, Usuário Externo, em 13/06/2024, às 14:12, 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 **Rosane Christina De Oliveira**, Discente, em 18/06/2024, às 10:19, 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\\_organizacao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_organizacao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4603668** e o código CRC **7FAB9101**.

ROSANE CHRISTINA DE OLIVEIRA

as representações simbólicas no espetáculo *a noite dos assassinos*, do  
grupo Máskara

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Performances da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG), para obtenção de título de Mestre em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas da Performance

Orientadora: Profa. Dra. Nádia Maria Weber Santos

Coorientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo

GOIÂNIA

2024

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

Oliveira, Rosane Christina de  
As Representações Simbólicas no Espetáculo A Noite dos  
Assassinos, do Grupo Máskara [manuscrito] / Rosane Christina de  
Oliveira. - 2024.  
189 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Nádia Maria Weber Santos; co-orientador  
Robson Corrêa de Camargo.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em  
Performances Culturais, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. Símbolos. 2. Arquétipos. 3. Dinâmicas arquetípicas. 4.  
Performances. 5. Teatro. I. Santos, Nádia Maria Weber, orient. II.  
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 07 da sessão de Defesa de Dissertação de Rosane Christina de Oliveira, que confere o título de Mestra em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos treze dias do mês de junho de dois mil e vinte e quatro, a partir das nove horas e trinta minutos, por meio de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "AS REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS NO ESPETÁCULO A NOITE DOS ASSASSINOS DO GRUPO MÁSKARA". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Nádía Maria Weber Santos (PPGPC/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Marcelo Mari (UNB), membro titular externo, Professor Doutor Carlo Machado Pianta (UFRGS), membro titular externo, e do coordenador, Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo (PPGPC UFG), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de conduir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Nádía Maria Weber Santos, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **NÁDIA MARIA WEBER SANTOS**, Usuário Externo, em 13/06/2024, às 14:11, 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 **Robson Correa De Camargo**, Usuário Externo, em 14/06/2024, às 09:20, 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 **CARLO MACHADO PIANTA**, Usuário Externo, em 12/07/2024, às 10:18, 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](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4589454** e o código CRC **4399F944**.

Referência: Processo nº 23070.020648/2024-50

SEI nº 4589454

ROSANE CHRISTINA DE OLIVEIRA

AS REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS NO ESPETÁCULO *A NOITE DOS ASSASSINOS*,  
DO GRUPO MÁSKARA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG), para obtenção de título de Mestre em Performances Culturais.

Goiânia, 13 de junho de 2024.

Banca examinadora:

---

Dra. Nádia Maria Weber Santos (PPGPC/UFG)  
(Orientadora/presidenta da banca)

---

Dr. Robson Corrêa de Camargo (PPGPC/UFG)  
(Coorientador)

---

Dr. Marcelo Mari (PPGA/UNB)  
(Examinador)

---

Dr. Carlo Pianta (UFRGS)  
(Examinador)

GOIÂNIA  
2024

Dedico esta dissertação às pessoas preciosas em minha vida que me apoiam e inspiram em todos os momentos: ao meu amado esposo Tony Siqueira, aos meus amados pais Cilenita Oliveira e João Batista de Oliveira, aos meus queridos irmãos Juliane Ferreira, Cristiane Aparecida, Rogério Batista, João Paulo de Oliveira e Rosilene Ferreira (in memoriam), e aos leitores que agora embarcam nesta jornada comigo. Esta dissertação é dedicada a todos vocês, que fazem parte da minha vida e enriquecem minha caminhada. Que esta dedicação seja um testemunho do meu profundo apreço e gratidão.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas especiais que contribuíram de maneiras únicas para a conclusão desta dissertação.

Ao meu esposo, Tony Siqueira, meu companheiro e minha fonte de apoio. Sua dedicação, paciência e incentivo inabaláveis me impulsionaram ao longo desta pesquisa. Sou grata por sua compreensão e por estar ao meu lado em cada desafio e conquista. Agradeço por todos os momentos em que você esteve presente, ajudando-me a superar os momentos de desânimo e a acreditar em meu potencial. Suas palavras de encorajamento e apoio constante foram um impulso vital para minha confiança e determinação.

Aos meus queridos pais, Cilenita Oliveira e João Batista de Oliveira, neste momento especial em que finalizo minha dissertação, gostaria de expressar minha gratidão e amor a vocês pelo apoio e encorajamento que sempre me deram, para que eu pudesse alcançar este marco significativo. Vocês me ensinaram a importância do conhecimento, da perseverança e da busca por meus sonhos. São exemplos de amor, dedicação e comprometimento. Vocês me inspiram todos os dias a buscar a excelência e a nunca desistir diante das adversidades.

Aos meus amados irmãos, Juliane Ferreira, Cristiane Aparecida, Rogério Batista e João Paulo de Oliveira, obrigada por estarem sempre presentes, por serem minha fonte de apoio e por acreditarem em mim.

Agradeço às minhas queridas primas, Patrícia Ferreira e Eliane Oliveira, cuja presença em minha vida tem sido um verdadeiro presente. Agradeço por sempre me motivarem.

Aos meus amigos queridos, Dorivânia Xavier, Ronei Vieira e Onira Tancrede, que estiveram ao meu lado, apoiando, encorajando e celebrando cada conquista. Agradeço pela presença constante, pelas conversas inspiradoras e pela alegria compartilhada.

De forma muito especial, expresso meus mais profundos agradecimentos à minha estimada orientadora, Professora Dra. Nádia Maria Weber Santos, por sua dedicação, orientação e apoio ao longo desse processo de mestrado. Sua expertise e comprometimento pelo conhecimento foram fundamentais para o meu crescimento acadêmico e pessoal. Sua orientação sábia e atenciosa guiou-me em cada etapa desta jornada, permitindo-me explorar novos horizontes e desafiar-me intelectualmente. Sou grata pela sua paciência, disponibilidade e comprometimento em compartilhar seu conhecimento e experiência. Suas sugestões, críticas construtivas contribuíram significativamente para o aprimoramento da dissertação. Sua mentoria e seu apoio foram verdadeiramente inspiradores, e sua influência

em minha formação acadêmica e profissional será eternamente valorizada. Por fim, quero expressar minha admiração e agradecimento pelo exemplo que você representa como educadora e pesquisadora. Seu profissionalismo e sua ética de trabalho são inspiradores e deixaram uma marca indelével em minha trajetória acadêmica.

Por fim, expresso meus sinceros agradecimentos ao meu estimado coorientador, Professor Robson Corrêa de Camargo, por seu valioso apoio, orientação, generosidade e contribuição ao longo desta pesquisa. Sua orientação cuidadosa, suas sugestões e correções criteriosas ajudaram-me a expandir minha compreensão sobre o tema e a aprofundar minha pesquisa. Sou grata por sua disponibilidade em responder minhas dúvidas e fornecer orientações claras e precisas. Sua abordagem didática e sua habilidade em tratar conceitos complexos de forma acessível foram fundamentais para o meu aprendizado. Agradeço também por sua atenção minuciosa aos detalhes, que contribuiu para a qualidade deste trabalho. Sua presença como coorientador foi fundamental para a conclusão bem-sucedida desta dissertação. Sua contribuição acadêmica e profissional deixou uma marca significativa em minha formação como pesquisadora.

Com profunda gratidão,

Rosane Christina de Oliveira

*O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados.*

(ARTAUD, ([1938] 2006, p. 24).

## RESUMO

A presente pesquisa analisa o espetáculo *A Noite dos Assassinos*, texto do dramaturgo cubano José Triana, produzido e encenado pelo Grupo Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance em Goiânia (GO), no ano de 2018, a partir da interpretação de alguns aspectos das representações simbólicas sugeridas pelo texto/montagem, tais como: os símbolos culturais e individuais; os símbolos arquetípicos da transformação, do *si-mesmo*, da *anima*, do *animus*, da *sombra*, do espaço e da *criança*. Os conteúdos simbólicos presentes na encenação são analisados considerando-se a criação de personagens, cenas, cenografia, figurinos, trilha sonora e iluminação. A pesquisa é realizada a partir de revisão bibliográfica, pesquisa documental, coleta de dados, estudo e análise de registros de ensaios, críticas, apresentações, anotações dos atores envolvidos e análise do conteúdo do vídeo do espetáculo. Ela apresenta a análise da montagem do espetáculo *A Noite dos Assassinos* com o apoio do enfoque teórico da Psicologia Analítica, abordando os conceitos de *símbolos*, *dinâmicas arquetípicas*, *representações simbólicas*, *psique*, *inconsciente coletivo* e *individuação* propostos por Carl Gustav Jung.

**Palavras-chave:** Símbolos. Arquétipos. Dinâmicas Arquetípicas. Performances. Teatro.

## ABSTRACT

This research analyzes the of the show *The Night of the Assassins*, text by the cuban playwright José Triana, produced and staged by Grupo Máskara – Transdisciplinary Research Nucleus in Theater, Dance, and Performance in Goiânia, Brazil, in 2018, From the interpretation of some aspects of the symbolic representations suggested by the text/production, such as cultural and individual symbols, archetypal symbols of transformation, the *self*, the *anima*, the *animus*, the *shadow*, space, and the *child*. The symbolic contents present in the staging are analyzed considering the creation of characters, scenes, set design, costumes, soundtrack, and lighting. The research is conducted through literature review, documentary research, data collection, study and analysis of rehearsal records, critiques, performances, notes from the involved actors, and analysis of the video content of the play. It presents the analysis of the production of the show *The Night of the Assassins* with the support of the theoretical framework of Analytical Psychology, addressing the concepts of *symbols*, *archetypal dynamics*, *symbolic representations*, *psyche*, *collective unconscious*, and *individuation* proposed by Carl Gustav Jung.

**Keywords:** Symbols. Archetypes. Archetypal Dynamics. Performances. Theatre.

## RESUMEN

La presente investigación analiza la obra teatral *La Noche de los Asesinos*, texto del dramaturgo cubano José Triana, producida y representada por el Grupo Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Investigaciones en Teatro, Danza y Performance en Goiânia (GO), en el año 2018, a partir de la interpretación de algunos aspectos de las representaciones simbólicas sugeridas por el texto/montaje, tales como: los símbolos culturales e individuales; los símbolos arquetípicos de la transformación, el *sí-mismo*, el *ánima*, el *ánimus*, la *sombra*, el espacio y el *niño*. Los contenidos simbólicos presentes en la puesta en escena son analizados considerando la creación de personajes, escenas, escenografía, vestuario, banda sonora e iluminación. La investigación se realiza a partir de una revisión bibliográfica, investigación documental, recolección de datos, estudio y análisis de registros de ensayos, críticas, presentaciones, anotaciones de los actores involucrados y análisis del contenido del video de la obra. Presenta el análisis del montaje de la obra *La Noche de Los Asesinos* con el apoyo del enfoque teórico de la Psicología Analítica, abordando los conceptos de símbolos, *dinámicas arquetípicas*, *representaciones simbólicas*, *psique*, *inconsciente colectivo* e *individuación* propuestos por Carl Gustav Jung.

**Palabras-Clave:** Símbolos. Arquetipos. Dinámicas Arquetípicas. Performances, Teatro.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – CORPO DOMINANTE. LALO AO INCORPORAR O PAI .....	64
FIGURA 2 - CORPO REPRIMIDO. LALO NA CENA DO JULGAMENTO.....	65
FIGURA 3 – CONTRASTE LUZ E CORPO .....	66
FIGURA 4 - ESPAÇO DRAMÁTICO .....	71
FIGURA 5 - CONTATO COM O ESPECTADOR .....	73
FIGURA 6 - CORPO EXPANDIDO .....	73
FIGURA 7 - LALO ASSUME A REPRESENTAÇÃO DO PAI .....	76
FIGURA 8 - JOGO DE SOMBRA E LUZ NA ILUMINAÇÃO DO ESPETÁCULO .....	78
FIGURA 9 – SIMBOLISMO DOS OBJETOS .....	90
FIGURA 10 – BOTA, OBJETO DE PODER .....	127
FIGURA 11 - LALO, VESTIDO DE NOIVA .....	129
FIGURA 12 - BEBA NA REPRESENTAÇÃO DO PAI.....	130
FIGURA 13 - LALO, REPRESENTANDO O PAI .....	132
FIGURA 14 - A TORRE .....	133
FIGURA 15 - A BOTA DO PAI .....	134
FIGURA 16 – CONFRONTO .....	138
FIGURA 17 - VISITA DO VIZINHO .....	140
FIGURA 18 - IMPULSO INSTINTIVO.....	140
FIGURA 19 - ASSÉDIO DE BEBA .....	141
FIGURA 20 - CENA DO VIZINHO PANTALEÃO COM BEBA .....	141
FIGURA 21 - LUTA ENTRE LALO E CUCA .....	141
FIGURA 22 (A) E 22 (B) - LALO PROCURA CONSOLO E CUIDADO NO COLO MATERNO .....	143
FIGURA 23 - COLO MATERNO .....	143
FIGURA 24 - VENTRE MATERNO .....	144
FIGURA 25 - LALO E O FANTASMA DA MÃE .....	145
FIGURA 26 - ENCARCERAMENTO. ....	145
FIGURA 27 - LALO PRESO À MÃE .....	146
FIGURA 28 - SOLIDÃO DE LALO .....	146
FIGURA 29 - LALO EM SEU CÁRCERE .....	147
FIGURA 30 (A) E 30 (B) - RECOLHIMENTO .....	148
FIGURA 31 - LAÇOS MATERNOS .....	148
FIGURA 32 - SANTA MÃE.....	149
FIGURA 33 - MÃE DEVORADORA .....	150
FIGURA 34 - JULGAMENTO DE LALO .....	156
FIGURA 35 - TRANSCENDÊNCIA.....	159
FIGURA 36 - BATISMO DE BEBA .....	162

## LISTA DE SIGLAS

PPGPC	Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais.
FCS	Faculdade de Ciências Sociais.
EMAC	Escola de Música e Artes Cênicas.
UFG	Universidade Federal de Goiás.
PPGM	Programa de Pós Graduação em Música.
UFPB	Universidade Federal da Paraíba.
P. M	Post Meridiem (Pós Meridiano).
ICAIC	Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica.
UNEAC	União de Escritores e Artistas de Cuba.
UMAPS	Unidade Militar de Ayuda a la Producción (Unidade Militar de Auxílio à Produção).
LGBTQIA +	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexo, Assexual.
ECA	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
USP	Universidade de São Paulo.
UFU	Universidade Federal de Uberlândia.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>CAPÍTULO I – A NOITE DOS ASSASSINOS, TEXTO DRAMÁTICO, INTERPRETAÇÕES E RECEPÇÕES</b> .....	27
1.1 O texto dramático <i>A Noite dos Assassinos</i> : contexto, autor e obra .....	27
1.2 Perspectivas interpretativas e recepções do texto dramático <i>A Noite dos Assassinos</i> .....	46
<b>CAPÍTULO II – O ENSAIO ANALÍTICO: A ENCENAÇÃO DO ESPETÁCULO A NOITE DOS ASSASSINOS PELO GRUPO MÁSKARA</b> .....	55
2.1 O Grupo Máskara: diretor, atores e criação .....	55
2.2 A Encenação do espetáculo <i>A Noite dos Assassinos</i> pelo Grupo Máskara .....	59
<b>CAPÍTULO III – PERFORMANCES E A MONTAGEM DO ESPETÁCULO A NOITE DOS ASSASSINOS PELO GRUPO MÁSKARA SOB A PERSPECTIVA DAS REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS ARQUETÍPICAS</b> .....	98
3.1 Performances e as representações simbólicas a partir da Psicologia Analítica proposta por Jung .....	98
3.2 Símbolos da transformação .....	120
3.2.1 Representações simbólicas do arquétipo do <i>Self</i> (Si-mesmo) .....	125
3.2.2 Representações simbólicas do arquétipo da <i>Anima</i> e do <i>Animus</i> .....	126
3.2.3 Representações simbólicas do arquétipo da <i>Sombra</i> .....	154
3.2.4 Representações simbólicas arquetípicas das <i>Cores</i> .....	157
3.2.5 Representações simbólicas arquetípicas da circularidade e da serpente como símbolos da transformação .....	159
3.2.6 Representações simbólicas arquetípicas de tempo e espaço .....	162
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	171
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	179

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa consiste em uma análise dos aspectos simbólicos presentes na criação de personagens e no desenvolvimento das cenas do espetáculo *A Noite dos Assassinos*, produzido pelo Grupo Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance. O espetáculo estreou em janeiro de 2018, na Sala 8, num galpão onde ocorrem as atividades da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – EMAC/UFG, em Goiânia (GO). Escolhi analisar este espetáculo devido à minha identificação pessoal com ele e à curiosidade em explorar alguns aspectos das representações simbólicas utilizadas na criação cênica, também pelo impacto que esse espetáculo me causou, despertando em mim uma intensa variedade de sensações e sentimentos em um único evento. As imagens construídas simbolicamente me chamaram muito a atenção, tanto que decidi me debruçar sobre ele sob a perspectiva de algumas propostas conceituais do psiquiatra e psicoterapeuta Carl Gustav Jung, pois fui estabelecendo relações entre eles.

Jung foi o fundador da Psicologia Analítica, conforme as notas introdutórias das obras citadas neste trabalho. Ele nasceu em Kesswil, na Suíça, em 26 de julho de 1875, formou-se em medicina pela Universidade da Basileia e foi colaborador do psiquiatra Eugen Bleuler na Clínica Psiquiátrica Burghölzli, em Zurique. Jung faleceu em junho de 1961, aos 85 anos de idade.

Chamo de representações simbólicas, aqui abordadas, as representações arquetípicas que, de acordo com Jung ([1947] 2013, p. 164), se diferem do arquétipo em si.

Seja o que for que dissermos a respeito da natureza dos arquétipos, eles não passarão de visualizações e concretizações que pertencem ao domínio da consciência. Mas não temos outra maneira de falar sobre os arquétipos senão esta. É preciso dar-nos sempre conta de que aquilo que entendemos por “arquétipos” é, em si, irrepresentável, mas produz efeitos que tornam possíveis certas visualizações, isto é, as representações arquetípicas.

Que são entendidas por Jung como formas de expressão que utilizam símbolos para transmitir uma variedade de significados, expressar ideias, valores e experiências que podem ser difíceis de manifestar apenas por meio de palavras ou conceitos abstratos.

Os símbolos são objetos, imagens, palavras ou ações que representam algo além de sua própria existência física. Eles carregam significados simbólicos que ultrapassam seu sentido literal e podem evocar associações emocionais e culturais.

Os símbolos constituídos por imagens arquetípicas, portanto, são uma forma de comunicação que transcende a linguagem verbal e permite a conexão entre diferentes culturas e épocas, representando padrões primordiais da existência humana. Um símbolo arquetípico é aquele que possui um significado profundo e universal, enraizado nos arquétipos da psique humana. Esses símbolos são encontrados em diferentes tempos e lugares. Os símbolos arquetípicos são expressões dos padrões inatos da psique coletiva e representam temas e experiências fundamentais da condição humana. Eles são capazes de comunicar significados profundos e complexos além das palavras. Exemplos de símbolos arquetípicos incluem o círculo (que representa totalidade<sup>1</sup> e integridade), a árvore (que simboliza o crescimento, as conexões e a ligação entre o céu e a terra, além de representar a mãe), o labirinto (que representa a jornada interior em busca do eu), o herói (que personifica a coragem, a superação e a transformação), entre muitos outros.

Os rituais e os mitos são algumas formas de expressão dessas imagens arquetípicas e de sua influência na vida das pessoas. As imagens arquetípicas são uma forma de acessar o inconsciente coletivo e de se conectar com a psique humana, também podem ser encontrados em fantasias pessoais. Por exemplo, o mito do herói é a representação arquetípica que representa a jornada de um indivíduo em busca de sua identidade e propósito na vida. A criação artística também pode ser uma forma de expressar essas imagens.

As representações simbólicas<sup>2</sup> que foram abordadas neste estudo estão relacionadas à teoria de Jung, como apresentado em seus livros *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* ([1934] 2014), *A Natureza da Psique* ([1947] 2013) e *O Homem e seus Símbolos* ([1964] 2016), *Aion: Estudos sobre o Simbolismo do Si-mesmo* ([1951] 1986), *Símbolos da Transformação* ([1912] 2011).

Para prosseguir com minhas considerações, creio que seja oportuno conhecer como Jung ([1934] 2014) entendia a estrutura da psique da qual surgem as representações simbólicas. Ele acreditava que a psique humana é formada pelo *consciente*, *inconsciente*

---

<sup>1</sup> Em relação à psicologia analítica de Carl Jung ([1951] 1986), o conceito de “totalidade” refere-se à integração e harmonização dos aspectos conscientes e inconscientes da psique de uma pessoa. Jung acreditava que a psique humana consistia em várias partes, incluindo o ego (a parte consciente), o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. A totalidade, segundo Jung, é alcançada quando uma pessoa é capaz de aceitar e integrar plenamente todos os aspectos da sua psique, incluindo os elementos inconscientes

<sup>2</sup> Das ideias sobre os conceitos propostos por Jung aqui contidas, muitas são baseadas nas aulas ministradas pela professora Nádia Maria Weber Santos no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, no ano de 2020. As aulas abordaram os temas descritos a seguir: o contexto histórico-filosófico do surgimento da teoria junguiana e a vida e obra de Jung; fundamentos de Psicologia Analítica e noções de psicologia geral conforme a visão de C. G. Jung; noções gerais sobre o simbolismo a partir da Psicologia Analítica; sonhos; arquétipos e o inconsciente coletivo na teoria de C. G. Jung; os complexos e o inconsciente pessoal; e sonhos e simbolismo onírico na teoria de C. G. Jung.

*individual e inconsciente coletivo*. O consciente é compreendido como uma parte da psique que engloba, por exemplo, os processos mentais, pensamentos, sentimentos, sensações e experiências, cujo centro é o *ego*. No *inconsciente pessoal*, os conteúdos “são principalmente os complexos de tonalidade emocional que constituem a intimidade pessoal da vida anímica”<sup>3</sup> (JUNG, [1934] 2014, p. 12). Já o inconsciente coletivo “é formado por imagens universais e figuras simbólicas comuns a todos os seres humanos, independentemente da época ou lugar” (JUNG, [1934] 2014, p. 12). Isso significa que são representações coletivas que ganham diferentes significados, dependendo do contexto em que o indivíduo se insere e de sua percepção de mundo. “O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência” (JUNG, [1934] 2014, p. 54).

Já os arquétipos, Jung ([1934] 2014) os define como padrões universais e inatos de pensamento, comportamento e imagens que são compartilhados pela humanidade. Para Jung, eles são componentes básicos da psique que estão presentes no inconsciente coletivo de todas as culturas. Os arquétipos representam formas primordiais e universais de energia psíquica, que moldam e influenciam a forma como o indivíduo percebe e compreende o mundo ao seu redor.

Entendo, portanto, que os arquétipos são produzidos no inconsciente, e os símbolos se apresentam como expressões das dinâmicas arquetípicas no consciente. Em outras palavras, os símbolos são os meios pelos quais essas dinâmicas arquetípicas inconscientes se manifestam e se tornam conscientes por meio da representação simbólica.

Na introdução do livro *O Homem e seus Símbolos* ([1964] 2016, p. 9), John Freeman ressalta que Jung entende o inconsciente “como um mundo vital e real da vida de um indivíduo” e que “a linguagem e as ‘pessoas’ do inconsciente são os símbolos, e os meios de comunicação com este mundo são os sonhos.” De acordo com a abordagem de Jung ([1964] 2016), os símbolos arquetípicos referem-se à criação coletiva e interferem diretamente na criação simbólica individual do ser humano, podendo envolver-se na personalidade e comportamento deste, moldando-o, construindo-o e reconstruindo-o. Para ele “assim como uma planta produz flores, a psique cria seus símbolos” (JUNG, [1964] 2016, p.78).

---

<sup>3</sup> O termo “anímico” está relacionado ao conceito de alma de uma forma mais ampla. No contexto da Psicologia Analítica de Jung ([1951] 1986), a alma é entendida como a totalidade da psique, que inclui tanto o consciente quanto o inconsciente. Portanto, o “anímico” pode ser usado para descrever aspectos da psique relacionados à alma, como por exemplo, desejos, sentimentos, intuições e emoções profundas que podem estar além da esfera consciente.

Jung não adota uma abordagem que se limite aos aspectos físicos e deterministas na análise e na explicação dos fenômenos naturais da psique e da existência humana. Ele reconhece que questões complexas, como aquelas relacionadas ao inconsciente, não podem ser completamente compreendidas ou definidas de forma conclusiva, pois considera o inconsciente impenetrável e inabordável.

Apesar dessa dificuldade, Jung ([1947] 2013, p. 235) acredita que é possível realizar interpretações que se aproximem da realidade, dentro do que ele chama de *causalidade*:

por certo, é preciso admitir que todos os fenômenos psíquicos estão ligados entre si por uma espécie de encadeamento causal, entendido este termo em seu sentido mais largo, entretanto, recomenda-se, precisamente neste domínio, não esquecer que a causalidade, em última análise, nada mais é do que uma verdade estatística.

Isso significa que, mesmo que não se possa ter um conhecimento absoluto e definitivo do inconsciente e dos arquétipos, é possível estabelecer relações e interpretações que se baseiam em padrões e regularidades observadas estatisticamente. Portanto, ele fundamenta sua teoria em sua vasta experiência e em sua formação transcultural, na qual pôde observar coincidências significativas na repetição desses fenômenos em diferentes povos e culturas. Este estudo buscou, portanto, identificar as representações simbólicas (fenômenos coincidentes) e suas influências nas experiências, na vida e na criatividade do ser humano e de suas interações.

Sempre fui fascinada pelo mundo da simbologia e dos arquétipos. Achava tudo muito complexo, mas a leitura me chamava a atenção e fui ficando cada vez mais cativada pela abordagem psicológica de Jung. Isso despertou meu interesse em explorar a teoria durante minha pesquisa de mestrado. A escolha se deu pelo desejo de compreender e aprofundar o conhecimento sobre o comportamento humano e o autoconhecimento. Considerando a teoria de Jung sobre a manifestação dos arquétipos e a criação de símbolos pelo homem, bem como suas relações na formação da psique, a existência do inconsciente coletivo e das dinâmicas arquetípicas se configuraram como elementos importantes para o entendimento das representações simbólicas e suas relações com as que apareceram no espetáculo.

A curiosidade em entender o poder dos símbolos como influenciadores da psique humana, ou seja, sua capacidade de reunir uma multidão sob seu domínio, foi um dos fatores que motivaram a escolha do autor. O livro *O Homem e seus Símbolos* ([1964] 2016) foi o que mais me instigou, e posteriormente fui pesquisando e apreciando as outras obras aqui apresentadas.

Busquei compreender como as representações simbólicas se manifestaram na expressão corpóreo-vocal, ou seja, nas imagens criadas e nos elementos estéticos utilizados no espetáculo em questão, como cenário, figurino, iluminação e sonoplastia. Essas representações são resultado de conteúdos que já se manifestaram no consciente sob a forma simbólica; enquanto estavam no inconsciente eram arquétipos que não podiam ser analisados. Os arquétipos são considerados formas vazias de conteúdo, ou seja, energias existentes no inconsciente, mas desconhecidas no consciente. Sobre suas manifestações, Jung ([1934] 2014, p. 59) aponta que “a fonte principal está nos sonhos, que têm a vantagem de serem produtos espontâneos da psique inconsciente, independentemente da vontade, sendo, por conseguinte, produtos da natureza, puros e não influenciados por qualquer intenção consciente”.

Por isso, esta análise se pauta nas representações simbólicas que surgem da dinâmica entre arquétipo, enquanto inconsciente, e símbolo, enquanto manifestação consciente. Esses elementos estéticos do teatro são observados como representações arquetípicas dos arquétipos já reconhecidos. Para Jung ([1964] 2016, p. 35), “parte do inconsciente consiste, portanto, de uma profusão de pensamentos, imagens e impressões provisoriamente ocultos e que, apesar de terem sido perdidos, continuam a influenciar nossas mentes conscientes”. Neste estudo, portanto, o espetáculo foi considerado como um evento performático permeado por representações simbólicas arquetípicas que interferem, moldam, transformam e se reconstróem a cada manifestação.

Assim, a possibilidade de estudar o teatro, uma forma de expressão que possibilita um mergulho nas profundezas do ser humano, explorando seus dramas, conflitos e anseios mais íntimos, sob a perspectiva junguiana, foi o que verdadeiramente me motivou a embarcar nessa jornada de estudo. Isso se deu, a meu ver, porque o teatro apresenta muitas representações arquetípicas. Através dessa abordagem aponto as conexões entre uma pequena parte dos conceitos da Psicologia Analítica abordada por Jung e o entendimento da arte teatral, compreendendo como a performance, o que se estabelece na relação dinâmica palco e plateia, torna-se um espaço de autodescoberta, de releituras, de significações e ressignificações, onde os atores e personagens encarnam, desenham, estabelecem imagens arquetípicas, desvelando camadas ocultas que convidam a refletir sobre a natureza da psique humana.

Antes desse trabalho não conhecia profundamente os postulados de Jung (apenas sobre a existência dos arquétipos, suas representações por meio dos símbolos e suas influências na psique do indivíduo), mas pensei que seria uma grande oportunidade de aprofundamento dessas questões ao encontrar no programa o diretor do espetáculo *A Noite dos Assassinos*, Dr.

Robson Corrêa de Camargo e a psiquiatra junguiana e historiadora Dra. Nádia Maria Weber Santos, de modo que me propus a esse mergulho para entender um pouco mais sobre a teoria junguiana e verificar as possibilidades de realizar algumas analogias com o espetáculo. Entendo a amplitude, complexidade e abrangência da abordagem teórica de Jung, sendo que o espetáculo oferece uma gama de possibilidades interpretativas, por isso esclareço que trouxe apenas uma parcela do que foi possível aprender e realizar nesses dois anos de pesquisa. Portanto, não se trata de uma simplificação ou reducionismo, mas de uma tentativa, um olhar meu sobre o espetáculo partindo de algumas especificidades teóricas.

A orientadora escolhida, a Profa. Dra. Nádia Maria Weber Santos<sup>4</sup>, é psiquiatra junguiana e especialista em Psicologia Analítica há 38 anos, o que me proporcionou o suporte necessário para iniciar e conduzir este estudo de forma fidedigna em relação aos estudos sobre a teoria de Jung. O coorientador, Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo<sup>5</sup>, foi meu professor no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG) e diretor do Grupo Máskara. Ele acompanhou e orientou as questões relativas ao teatro, ao autor José Triana, ao contexto da obra e ao espetáculo *A Noite dos Assassinos*. O ator do espetáculo (em estudo) e produtor do Grupo Máskara, Ronei Vieira Nogueira<sup>6</sup>, contribuiu para esta pesquisa disponibilizando materiais do grupo e do espetáculo, além de auxiliar com dúvidas e sugestões sobre o grupo.

O Grupo Máskara, segundo Camargo (2015), foi criado por ele na cidade de Goiânia, em 2002, quando assumiu o cargo de professor na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia. O grupo tem como característica particular instigar a polissemia em suas inúmeras possibilidades de leitura de suas abordagens cênicas. Possui ainda um contexto específico em que as criações são produzidas de forma coletiva e abrange um perfil mais contemporâneo, baseado na criação de imagens. Essas criações têm como ênfase, suporte e desenvolvimento da exploração da ferramenta corporal, que em muitos casos se distancia do formato do teatro chamado realista, buscando a representação na construção de imagens e a exploração de maneira não literal.

O espetáculo, objeto desta análise, baseia-se no texto *A Noite dos Assassinos* (1965), que foi escrito pelo dramaturgo cubano José Triana<sup>7</sup>, traduzido e adaptado pela Profa. Dra.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3929583037339642> Acesso em 01 jul. 2021.

<sup>5</sup> Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9964594962008164> Acesso em 01 jul. 2021.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7060628703910009> Acesso em 14 maio 2023.

<sup>7</sup> Segundo Vasserot (2013), Triana nasceu em 4 de janeiro de 1931 em Hatuey, província de Camagüey, Cuba. Sua carreira artística foi marcada por sua contribuição significativa para o teatro latino-americano e seu estilo inovador e provocativo. José Triana recebeu vários prêmios ao longo de sua carreira, incluindo o Prêmio de Teatro Casa de Las Américas, em 1965, e o Galo de Habana, em 1966.

Poliane Vieira Nogueira<sup>8</sup> em 2012 para a concepção do espetáculo. A peça é dividida em dois atos, em que três irmãos – Lalo, Cuca e Beba – vão para o porão de sua casa para planejar e/ou representar o simbólico assassinato de seus pais, repetindo esse ritual diariamente. Ao longo da peça, eles interpretam e brincam com a personalidade humana, cada um com seu ponto de vista, vestindo alternadamente diversos personagens, como a mãe, o pai, os vizinhos, o juiz e o promotor.

Esta pesquisa se justifica por trazer às Performances Culturais um estudo interdisciplinar de um espetáculo que surgiu a partir do grupo de pesquisa e extensão da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás e que atualmente faz parte do Programa de Performances Culturais. Sendo assim, entendi que este estudo é uma forma de valorizar os processos criativos dos artistas goianienses, dos atores e atrizes goianos e de seus trabalhos.

Para a análise das representações simbólicas propostas no espetáculo *A Noite dos Assassinos*, tornou-se necessário conhecer o texto e entender os métodos de criação de cena e de personagem pesquisados e utilizados pelos atores, atrizes e pelo encenador, bem como a forma como os símbolos foram surgindo nos processos criativos.

A metodologia utilizada incluiu a leitura aprofundada do texto dramático e do material teórico apresentado neste trabalho, bem como a análise do texto escrito (versão traduzida) e do vídeo do espetáculo. A abordagem metodológica utilizada nesta pesquisa foi qualitativa, uma vez que visou à percepção e à análise das subjetividades e nuances não quantificáveis, além de tratar do fenômeno teatral da peça, objeto de estudo. A pesquisa também foi exploratória, com o objetivo de alcançar maior aproximação e familiarização com o objeto pesquisado. De acordo com Minayo (1993, p. 21),

a pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se ocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes. Esse conjunto de fenômenos é entendido aqui como parte da realidade social.

Nesse aspecto, entende-se que as pesquisas relacionadas aos fenômenos representativos e relacionais dos seres humanos são difíceis de serem enquadradas em dados quantitativos. Em concordância com essa visão, a pesquisa é voltada para a análise de um espetáculo teatral sob a perspectiva de conceitos relacionados à psique humana da Psicologia

---

<sup>8</sup> Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0092262046125944> Acesso em 27 ago. 2022.

Análítica proposta por Jung e, ainda, por se tratar de expressões da sensibilidade humana, identificou-se com a qualidade de pesquisa exploratória de conteúdos subjetivos e impressionistas.

A fase inicial consistiu em uma revisão bibliográfica elaborada a partir de material já publicado, como livros, periódicos e artigos, tanto impressos quanto virtuais, pesquisa documental que envolveu a coleta e a análise da documentação existente sobre o Grupo de Teatro Máskara e, especificamente, sobre o espetáculo *A Noite dos Assassinos*.

As etapas da pesquisa foram: mapeamento do referencial teórico que dialoga com as necessidades da pesquisa; leitura do referencial teórico e levantamento de dados e informações que dialogam com a problemática da pesquisa; coleta de dados 1: levantamento de material do espetáculo, tanto arquivos físicos quanto virtuais; estudo e análise dos registros de ensaios, críticas, apresentações e anotações dos atores envolvidos; estudo, análise e interpretação do conteúdo do vídeo do espetáculo *A Noite dos Assassinos*; coleta de dados 2: levantamento e leitura dos textos dramáticos, tanto a versão em espanhol quanto a adaptação de Poliane Nogueira; definição de quais aspectos serão analisados no espetáculo; comparação e correlação dos dados analisados com os referenciais teóricos estudados; escrita, desenvolvimento do texto, orientações e correções; avaliação e reflexão do material produzido e escrita da dissertação.

Durante os estudos e pesquisas, surgiram textos de alguns autores sobre as obras de José Triana, autor do texto dramático *A Noite dos assassinos* (1965), e suas próprias considerações sobre sua produção (nas entrevistas que ele concedeu) auxiliaram na compreensão do contexto em que a obra foi escrita, como a entrevista à Diana Taylor<sup>9</sup> (1989), a José A. Escarpanter<sup>10</sup> (1994), à Christilla Vasserot<sup>11</sup> em 1997 e a Ricard Salvat<sup>12</sup> em 2003. Também foram consultados outros textos de Frank N. Dauster<sup>13</sup> (1969), Taylor (1990), Kirsten Nigro<sup>14</sup> (1994), Jesús Barranco<sup>15</sup> (1997), Vasserot (2003-2004), Sonia Aparecida Anjos<sup>16</sup> (2011), Heladio Colín Medina<sup>17</sup> (2019). Dauster, Taylor, Nigro, Anjos e Medina

<sup>9</sup> Disponível em: <https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/administracao/diana-taylor> Acesso em 12 abr. 2023.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://cla.auburn.edu/news/articles/endowed-scholarship-established-in-memory-of-jose-escarpanter/> Acesso em 06 abr. 2023.

<sup>11</sup> Disponível em <http://www.univ-paris3.fr/vasserot-christilla-29933.kjsp> Acesso em 05 abr. 2023.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://fundacionricardsalvat.org/ricard-salvat/biografia/nota-biografica/> Acesso em 05 abr. 2023.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/download/7266/6612/14328> Acesso em 02 abr. 2023.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://hb2504.utep.edu/Home/Profile?username=kfnigro> Acesso em 06 abr. 2023.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://menosuno.es/profile/jesus-barranco/> Acesso em 06 abr. 2023.

<sup>16</sup> Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0541782408371013> Acesso em 04 abr. 2023.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/281/28171647005/> Acesso em 06 abr. 2023.

apresentam em suas abordagens alguns aspectos que dialogam com a teoria de Jung, por exemplo, as influências culturais, religiosas e simbólicas do texto dramático.

Os autores Nigro e Barranco trazem importantes reflexões sobre a peça *A Noite dos Assassinos* de José Triana. Barranco faz uma análise comparativa da peça com o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Já Nigro é compiladora e autora de uma coletânea de textos sobre as obras teatrais de Triana e sua importância para o teatro latino-americano. Além disso, ela escreveu alguns ensaios sobre a obra *A Noite dos Assassinos*. As contribuições desses autores são valiosas para auxiliar no entendimento da vida e da obra de Triana.

Dauster (1969) analisa algumas peças de Triana sob a perspectiva da estrutura do jogo e do ritual. Salvat (2003), em sua entrevista com o autor, assim como as demais entrevistas contidas nesse trabalho, auxilia como referencial teórico e suporte de informações sobre o texto dramático e sua contextualização. Vasserot (2003-2004) contribui com textos sobre a biografia de Triana, o contexto em que ele viveu e suas análises relacionadas às obras do autor. Anjos (2011), em sua produção bibliográfica *Vestígios de um Crime Imaginário em La Noche de Los Asesinos*, é importante por trazer questões pertinentes sobre o ritual e os aspectos simbólicos na obra de Triana. Medina (2019) se embasa na análise do autor em relação à sua abordagem sobre o duplo interior, o “eu ideal inatingível”, que é importante na análise de alguns aspectos da psique dos personagens do texto dramático *A Noite dos Assassinos* (1965).

O autor e pesquisador Patrice Pavis ([1964] 2008) também participa com definições de alguns termos específicos do teatro, como os elementos de cena apontados no texto *A Noite dos Assassinos*. O levantamento dos elementos teatrais, como: cenografia, figurino, iluminação etc., foi importante na etapa inicial para suas análises e para o entendimento da concepção e adaptação deles no espetáculo.

As necessidades da pesquisa foram surgindo e delineando a organização dos assuntos em três capítulos. O primeiro capítulo, cujo título é *A Noite dos Assassinos, Texto Dramático, Interpretações e Recepções*, apresenta o texto dramático do Autor cubano José Triana escrito em (1965), fazendo uma descrição resumida dos elementos mais pertinentes para análise do espetáculo montado pelo Grupo Máskara em 2018. Além disso, são levantados os aspectos do contexto político e histórico em que o texto foi escrito, entre os anos de 1958 a 1964, período de transição ditatorial do governo de Fulgêncio Batista e a Revolução Cubana liderada por Fidel Castro, e as influências que esses processos exerceram durante a escrita de José Triana. Também é esboçada uma breve biografia do autor e sua trajetória intelectual e artística.

No subcapítulo 1.2 são apresentadas algumas considerações de autores que analisaram o texto dramático do autor José Triana na perspectiva político-histórica e simbólica de acordo com suas interpretações.

No segundo capítulo, denominado *O Ensaio Analítico: A Encenação do Espetáculo A Noite dos Assassinos Pelo Grupo Máskara*, é abordado o Grupo de Teatro Máskara, suas características e importância para a produção artística e acadêmica de Goiânia. São apresentados o histórico, a trajetória no Brasil e a influência de seus trabalhos no exterior. Também é descrito o processo de montagem do espetáculo *A Noite dos Assassinos* em 2018, em Goiânia (GO).

O subcapítulo 2.2 consiste em um ensaio analítico do espetáculo, este é apresentado sob perspectivas simbólicas mais amplas. Nesse sentido, apresento minha leitura e interpretação da peça no geral, perpassando pelo processo metodológico de pesquisa cênica adotado pelo Grupo Máskara para a criação dos personagens e das cenas, e conhecendo as contribuições dos atores com o encenador nos laboratórios de criação cênica, bem como a forma como empregaram sentido às representações no espetáculo *A Noite dos Assassinos*.

Além disso, foi importante compreender a concepção dos elementos estéticos da encenação, tais como: cenário, figurino, iluminação, sonoplastia, objetos e adereços cênicos. Também busquei apreender como se desenvolveu a direção do espetáculo, combinando todos esses elementos de forma coerente, considerando a identidade e o carimbo que os atores imprimiram à produção as características do autor, do contexto sócio-histórico da obra e sua adequação à realidade brasileira e goiana. Nesse momento também foram observados os autores de teatro, cujas pesquisas teóricas e práticas do grupo se pautam e que fundamentam este estudo, são eles: Eugênio Barba ([1931] 2010; [1991] 2012); Constantin Stanislavski ([1936] 2001; [1948] 2009; [1961] 2008); Antonin Artaud ([1938] 2006); Rudolf Laban ([1948] 1978); Patrice Pavis ([1964] 2008; [1947] 2010); Yoshi Oida ([1985] 2007); Jean-Pierre Ryngeart ([1991] 1995); Jerzi Grotowski ([1992] 2010); Matteo Bonfitto Júnior ([1999] 2009); Vsevolod Meyerhold ([2001] 2008-2013).

No terceiro capítulo, intitulado *A Montagem do Espetáculo A Noite dos Assassinos pelo Grupo Máskara sob a Perspectiva das Representações Simbólicas Arquetípicas*, os encontros são formalizados. Trata-se de uma tentativa de interpretar a montagem do espetáculo sob alguns aspectos da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung. Neste capítulo, alguns de seus conceitos são explorados em diálogo com algumas características do espetáculo. Também são explorados as imagens arquetípicas e os aspectos da psique na

elaboração cênica de *A Noite dos Assassinos*. Este capítulo apresenta minha interpretação do espetáculo na perspectiva das representações simbólicas arquetípicas propostas por Jung.

Além disso, no subcapítulo 3.1 há uma introdução aos conceitos propostos por Jung, como os símbolos, as dinâmicas arquetípicas, as representações simbólicas, *inconsciente coletivo* e o diálogo entre esses conceitos com o teatro e o espetáculo *A Noite dos Assassinos*. Também há um breve esboço sobre a vida de Jung tendo por base o livro *Memórias, Sonhos, Reflexões* ([1961] 1986).

Ao abordar as dinâmicas arquetípicas, este capítulo explora como as representações simbólicas e suas conexões com o mito influenciam a criação e a representação simbólica do espetáculo. É importante ressaltar que as considerações aqui apresentadas se concentram especificamente na influência desses fatores na criação artística e não se comprometem com questões psicológicas.

## CAPÍTULO I – A NOITE DOS ASSASSINOS, TEXTO DRAMÁTICO, INTERPRETAÇÕES E RECEPÇÕES

### 1.1 O texto dramático *A Noite dos Assassinos*: contexto, autor e obra

O texto *A Noite dos Assassinos* foi escrito por José Triana em um período de conflito na história de Cuba, ou seja, entre a ditadura de Fulgêncio Batista e a instauração da Revolução Cubana liderada por Fidel Castro<sup>18</sup>, pois, de acordo com o próprio Triana<sup>19</sup> (DE LA CAMPA) 1979, p. 73, tradução própria),

comecei a escrever a peça no ano de 1958. Não consegui alcançar os propósitos que eu buscava, ou seja, minha busca foi malsucedida, foi uma frustração. Então, a guardei, a coloquei em uma gaveta e ela ficou dormindo até o ano de 1963, quando a retomei: a coisa falhou naquele momento também. E em 1964 me lancei a escrevê-la e a escrevi de uma vez só.

Portanto, Triana inicia sua escrita do texto *A Noite dos Assassinos* ainda sob o domínio do governo ditador de Fulgêncio Batista Zaldívar, que se iniciou em 1933 e se estendeu até sua renúncia em 1944, com posterior retomada do poder em 1952 através de um golpe de Estado. Seu governo foi marcado por repressão violenta contra opositores políticos, corrupção e desigualdades sociais. Essa ditadura enfrentou crescente oposição popular, o que resultou em um período de instabilidade política na história de Cuba. Como o próprio Triana afirma, ele finalizou a escrita de *A Noite dos Assassinos* pouco depois do triunfo da Revolução Cubana (1959). Mesmo exilado em Madri desde 1955, sob a ditadura de Franco, ele acompanhava os movimentos revolucionários em Cuba que antecederam a sua implementação.

Segundo Ayerbe (2004), a Revolução Cubana tem seus primeiros movimentos na luta pela independência de Cuba mas intensificou nas guerrilhas de oposição ao governo ditatorial

---

<sup>18</sup> Atendo apenas a um recorte do período histórico em que Triana escreveu a peça. Contudo, há muitas questões históricas que poderiam ser levantadas ou aprofundadas, inclusive mencionando algumas que, devido ao tempo limitado do mestrado, não foi possível se aprofundar. Durante a qualificação, o professor Dr. Eduardo Reinato levantou diversas questões históricas, incluindo a ditadura cubana, a limitação da liberdade após a Revolução, a colonização, o controle do poder pela Igreja Católica, a influência do catolicismo no movimento revolucionário, entre outros temas relacionados à história da América Latina e a processos ditatoriais. Além disso, considera-se a possibilidade de influências sofridas por Triana durante seu exílio em Paris. Essas questões históricas são relevantes para compreender o contexto em que a peça foi escrita e podem ser exploradas em pesquisas futuras.

<sup>19</sup> La obra la empecé a escribir en el año 1958. No logré los propósitos que yo buscaba, o sea, mi búsqueda se vio fallida, fue una frustración. Entonces, la guardé, la metí en una gaveta y estuvo durmiendo hasta el año 1963 en que la volví a retomar: la cosa falló en aquel momento también. Y en el año 1964 me lancé a escribirla y la escribí de un tirón (DE LA CAMPA, 1979: 73).

de Batista, que findou em 1959 com o triunfo da revolução. A essência da revolução cubana, segundo Fernandes (2007, p. 95), “não está em ter desatado o nó górdio do neocolonialismo e da dominação imperialista, mas na construção de um caminho socialista para o futuro, que, segundo este autor, não seria possível sem a guerrilha”. Isso porque, conforme Fernandes (2007, p. 95), mesmo em seus aspectos militares,

ela permitiu, “a um tempo, desagregar a capacidade de resistência da tirania burguesa e neutralizar a dominação imperialista dos Estados Unidos, pois os ideais da revolução são processos da confluência de várias forças sociais divergentes, empenhadas na liberação nacional, no combate ao governo colonial e à dominação espanhola com aspirações de transformações profundas da sociedade cubana.

Conforme Ayerbe (2004), a tentativa fracassada de tomar o quartel de Moncada em 1953 resultou na prisão e condenação de Fidel e seu irmão Raul, que posteriormente foram anistiados. Após se exilarem no México, Fidel retornou a Cuba e se aliou a Ernesto Guevara de La Serna, conhecido como “Che Guevara”, considerado revolucionário por suas ideias “marxista-leninistas”, formando um grupo de guerrilheiros que se fortaleceu até a tomada de Havana e a fuga de Batista em 59.

Segundo a professora de história Juliana Bezerra (2011)<sup>20</sup>, em seu texto publicado no site *Toda Matéria*, a Revolução implantou em Cuba o regime socialista e vinculou-a política e economicamente à União Soviética. Uma das primeiras medidas políticas foi a desapropriação; esta atingiu numerosas empresas norte-americanas, o que gerou descontentamento por parte dos proprietários desses estabelecimentos em relação à Revolução. No entanto, Cláudia Hilb (2010, p. 14) diz que a Revolução apresentou à população cubana muitos benefícios que eram pleiteados por grande parte da esquerda democrática, da qual ela fazia parte.

da esquerda que me interessa – a se pronunciar claramente a respeito da natureza opressiva do regime político da Revolução Cubana encontra seu ponto de resistência na defesa de algumas realizações indiscutíveis do regime em questão, particularmente o fato de igualar as condições sociais e universalizar o acesso à saúde e à educação, rapidamente postas em prática durante a primeira década revolucionária. A igualação das condições sociais e a universalização do acesso à saúde e à educação, sem dúvida, são pilares inquestionáveis da sensibilidade da esquerda, a do passado e a de hoje.

Segundo Hilb (2010), em seu livro intitulado *Silêncio, Cuba: a esquerda democrática diante do regime da Revolução Cubana*, publicado pela editora Paz e Terra, os primeiros anos

---

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/revolucao-cubana/>. Acesso em 30 jul.2022.

da Revolução foram férteis para a cultura, com investimentos em produções artísticas, além de avanços significativos na área social, como na saúde e educação, que supriram em certo ponto as necessidades básicas da população. A autora ainda relata que as condições financeiras melhoraram e a economia apresentou um salto quantitativo considerável. No entanto, logo os problemas advindos com o triunfo revolucionário começaram a causar insatisfação na sociedade cubana devido às repressões e ao regime que se tornou totalitário.

Hilb (2010) afirma que, com a ascensão de Castro, as práticas sanguinárias exercidas sob o governo ditador de Batista se perpetuaram. Em 1965 iniciaram-se profundas mudanças e reformulações no sistema político e econômico de Cuba; mas o sistema econômico colapsou porque todas as instâncias comerciais, de saúde, de comunicação, de educação, entre outras, estavam sob controle do Estado, que não conseguiu sustentar a economia. Hilb (2010) ainda acrescenta que a repressão, a ausência de liberdades civis e públicas ou a proibição de abandonar o país são elementos coerentes com a natureza do regime de Fidel Castro, que não reconhece a existência dos direitos humanos como são defendidos nas sociedades liberal-democráticas modernas.

A sociedade cubana foi tomada pelo medo, e o conformismo tomou conta até mesmo daqueles contrários às ações do governo. O controle total e autoritário em todos os setores sociais, políticos e econômicos começou a agredir até os esquerdistas democráticos que defenderam a Revolução. A produção literária, cultural e de comunicação de Cuba começou a ser afetada a partir de então. Como aponta Hilb (2010), as atitudes e posicionamentos dos artistas eram controlados por um discurso que se dizia moralizador. A imprensa foi agressivamente censurada, muitas deixaram de existir, especificamente aquelas que mantinham um posicionamento político considerado contrarrevolucionário, como: *Lunes de Revolución*<sup>21</sup> (*Segunda-feira de Revolução*); Editora *El Puente*,<sup>22</sup> (*Editora A Ponte*); *El Caimán Barbudo*<sup>23</sup> (*O Jacaré Barbudo*).

---

<sup>21</sup> *Lunes de Revolución*, surgiu em 23 de março de 1959, distribuído nas segundas feiras como encarte do jornal *Revolución*, órgão do Movimento Revolucionário 26 de Julho. Guillermo Cabrera Infante e Pablo Armando Fernández foram respectivamente diretor e subdiretor do suplemento cultural, que tinha a proposta de editar textos culturais, políticos e obras ficcionais (MISKULIN, 2019).

<sup>22</sup> O fechamento de *El Puente* ocorreu em 1965, quando o Presidente da *Uneac*, Nicolás Guillén, comunicou a José Mario que a instituição não se responsabilizava mais pela editora, já que Fidel Castro havia feito críticas a *El Puente*, por ocasião de seu encontro com estudantes e professores de filosofia na Universidade de Havana, entre eles Jesús Díaz (MISKULIN, 2019). Segundo Miskulin (2019), a editora foi acusada de incentivar o poder negro, pois havia muitos negros no grupo, e seus colaboradores foram criticados por suas atividades sexuais. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/ccrh.v32i87.31027> Acesso em: 30 de junho de 2022.

<sup>23</sup> Guillermo Cabrera, primeiro em silêncio, depois publicamente, afastou-se do rumo que a Revolução tomava. Sem desejar, seu nome seria o centro de outro importante capítulo da luta nos círculos culturais da Revolução no final de 1967. Heberto Padilla defendeu o romance *Três Tristes Tigres*, de Cabrera Infante, ganhador do Prêmio

Ainda, segundo Hilb (2010, p. 18), houve a “eclosão da criatividade intelectual e artística daqueles que se situavam ‘dentro da Revolução’, acompanhada pela perseguição daqueles que não aderiram abertamente a ela e, finalmente, o ato de silenciar todos com a ortodoxia a partir de 1970”. Desde poemas, textos teatrais, conteúdo jornalístico até filmes e documentários foram incluídos nesse rigor. Como exemplo disso, tem-se o documentário *P.M.*, abreviatura de *Post-Meridiam (Pós-Meridiano)*, que teve sua exibição proibida por, na visão de Guevara, “apresentar os piores aspectos de Cuba”, como a prostituição, o alcoolismo e o tráfico de drogas. “O jornal *Lunes de Revolución* foi contra a proibição do documentário e sofreu a pior consequência: seu fechamento, “por falta de papel” (Hilb, 2010, p. 36), conforme divulgado pelo governo castrista.

O jornal *Lunes de Revolución* criticou a censura do documentário *P.M.* e defendeu a liberdade de criação artística, mas como a indústria cultural em Cuba era totalmente controlada pelo governo, a censura era comum. Fidel Castro estabeleceu uma nova política cultural na Revolução Cubana, na qual a liberdade de conteúdo era um ponto polêmico, e a arte deveria estar a serviço da luta revolucionária. Tudo o que contrariava a revolução era reprimido e censurado, como ocorreu com algumas produções literárias de José Triana.

Joseph Triana, como expõe Taylor (1989), foi um escritor cubano nascido em 1931 em Hatuey, província de Camagüey. Seu pai foi uma influência importante em sua participação política e cultural, levando-o a atividades culturais desde cedo. Triana estudou Filosofia e Letras na Universidade do Oriente e foi influenciado por autores do teatro latino-americano, como Garcia Lorca, Tennessee Williams, Eugene O’Neill, e os franceses Jean-Paul Sartre, também filósofo, e Jean Genet. Triana participou do movimento de 26 de julho de 1954, um dos movimentos provocadores da Revolução em Cuba.

Triana “faz parte de um brilhante grupo de jovens dramaturgos que fizeram do teatro cubano um dos mais vitais do mundo da língua espanhola de hoje”<sup>24</sup> (DAUSTER, 1969, p. 03, tradução própria). Como nos cita Vasserot (2012, Cronologia), Triana foi uma figura importante nas atividades artísticas cubanas, atuando como ator, tradutor, conferencista, editor e poeta, além de ter escrito diversas obras teatrais, como *A Noite dos Assassinos* (1965), *Medeia no Espelho* (1960) e *O Parque da Fraternidade* (1962), entre outras.

---

Seix Barral de 1964, e atacou, por sua vez, *Pasión de Urbino*, de Lisandro Otero, vice-presidente do Conselho Nacional de Cultura. As consequências foram desastrosas (HILB, 2010, p. 36-37).

<sup>24</sup> “Is one of a brilliant group of young dramatists who have made the Cuban theatre one of the most vital in the Spanish-speaking world today” (DAUSTER, 1969, p. 3).

Para Vasserot (1997), suas peças são consideradas como a representação da modernidade teatral cubana e foram montadas imediatamente após serem escritas. Triana foi afetado pelas inquietações políticas, sociais e culturais e, desde cedo, escreveu sobre esses temas em suas obras. Em 1955, mudou-se para a Espanha. Nesse país, escreveu algumas de suas obras, como: *Un Incidente Cotidiano (Um Incidente Cotidiano – 1957)* e *El Mayor General Hablará de Teogonía (O Major General Falará de Teogonia – 1957)*. Seus poemas foram publicados na revista *Ciclón* e, em 1958, na coletânea de poemas *De la Madera del Sueño (Da Madeira do Sonho)*.

Vasserot (2013) afirma que Triana, na Espanha, também atuou como assistente de encenador e ator nos grupos de teatro *Dido* e *Escena* antes de se tornar um aclamado dramaturgo, retornando a Cuba no ano de 1967. Em 1968 se casou com Chantal Dumaine em Havana, com a qual se exilou na França no ano de 1980 por causa das perseguições políticas as quais vinha enfrentando. Ele teve uma vasta produção literária até sua última publicação em 2012, como a coletânea *Teatro Completo*, lançada em Valência (Espanha), Aduana (Paraguai) e Vieja (Espanha). Apesar de não serem reconhecidas em seu país, suas obras tiveram uma boa recepção fora dele. Ele faleceu em Paris (França), em 2018, aos 82 anos, e não há registros de novas produções escritas após 2013. Suas obras são consideradas uma importante contribuição para a literatura e o teatro cubano, com seus temas políticos e sociais.

Para Vasserot (1997), Triana depositou suas esperanças na tão sonhada liberdade de expressão na Revolução, entretanto, percebeu a hipocrisia do novo governo cubano em manter práticas que ele próprio havia condenado anteriormente. A Revolução, para muitos cubanos, serviu para o avanço das “forças geradoras de economia” e para a diminuição da desigualdade social. Porém, para Triana, de acordo com o próprio autor, foi marcada por repressão, assassinato e deserção. O ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica), criado em 1959 advindo dos avanços revolucionários, foi a primeira instituição cultural cinematográfica sob o comando do governo pós-revolução com fins didáticos e de alcance massivo. Consoante Vasserot (1997), as mudanças na cultura cubana após a queda do governo ditador de Batista e a tomada revolucionária, além da proibição de filmes, promoveu a interrupção de espetáculos e obras literárias. A cultura passou a ser censurada de forma opressora, e isso afetou a vida de Triana assim como a de outros autores cubanos.

Embora *El Mayor General Hablará de Teogonía (O Major General Falará de Teogonia, 1957)* tenha recebido uma boa repercussão, foi o texto *A Noite dos Assassinos*, obra

objeto desta análise, que se tornou um sucesso internacional. No ano de 1966, o espetáculo teve sua estreia no *Teatro Estudio* em Havana, Cuba. Posteriormente, a obra foi encenada em vários países da América Latina, começando pela Colômbia, seguida pelo Chile e Argentina, tendo sido traduzida e encenada em vários idiomas, incluindo: inglês, francês, italiano, alemão, russo, português etc. De acordo com Vasserot (2013, nota biobibliográfica), o texto rendeu ao autor o prêmio da editora *Casa de las Américas* em 1965 pelo governo castrista; porém, após o triunfo do processo revolucionário, a obra foi censurada pelo mesmo governo pouco tempo depois, no ano de 1968.

Salvat (2003)<sup>25</sup> aponta que *A Noite dos Assassinos* foi censurada pelo governo de Fidel Castro (1968) por ser considerada “contrarrevolucionária”. No entanto, a obra contém elementos, considerados por José Triana como revolucionários, como, por exemplo, pode observar na fala do personagem Lalo, que expressa a revolta e a indignação com a tirania:

LALO – (*Rápido, enérgico*) Isso é desculpa. Que importa essa casa, que importam esses móveis se nós não somos nada, se nós simplesmente vamos e viemos por ela e entre eles igual a um cinzeiro, um vaso ou uma faca flutuante? (*A CUCA*) Você, por acaso, é um vaso? Gostaria de descobrir um dia que você é realmente isso? O que como isso estava tratando boa parte de sua vida? Sou acaso uma faca? E você, Beba, se conforma em ser um cinzeiro? Não, não. Isso é estúpido. (*Com ritmo mecânico*) Põe aqui. Põe lá. Faz isso. Faz aquilo. Faz além. (*Em outro tom*). Eu quero minha vida: estes dias, estas horas, estes minutos. Quero andar e fazer coisas que desejo ou sinto. No entanto, todas as mãos atadas. Tenho os pés atados. Tenho os olhos vendados. Esta casa é meu mundo (TRIANA, [1965] 2012, p. 8).

Nas palavras deste personagem, percebe-se um tom de reflexão acerca da vida, uma revolta iminente que culminará, posteriormente, em um “ato revolucionário”, que é o assassinato dos pais. Para os intelectuais cubanos, a Revolução foi uma ditadura mascarada que perseguiu todos aqueles que não atendiam aos interesses do governo. A morte dos pais dos personagens na peça pode compreender um ato libertário e transgressor dos filhos.

O texto dramático *A Noite dos Assassinos* foi editado “por Cátedra, Madrid (edição de Daniel Meyran). Esta versão da obra, revisada pelo autor, apresenta diversas diferenças em relação à edição original (Havana, Casa de las Américas, 1965)” (VASEROT, 2012, Cronologia). Escrita entre os anos 1958 e 1965, ano em que ocorreu sua primeira publicação em Havana, segundo Medina (2019), a primeira versão continha apenas um ato, enquanto a segunda era composta por dois atos.

---

<sup>25</sup> Disponível em: <https://ctda.library.miami.edu/media/publications/145963-249641-1-PB.pdf>. Acesso em 18 set. 2022.

Na entrevista do dramaturgo cubano José Triana com o diretor teatral Ricard Salvat em Paris, em 2003, Triana expressa sua insatisfação em relação às mudanças ocorridas na Revolução Cubana, que não foram benéficas para o teatro e para o país em geral, gerando um sentimento de repressão e medo. Triana em entrevista à Salvat (2003) ilustra um cenário de poder absoluto, instabilidade social e desordem nos grupos de teatro. A partir da Revolução, o governo controlava “o que se escrevia, o que estava montado... e analisava a consciência política, a atitude e as atividades sexuais dos artistas, distorcendo-os com a moralidade, ou melhor, com a moralização”<sup>26</sup> (SALVAT, 2003, p. 42, tradução própria).

Conforme Miskulin<sup>27</sup> (2019), sob o pretexto de supervisionar a criação literária e artística, foi criada a chamada UNEAC, que centralizava as atividades culturais de Cuba. A UNEAC “não poderia ser desenvolvida plenamente se *Lunes de Revolución* continuasse a existir, por causa de sua linha editorial e por abrigar um grupo de promoção cultural que agia paralelamente aos esforços estabelecidos pelo governo” (MISKULIN, 2019). *Lunes de Revolución*, dentre outras características, tornou-se um espaço aberto às diversas correntes estéticas, como surrealismo, absurdos, arte moderna e abstrata, fugindo assim às exigências da Revolução. “A esperança dos autores era que esse tabloide suprisse as aspirações culturais após o governo ditador de Batista” (MISKULIN, 2019). Obviamente, sucumbiu como as outras tentativas de críticas ao sistema vigente.

Nesse contexto conturbado, vários escritores, atores, homossexuais e prostitutas que se opuseram às exigências da Revolução – os que não foram presos, torturados, mortos ou exilados – foram encaminhados para as UMAPS – Unidade Militar de Ayuda a la Producción (Unidade Militar de Auxílio à Produção). “A política de repressão aos homossexuais e a todos aqueles que tivessem uma ‘conduta imprópria’ foi implementada após o surgimento de campos de trabalhos forçados, as UMAPS” (HILB, 2010, p. 36). Considerando o posicionamento de Hilb (2010), também destaco aqueles que, para sobreviverem, tiveram que negar suas convicções e se mostrarem a favor da Revolução.

A escrita de *A Noite dos Assassinos* para Triana tornou-se uma forma de se rebelar e de extravasar toda a tensão causada pelo momento. Um ato que não passou despercebido e “feriu” os “princípios” da Revolução, sendo considerada, portanto, pelo governo, uma obra

<sup>26</sup> “Qué se escribía, qué se montaba ... y de analizar la conciencia política y la actitud y actividades sexuales de los artistas, tergiversándolas con la moral, o mejor dicho, con la moralina.” (SALVAT, 2003, p. 42).

<sup>27</sup> Sílvia Cezar Miskulin é professora substituta de História na Escola de Aplicação da USP. Pós-Doutorado em História na USP, Doutorado em História Social na Universidade de São Paulo (2005), com estágio no Departamento de História da América do Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) em Madri. Mestrado em História Social na Universidade de São Paulo (2000). Fonte: Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3507309797144027> Acesso em 21 abr. 2023.

ideológica. O texto dramático se apresentou como uma forma de manifestação do autor em relação ao governo ditatorial de Batista e à direção que a Revolução estava tomando, da qual ele faz objeção ao poder absoluto, representado na obra pelo autoritarismo dos pais dos personagens.

Conforme Hild (2010), um fato que marcou a relação conflituosa de Triana com a Revolução foi em 1968 com a premiação da obra de Heberto Padilla *Fuera del Juego (Fora de Jogo)* por unanimidade pelo júri do qual Triana fazia parte. Uma obra escrita por Padilla após sua libertação da prisão, e que reflete em parte as tensões políticas e sociais que ele enfrentou em Cuba. Para Triana, o evento também lhe causou muitos contratemplos, a partir de então, suas obras começaram a ser censuradas. Padilla ganhou o “primeiro prêmio no concurso de poesia da UNEAC (União de Escritores e Artistas de Cuba), em 1968. A própria UNEAC, organizadora do concurso, acusou o autor do livro de atacar a Revolução” (HILD, 2010, p. 37).

Na resposta de Triana a Vasserot (1997), ele desabafa que o simples fato de defender *Os Sete Contra Tebas*, de Antón Arrufat, e a coleção de poemas *Fora do Jogo* foi motivo para ser alvo de negação, o que o forçou a se retirar da sociedade revolucionária. Desde esse momento, os problemas de Triana com suas produções começaram: “eles me atacaram pessoalmente por escrito no prólogo publicado junto com a obra na edição da UNEAC” (VASSEROT, 1997). Após esse fato lamentável, o espetáculo *El Mayor General Hablará de Teogonía (O Major General Falará de Teogonía)* foi suspenso logo após a primeira apresentação em 1968.

Após sua turnê com o espetáculo *A Noite dos Assassinos*, Triana retorna a Cuba em 1967, esperando encontrar melhorias no cenário cultural em relação ao governo opressor de Batista, “observei à distância o fervor revolucionário. Regressei a Cuba na esperança de que a mudança que se iniciava fosse uma viragem duradoura para a democracia.” (VASSEROT, 2013), mas se depara com mudanças que afetaram significativamente artistas e intelectuais, o *Seminário Nacional de Teatro* que representou um forte sinal de oposição aos membros da cultura que questionavam os rumos da Revolução. Segundo Triana (VASSEROT, 2013),

a obra, aparentemente, não correspondia mais aos critérios de um teatro revolucionário. Tinha estreado com sucesso na ilha, tínhamos saído em digressão pela Europa e, ao regressar, o panorama parecia ter mudado: A noite dos assassinos tornou-se uma obra incompatível com os novos preceitos do teatro cubano.

Em *Palabras a los Intelectuales (Palavras aos Intelectuais)*, proferido pelo líder cubano Fidel Castro no último dia do seminário, em resposta às críticas e às preocupações

expressas por muitos intelectuais cubanos em relação às políticas culturais e de liberdade de expressão adotadas pelo governo revolucionário, reafirmou o compromisso do governo com a liberdade de criação artística e intelectual, mas deixou claro que essa liberdade deveria estar a serviço da revolução e dos interesses do povo cubano. Isso impôs que a arte deveria ser uma arma para a luta revolucionária: “Fidel Castro ressaltou que os artistas que tivessem atitudes consideradas por seu governo como contrarrevolucionárias deveriam encontrar maneiras de se adequarem” (NOGUEIRA; VITORINO; CAMARGO, 2022, p. 142), ou seja, uma falsa ideia de liberdade. Desde então, escritores considerados contrários à Revolução foram perseguidos e muitos procuraram exílio em outros países como o próprio Triana afirma em sua entrevista à Salvat (2003).

Além desse seminário, outro fator que influenciou a censura na produção cultural cubana foi o proferimento da *Declaração de Princípios* em 1959, no discurso realizado em um ato popular na Universidade de Havana, que consistiu em uma relação de princípios pelo líder da Revolução, Fidel Castro, estabelecendo os valores políticos e ideológicos que norteariam o governo revolucionário em Cuba, incluindo a promoção da cultura.

Essa declaração desencadeou uma mudança radical no teatro e nas artes cubanas. Triana, por sua vez, ao se sentir impotente diante da incapacidade de mudar uma situação que ele considerava injusta e opressora, preferiu optar pelo silêncio: “quantas vezes assumi o silêncio”<sup>28</sup> (SALVAT, 2003, p. 42, tradução própria), por medo das possíveis consequências. A *Declaração de Princípios* foi uma ação de silenciamento “até chegar o momento definitivo de calar todas as vozes dissonantes mesmo quando elas se manifestavam, de acordo com as indicações originais de Fidel Castro, de dentro da Revolução” (HILB, 2010, p. 35). Ela se tornou evidente com a proibição das publicações e encenações das obras contrárias aos ideais da Revolução, inclusive as de Triana.

O texto *A Noite dos Assassinos* critica o modelo político e social instaurado em Cuba desde Batista, mas pode ser facilmente relacionado à algumas características considerando o contexto brasileiro da ditadura militar instaurada no Brasil em 1964. Nogueira, Vitorino e Camargo (2022, p. 153) afirmam que, quando a peça foi concebida e montada no Brasil pelo Grupo Máskara entre 2016 e 2018, foi “um período em que a discussão acerca da liberdade e da violência contra as mulheres e a comunidade LGBTQIA+ estava nas rodas de conversas e nas mídias”. Além disso, o Brasil enfrentou e ainda enfrenta dilemas semelhantes aos sofridos em Cuba, como o racismo, o machismo e o movimento LGBTQIA+. É importante destacar,

---

<sup>28</sup> Cuántas veces asumi el silencio” (SALVAT, 2003, p. 42).

também, a classe dos artistas que fazem arte política e criticam os sistemas governamentais ou grupos de teatro que representam peças consideradas polêmicas pelo governo nessa conjuntura de censura e perseguição.

Conseqüentemente observa-se um retrocesso no desenvolvimento de princípios e práticas democráticas pelas quais Triana lutava, como a concentração de poder, as restrições às liberdades civis e políticas, o enfraquecimento das instituições democráticas e diminuição da participação popular formalizadas por meio do autoritarismo e pela imposição de um governo centralizado; a autocratização envolvendo a dissolução gradual das instituições democráticas; o populismo autoritário: devido à ascensão de líderes populistas com estratégias políticas que minam as instituições democráticas em nome do povo; a diminuição gradual dos direitos individuais, como a liberdade de expressão, a liberdade de associação e a liberdade de imprensa; a manipulação do processo eleitoral para limitar a competição política e minar a integridade das eleições.

A partir do exposto, pude entender como as questões da ditadura, da opressão e da censura perpassam as obras de Triana e apresentam aspectos que se assemelham ao processo ditatorial que o Brasil também experimentou. As temáticas do autor rememoram os tempos difíceis sofridos pela sociedade, direta ou indiretamente, já que não há como não ser atingido por acontecimentos que transformam toda uma estrutura social coletiva. Porém, é desolador pensar que, após tantos anos, permanecem os problemas políticos e sociais, as dificuldades socioeconômicas e a censura às obras com temáticas contrárias ao sistema político, ou que o criticam.

De acordo com Nogueira, Vitorino e Camargo (2022, p. 146), a peça *A Noite dos Assassinos* foi montada em algumas regiões do Brasil:

Triana teve diversas abordagens no Brasil, sobretudo nos anos de 1970. No Rio de Janeiro, ainda em 1969, estreia no Teatro Ipanema a montagem de Martim Gonçalves, que contava com um elenco formado pelas atrizes Norma Bengell, Leyla Ribeiro e o ator Rubens Corrêa. Em 1971 no Maranhão, região nordeste do país, foi a vez do coreógrafo e encenador Reinaldo Faray colocar sua impressão digital em *A Noite dos Assassinos*, em cena estavam José Inácio e as irmãs Lúcia Nascimento e Leda Nascimento. Camargo dirige pela primeira vez a obra em 1975 em São Paulo, cidade que 4 anos mais tarde veria a mesma peça sob o olhar de Roberto Vignati e as atuações de Rosi Campos, Maria do Carmo Soares e Calixto de Inhamuns.

Segundo o Jornal Correio da Manhã, em sua publicação de lançamento e estreia de *A Noite dos Assassinos* no Rio de Janeiro, datada de 9 de agosto de 1969, o espetáculo contou

com a cenografia e figurino de Hélio Eichbauer<sup>29</sup>. Conforme descrito na citação acima, a primeira montagem da peça *A Noite dos Assassinos* pelo diretor Robson Camargo ocorreu em 1975 (CAMARGO, 2018), durante a ditadura no Brasil. Em 2018, ele remontou o espetáculo em Goiânia, pelo Grupo Máskara, do qual é diretor e encenador. Mas antes de seguir com as considerações sobre o espetáculo, segue um breve resumo do texto dramático *A Noite dos Assassinos* ([1965] 2012, p. 3):

Os personagens, ao realizar as incorporações de outros personagens, devem fazê-lo com a maior simplicidade e espontaneidade possíveis. Não deve empregar-se elementos caracterizadores. Eles são capazes de representar o mundo sem necessidade de nenhum artifício. Tenha-se isto em conta para a elaboração da montagem e direção cênicas. Estes personagens são adultos e no entanto conservam certa graça adolescente, ainda que um tanto sem viço. São em última análise, figuras de um museu em ruínas.

Na indicação de Triana ([1965] 2012), a peça se desenrola em qualquer ano da década de 1950, não revelando o local, mas, na entrevista com o autor para Salvat (2003), Triana a relaciona com o contexto cubano. O texto dramático apresenta vários personagens, como o pai, a mãe, os vizinhos Margarida e Pantaleão, a polícia, o promotor de justiça, o juiz, o jornalista, a escritora, Angelita e os três filhos: Lalo, Cuca e Beba. No entanto, apenas esses três últimos estão em cena, e eles se multiplicam e revezam na representação dos demais personagens, além de interpretarem a si mesmos. Lalo tem 30 anos, Cuca tem 20 e a idade de Beba não é apresentada. São “três adultos frustrados que se recusam a aceitar que já não são crianças”<sup>30</sup> (MEDINA, 2019, p. 7, tradução própria). A peça é dividida em dois grandes atos, sendo que o primeiro consiste em uma representação simbólica do assassinato dos pais pelos três filhos:

que todas as noites, vão para o porão de sua casa planejar, ensaiar ou representar o ritual de assassinato de seus pais. Dividida em dois atos, ao longo do espetáculo as três personagens interpretam inúmeras outras figuras, incluindo os genitores, numa espécie de evento macabro ou, ao menos, como uma sessão de psicodrama. (NOGUEIRA; VITORINO; CAMARGO, 2022, p. 139).

As lembranças e a realidade se misturam em um jogo mortal em que os personagens encenam a morte dos pais. Lalo lidera o jogo e precisa de suas irmãs para realizá-lo. As irmãs, por vezes, desejam recuar, mas Lalo as convence a seguir adiante. O medo é recorrente na obra, e não é possível saber se o crime realmente aconteceu porque passam a peça inteira

<sup>29</sup> Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/biografia-de-helio-eichbauer/>. Acesso em 28 abr. 2023.

<sup>30</sup> “Tres adultos frustrados que se niegan a aceptar que ya no son niños.” (MEDINA, 2019, p. 7).

reiniciando a encenação. As ações e as falas dos personagens se misturam em um jogo de morte, evidenciando a opressão vivida pelos filhos e os traumas causados pela violência familiar:

Eu os matei. (*Ri. Logo estende os braços em direção ao público com um gesto solene*). Não está vendo aí os caixões? Olha: as velas, as flores...Enchemos a sala de palmas-de-santa-Rita. As flores que a mamãe mais gostava. (*Pausa*) Não podem reclamar. Depois da morte lhes fomos generosos. Eu mesmo vesti esses corpos rígidos, viscosos..., e cavei com essas mãos uma cova bem profunda. Terra, venha terra. (*Rápido. Se levanta.*) Ainda não descobriram o crime. (*Ri. A CUCA*) O que você acha? (*Acaricia o seu queixo com um gesto pueril.*) Compreendo: isso te assusta. (*Se afasta.*). Com você é impossível. (TRIANA, [1965] 2012, p. 3).

A fala de Lalo sugere uma ambiguidade em relação ao crime, podendo ter ocorrido apenas em sua cabeça como realização de seus desejos. Ele manipula suas irmãs de forma impositiva e agressiva, mas, na realidade, reconhece sua fragilidade diante do mundo. O medo os fortalece quando estão encenando o crime, mas eles se desagregam nas tentativas frustradas de se libertarem da opressão que provocam em si mesmos. Enquanto os irmãos brincam de encenar o assassinato dos pais, aparecem os vizinhos fofoqueiros, Margarida e Pantaleão. Segue-se uma discussão entre Cuca e Lalo, gerando um clima de tensão, e este último se mostra extremamente irritado diante da presença dos vizinhos e da afirmação de sua irmã de que eles são seus amigos:

(*Com furioso desdém*) Seus amigos. Você me dá pena. (*Com um sorriso triunfal.*) Não pense que me engana. É estúpido. O que faz é ridículo. Se opõe, mas quer se esconder como a gatinha de Maria Ramos. Já sei que não tem valor para dizer as coisas como são... (*Pausa.*) Se é nossa inimiga, mostra seus dentes: morde. Revolta-se. (TRIANA, [1965] 2012, p. 5).

Cuca sempre tenta apaziguar ou intermediar a situação entre os irmãos, consolando Cuca “não a atormente” (TRIANA, [1965] 2012, p. 6). Carinhosamente Beba aconchega Cuca:

Vem, vamos... (*Afasta-a e a acompanha até uma cadeira*) Seca essas lágrimas. Não tem vergonha? Ele tem toda razão. Querendo ou não o seu atrevimento é o culpado. (*Pausa. Alisa-lhe os cabelos com as mãos.*) Vejamos, vejamos (*Em tom muito amável*). Não faça essa cara. (*Em tom maternal.*) Não devia ter feito; mas se decidiu, então tem que ir até as últimas consequências. (TRIANA, [1965] 2012, p. 5-6).

Cuca tenta tranquilizar Beba, assumindo uma postura amável, mas disciplinadora, semelhante à da mãe. A visita dos vizinhos é encenada por eles, e os irmãos tentam despistá-los para não levantar suspeitas sobre o assassinato. Eles conduzem o diálogo com os vizinhos

de forma superficial e invasiva, fazendo perguntas pessoais e até desrespeitosas sobre as suas condições de saúde. Lalo passa a vez para Beba, que continua com as simulações, chegando até mesmo a uma conotação sexual com Pantaleão. A trama segue com a discussão de Lalo e Cuca sobre a suposta culpa dos pais, com Cuca os defendendo e envolvendo Lalo em uma sabatina para tentar convencê-lo de que a culpa está nele.

Cuca percebe a fraqueza de Lalo em relação ao amor ressentido pelos pais e consegue reverter o jogo a seu favor, começando sua perversa recreação no afrontamento do irmão. Desta vez, ela deixa de ser a “coitadinha frágil” e assume a liderança, colocando sua máscara de opressora e o atacando com questões que o diminuem: “por que não sai então de casa?”. Cuca o provoca com a mesma pergunta que Lalo lhe fez no início: “Você deveria provar”. O irmão, submetendo-se a ela, diz: “já fiz isso. Não se lembra? Sempre tive que voltar com o rabo entre as pernas”. Cuca insiste “prova de novo”, criticando-o “então, como quer dispor, governar, se você mesmo confessa?” (TRIANA, [1965] 2012, p. 10).

Beba percebe a jogada e entra na brincadeira, representando o pai numa figura autoritária, dirigindo-se a Lalo: “a partir de hoje limpará o chão. Costurará minha roupa. Advirto que deve ter muito cuidado com ela. Sua mãe está doente e alguém tem que fazer essas coisas” (TRIANA, [1965] 2012, p. 9). Beba, por sua vez, repete as ordens do pai como forma de punição a Lalo, submetendo-o aos afazeres domésticos para ferir sua masculinidade, uma vez que, naquela época, essas tarefas eram destinadas principalmente às mulheres.

Cuca ameaça sair do jogo, apresentando uma reação ambígua em relação ao que pleiteavam no início:

Pois eu não te apoio. Tá entendendo? Os defenderei com unhas e dentes, se for necessário. Não me interessa nada disso. Eu aceito o que mamãe e papai dispor. Eles não se metem comigo. Me dão o que eu desejo... até passarinhos voando. Além disso, você é cabeça dura. Bem disse papai que você é igual os gatos, fecha os olhos para não ver a comida que lhe dão. (*Dá uns passos.*) Afaste-se. Jamais participarei do seu jogo (TRIANA, [1965] 2012, p. 10).

Não se sabe ao certo se Cuca está tentando irritar seu irmão ou se realmente deseja se afastar do jogo. Mas sua obstinação por vingança é mais forte e não a deixa se afastar: “zombem. Logo chegará a minha hora e não terei piedade” (TRIANA, [1965] 2012, p. 10). Posteriormente, Lalo percebe sua fragilidade no jogo e recupera a liderança através do uso da violência:

Lalo – (*Agressivo. Desafiando.*) Agora sou eu quem manda.  
Cuca – Não se aproxime.

Lalo – Fará o que eu disser. (*Pega-a por um braço e começam a lutar.*)  
 Cuca – (*Furiosa*) Me solta.  
 Lalo – Vai me obedecer? (TRIANA, [1965] 2012, p. 10).

O drama circular segue com muita tensão. Cuca e Beba já estão exauridas do jogo, mas Lalo intervém com sua manipulação, sugerindo que podem se salvar juntos. Beba, desesperada, concorda em ajudá-lo. A cena é interrompida por uma transição cênica, na qual os vizinhos comentam o crime. Beba incorpora os vizinhos; e Cuca, o jornalista sensacionalista. Lalo permanece em outro plano, concentrado em afiar facas. Em outra transição, Beba incorpora o pai, que agride e ameaça Lalo, culpando-o por sua vida fracassada. O pai também revela suas frustrações e se coloca como vítima das más criações do filho:

me saí mal em um negócio por você, por vocês... Não estão vendo os sacrifícios? Trinta anos... Trinta anos atrás de uma mesa de escritório, no Ministério, comendo o próprio fígado com os chefes, passando mil necessidades... Não tenho um terno, não tenho um sapato de sair..., para que agora nos pague dessa maneira. Trinta anos, que não foram brincadeira. Trinta anos sonhando, para que agora o filho me saia um vagabundo, um preguiçoso... Que não quer trabalhar, que não quer estudar. Me diz, o que você quer? Que anda fazendo? (TRIANA, [1965] 2012, p. 13).

Para além das acusações do pai, a mãe surge incorporada por Cuca, incriminando Lalo por ter-lhe roubado e escondido certo dinheiro. Ela chama-o de ladrão, canalha e sem vergonha, dizendo que ele é uma desgraça. Também se mostra desafortunada, vítima de seu descendente, quando apela à “virgem santíssima” e questiona por que está sendo castigada assim. Ameaça mandar Lalo para um reformatório como penalização de seus atos.

A partir daí, desenvolve-se uma tensa sequência em que os irmãos se revezam para encenar a torturante opressão exercida pelos pais. Segue-se um diálogo absurdo entrecruzando situações. No meio da briga da mãe com Lalo, surge Beba numa postura infantil: “mamãe, mamãe, isso é um elefante?” (TRIANA, [1965] 2012, p. 13). Na mesma hora, Lalo aparece como pai e pede para ver as unhas de Beba, dando-lhe uma bronca por estarem grandes. Na mesma fala, ele procura por Lalo, enquanto Cuca, como mãe, cochicha aos ouvidos do pai que Beba levantou o vestido, mostrando sua calcinha a um monte de vagabundos. O pai dá uma bronca em Beba, desmoralizando-a: “você é suja” (TRIANA, [1965] 2012, p. 13). Ele a chama de “qualquer” e de “porca” e a ameaça de morte. Novamente pergunta por Lalo e, em seguida, interroga a mãe: “você disse que ele te roubou?” (TRIANA, [1965] 2012, p. 13).

Essa cadência de falas e ações confusas mostra os pais agindo de forma agressiva com violência verbal e física, enquanto os filhos permanecem em atitudes de submissão e

opressão. Ao mesmo tempo, os pais sentem que são oprimidos pelas situações em que seus filhos os colocam.

Aparece então uma personagem imaginária, a vizinha chamada Angelita, que empresta seus ouvidos para escutar as reclamações dos pais em relação aos filhos, não se pronunciando, apenas ouvindo. Até sua fala é imaginária. Porém, Angelita presencia os acontecimentos da casa e se apresenta como testemunha no julgamento de Lalo. Enquanto os pais lamentam para a vizinha sobre a vida e os filhos, Beba aparece com febre e eles se movimentam para verificar a situação da filha. Lalo, como pai, diz: “são piores que o diabo, mas comigo não podem. Tenho mão de ferro e um chicote. Bem, são modos de falar.” (TRIANA, [1965] 2012, p. 14). Cuca, como mãe, diz: “ai, Angelita, você não pode imaginar os sofrimentos, as angústias... Para quê ter filhos?” (TRIANA, [1965] 2012, p. 14).

Beba não suportando a pressão que o pai lhe impõe, obrigando-a a tomar o remédio, diz: “eu não quero, eu não gosto, não quero, não quero!” (TRIANA, [1965] 2012, p. 14). A cena continua com os pais tentando impor sua vontade sobre os filhos, mas sem sucesso; pois na realidade, mesmo com violência, eles não conseguem controlar e discipliná-los. A tensão continua presente na dinâmica familiar:

*(Com um grito. Fora de controle) Me deixa. (Se levanta com fúria. A um primeiro plano.) Vocês são uns monstros. Os dois são iguais. (Gritando para o fundo do cenário) Eu quero ir embora. Me deixem sair. (Cuca e Lalo tentam detê-la, mas ela chega até a porta. Gritando.) Mamãe, papai me tirem daqui. (Cai chorando junto a porta.) Me tirem daqui. (TRIANA, [1965] 2012, p. 14).*

Não fica claro a quem Beba se refere ao chamá-los de monstros, se ela está se referindo aos pais ou aos irmãos. Quando pede para lhe deixarem sair, não fica explícito se ela deseja sair do quarto ou do jogo.

O texto segue com outra transição na qual Lalo se veste de noiva, imitando sua mãe no dia de seu casamento. Nas falas da mãe e de Lalo, percebe-se a constante necessidade de ser amado/a e de estar apresentável diante da sociedade, assim como a vergonha e o medo de serem julgados. A mãe manifesta insatisfação com a gravidez e o desejo de matar o filho. Porém, é questionável se esse acontecimento é uma fantasia de Lalo ou uma tentativa de inverter a culpa pelo assassinato. Em seguida, ocorre outra mudança de plano, voltando para a cena dos pais com Angelita. Desta vez, Cuca representa a mãe no dia do casamento:

*(Como a mãe. Com ódio, quase mastigando as palavras.) Me dá nojo. (Lhe arranca o véu violentamente.) Não sei como pude parir semelhante feto. Me envergonho de você, de sua vida. Assim que quer se salvar. Não menino, deixa isso de salvação...*

Se afoga. Morre. Acha que vou suportar que você, que você, se permita o luxo de me criticar, de me julgar diante das visitas? (TRIANA, [1965] 2012, p. 16).

A mãe segue maldizendo o filho. Este, cada vez mais insatisfeito com ela e sua postura, pega a faca, a acaricia e a crava na mesa. Frustrado, murmura “até quando, até quando?” (TRIANA, [1965] 2012, p. 16). Não suportando mais, ele segue com seu plano, mas o assassinato não é mostrado, apenas presumido pelo grito espantoso das irmãs e na manifestação de Lalo enquanto elas cantam:

(em um murmúrio apagado: “a sala não é a sala. A sala é a cozinha. O quarto não é o quarto. O quarto é o banheiro”.) ... Que simples é depois de tudo...! alguém entra no quarto. Devagar, na ponta dos pés... E alguém avança suspenso no ar. A faca não treme, nem a mão. Tem confiança... Agora tem que limpar o sangue. Banhá-los. Vesti-los. E encher a casa de flores. Depois, abrir uma cova bem funda e esperar que amanhã... (*Pensativo.*) Que simples e terrível. (TRIANA, [1965] 2012, p. 16).

Lalo descreve a mesma frase que disse no início do primeiro ato em relação ao assassinato e aos corpos, dando-nos uma sensação de recomeço do jogo. Sua última fala é a mesma que dá início ao texto “abra essa porta” (*Bate no peito, exaltado, com os olhos arregalados*). “Um assassino. Um assassino” (*Cai de joelhos*). (TRIANA, [1965] 2012, p. 16). Após o suposto triunfo de Lalo na missão de matar os pais, Beba aparece e anuncia o término da primeira parte do espetáculo. Inicia-se então o segundo ato, que consiste na descoberta do crime, na captura e no julgamento de Lalo:

A maior parte do Ato II consiste no jogo da investigação policial após o assassinato imaginário. As atitudes endurecidas do Ato I desmoronam lentamente; à medida que os três dão seu testemunho, os pais aparecem menos como monstros do que como pessoas confusas, irritadas e frustradas, muito parecidas com seus filhos.<sup>31</sup> (DAUSTER, 1969, p. 6, tradução própria).

Dauster descreve o segundo ato da peça *A Noite dos Assassinos* como um jogo de investigação policial, no qual os pais retornam como fantasmas para testemunhar e julgar Lalo pelo assassinato. Cuca e Beba assumem posturas autoritárias na representação da lei. Lalo é sabatinado pela justiça, e as almas dos pais aparecem para julgar o filho, esclarecendo alguns pontos do primeiro ato, como a revelação de que a mãe havia gastado o dinheiro, supostamente roubado por Lalo, na compra de um vestido vermelho. Cuca assume agora o papel de opressora, dizendo a Lalo “o que foi? Ouça, jovenzinho, o que eu vou te dizer, temos

<sup>31</sup> The bulk of Act II consists of the game of police investigation after the imaginary murder. The hardened attitudes of Act I slowly crumble; as the three give their testimony, the parents appear less as monsters than as confused, angry and frustrated people, much like their offspring. (DAUSTER, 1969, p. 6.)

que continuar. Não pense que isso vai ficar pela metade como das outras vezes. Estou cansada disso sempre ficar pendente” (TRIANA, [1965] 2012, p. 17). Lalo responde meio desanimado “(*Cabisbaixo.*) Sempre tem que começar” (TRIANA, [1965] 2012, p. 17). Agora, Cuca quer chegar até o final, mas Beba quer sair, e ela não permite.

Beba - A princípio não queria, agora é capaz de matar para conseguir seus propósitos. Agora é como se estivesse em jogo a salvação de sua alma. Sim, se salva... Não me olhes assim. Se salvar de que? Acaso salvar sua pele? (*Intencionalmente.*) Por isso chamou a polícia. Por isso dentro de instantes começarão as investigações e os interrogatórios. (TRIANA, [1965] 2012, p. 17).

A discussão segue entre as irmãs Beba e Cuca, enquanto Lalo permanece em silêncio. Cuca defende a memória dos pais e culpa Lalo pelo assassinato, Beba se mostra cansada da situação. Ela assume postura autoritária, dando ordens para a organização da cena e tentando convencer a irmã da inocência delas, culpabilizando somente o irmão. A trama segue com as irmãs assumindo o papel de policiais que investigam o crime acusando Lalo como culpado. Surge uma nova transição com ambientação sonora para que a cena adquira uma “dimensão estranha”: “Os elementos que se empregam nela são: os sons vocais, golpes sobre a mesa, sapateado compassado” (TRIANA, [1965] 2012, p. 21), indicando assim a entrada de três pessoas em um recinto formal: “CUCA – (*Ditando, automaticamente.*) No local dessa delegacia de polícia, e sendo... BEBA – (*Movendo as mãos sobre a mesa. Repete automaticamente.*) Tac-tac-tac. Tac-tac-tac. Tac-tac-tac” (TRIANA, [1965] 2012, p. 21).

Após a descrição e suposta escrita do documento, é exigida a assinatura de Lalo. Ele o pega, rasga e pisa, dizendo que não vai assinar e reclama dos meios asquerosos do interrogatório, mas acaba confessando sua culpa. Beba, como juiz, por vezes toca um sino, impondo ordem ao tribunal. Cuca prossegue como promotor, reclamando sobre as evasivas de Lalo em suas respostas.

o réu nega, claro que de uma forma indireta, e desvia a sucessão encadeada de feitos, aplicando as mais dissimuladas argúcias: contradições, banalidades e expressões absurdas. Como por exemplo: não sei; talvez; pode ser; sim e não ... se eu tivesse clara consciência das coisas... (TRIANA, [1965] 2012, p. 23).

O discurso dramatizado de Cuca durante o julgamento de Lalo tem o objetivo de convencer os jurados da culpabilidade do réu. Cuca usa argumentos moralistas e desumaniza Lalo para persuadir os jurados a condená-lo. Lalo tenta se justificar, falando sobre a relação

opressora com seus pais, mas suas respostas são questionadas e consideradas absurdas ao dar continuidade ao seu relato desordenado:

LALO – (*Atormentado, se esforçando, um pouco confuso.*) É muito difícil...Não sei. Era algo. Você sabe? Algo. Como poderei te dizer? É que eu sei que existe, que está aí; mas não posso agora. (*CUCA sorri com má intenção.*) Olha...Sei que é outra coisa, mas é que... (*Seguro.*) Eu tratava, por todos os meios, de satisfazê-los... Uma vez peguei uma pneumonia... Não, não devo dizê-lo..., é que... As coisas nunca saiam bem. Eu não queria que fosse assim, mas não podia fazer outra coisa; e então... (TRIANA, [1965] 2012, p. 25-26).

Lalo nem mesmo sabe explicar o motivo real de seu ato assassino, levantando várias questões contra os pais que foram se acumulando e criando nele o desejo insaciável de vingança. Atormentado e em delírio, ele descreve suas sensações de sufocamento e narra como surgiu a ideia do assassinato:

LALO – A casa caía em cima de mim. Eu sentia que ia caindo, apesar de que meus pais não dessem conta, nem minhas irmãs, nem os vizinhos... Aquelas paredes, aqueles tapetes, aquelas cortinas e as lâmpadas e o sofá onde papai dormia a sesta e a cama e os armários e os lençóis..., tudo isso, o odiava, queria que desaparecesse... Estávamos na sala; não, minto... Estávamos no último quarto. Brincávamos... Isto é, representávamos... (*Sorri como um idiota.*) Para você pode parecer uma bobeira, mas... Eu era o pai. Não, mentira. Acho que nesse momento era a mãe. Era tudo brincadeira... (*Em outro tom.*) Mas ali, nesse momento, chegou até mim essa ideia... (*Volta a sorrir como um idiota.*) ... É muito fácil, mas é complicado. Você não sabe realmente se diz o que sente. Eu... (*Move as mãos como se tratasse de se explicar nesse movimento.*) Eu já sabia que o que os velhos me ofereciam não era, não podia ser a vida. Então, me disse: “Se quer viver, tem que...” (*Deve se deter, fazer gesto de apunhalar, ou cerrar os punhos, como triturando algo.*) (TRIANA, [1965] 2012, p. 26).

Lalo prossegue o seu depoimento detalhando o sofrimento, seu estado febril, suas noites sem dormir, seus tremores e calafrios. Nos momentos de alucinação, ele relata que ouvia vozes dizendo para matar seus pais, os objetos criavam vida e o sufocavam, transformavam-se em seus pais mortos. A morte lhe seguia, se tornou sua sombra e sussurrava-lhe aos ouvidos a palavra “assassino”,

diante do espelho contemplava minha mãe morta no fundo de um caixão e meu pai enforcado que ria e me gritava e, de noite sentia as mãos de minha mãe no travesseiro me arranhando (*Pausa*) Todas as manhãs sofria ao me levantar era como se eu levantasse da morte abraçado aos cadáveres que me perseguiram nos sonhos. (TRIANA, [1965] 2012, p. 27).

Lalo expõe seu infortúnio de forma tão fascinante que sua narrativa se dá como um convite ao seu mundo fantástico, convidando a comungar com todas as suas visões em relação

aos conflitos com os pais. Durante o julgamento, Lalo parece não ter uma “consciência clara do fenômeno”; ele fica perdido em suas palavras e não consegue expressar o que o atormenta em relação aos pais. Depois de divagar sobre o assassinato por um longo período, é interrompido por Cuca, que o traz de volta à realidade, dizendo: “vou embora. Você está jogando sujo” (TRIANA, [1965] 2012, p. 27). Os dois começam a discutir, e Beba, que ocupa a posição de poder como juiz, intervém e os conduz de volta à encenação.

Cuca, sedenta por vingança, incorpora o espírito da mãe e assume uma posição de vítima, contestando o testemunho de Lalo, reclamando do filho e o condenando. Imediatamente, Lalo assume o papel do pai falecido e o casal começa a discutir perante o juiz. Eles expressam seus descontentamentos e desilusões um com o outro e em relação à sua prole.

A mãe transfere a Lalo a culpa pela vida frustrada e miserável que tiveram, “não sei como pude te ter tanto tempo em minhas entranhas. Não sei como não te afoguei quando nasceu. Nada, nada. Não merece o pão que te demos. Não merece cada um dos meus sofrimentos... Porque você, você é o culpado. O único culpado” (TRIANA, [1965] 2012, p. 28). Os pais também transferem a culpa de seus infortúnios um para o outro, quando se atacam publicamente. Um exemplo disso é o murmúrio da mãe ao personagem do Juiz “minhas mãos... Se você tivesse me visto antes de me casar... Perdi tudo: minha juventude, minha alegria, minhas distrações” (TRIANA, [1965] 2012, p. 28).

Sua insatisfação com o marido é manifestada por ela quando o acusa de tê-la traído, pois chegava em casa com manchas de batom na roupa. Ela reclama também das bebedeiras e constantes saídas dele com os amigos. O marido retruca com violência, insinuando que ele é o provedor e, sendo assim, a provoca perguntando: “quem veste as calças nessa casa?” (TRIANA, [1965] 2012, p. 28).

Ele segue com sua argumentação machista em relação ao matrimônio, alegando que foi ludibriado pela ilusão de ter “uma empregada em casa”, ou seja, pela ideia de que sua esposa fizesse todas as tarefas domésticas, cumprindo assim sua “obrigação de mulher”. Ele exclama: “fui como vai a maioria, pensando que assim teria algumas coisas resolvidas: a roupa, a comida, a estabilidade... e um pouco de companhia e, enfim, certas liberdades. (*Como se batesse interiormente.*) Imbecil. Imbecil.” (TRIANA, [1965] 2012, p. 28). Após uma acirrada discussão, o pai, já esgotado, parece se fundir com Lalo quando reflete sobre sua vida e lamenta sobre o medo que o aprisiona:

e dava voltas em um mesmo círculo sempre... E sentia uma vontade terrível de ir embora, de voar, de romper com tudo. (*Pausa.*) Mas sentia medo; e o medo me paralisava e não me decidia e ficava na mesma... Agora me pergunto: porque não viveu plenamente cada um dos seus pensamentos, cada um de seus desejos? E me respondo: por medo, por medo, por medo. (TRIANA, [1965] 2012, p. 30-31).

Outro trecho em que a fala de Lalo se faz uníssona é aquele em que ele se considera vencido e percebe que o simples ato de limpar a casa e trocar os móveis de lugar não foi suficiente para concretizar a Revolução. Ele acredita que havia algo mais a ser feito, mas a velhice e a idade já não lhe permitem. Nesse contexto de reflexão, tanto os irmãos quanto os pais podem ser representados. Na verdade, o fracasso de Lalo reflete toda uma sociedade na qual as coisas não se resolvem, só mudam a sujeira de lugar.

A cena segue para o desfecho final da peça, em que a Beba assume a personagem de Lalo:

(*Gritando e se movendo em forma de círculo por todo o cenário.*) Tem que tirar os tapetes. Que venham abaixo as cortinas. A sala não é a sala. A sala é a cozinha. O quarto não é o quarto. O quarto é o banheiro. (*BEBA está no extremo oposto a LALO, de costas ao público. LALO também de costas ao público, vai se dobrando lentamente. Em um grito espantoso.*) Aiiiiiii. (*Entre soluços.*) Vejo minha mãe morta. Vejo meu pai degolado. (*Em um grito.*) Tem que derrubar essa casa! (*Pausa longa.*) LALO – Abre essa porta. (*Cai de joelhos.*) (TRIANA, [1965] 2012, p. 31).

Com o ato de abrir a porta, Cuca os tira do plano ilusório para a realidade, na qual eles se preparam para uma nova versão da peça, desta vez sob o controle de Beba. Lalo sai devastado dessa representação, e sua última fala é carregada de pesar “porque, apesar de tudo, eu ainda os amo” (TRIANA, [1965] 2012, p. 31), mas suas palavras são recebidas com zombaria pelas irmãs. A peça se encerra com a fala de Beba “está bem. Agora é a minha vez”. (TRIANA, [1965] 2012, p. 31), deixando uma sensação de continuidade da história.

## 1.2 Perspectivas interpretativas e recepções do texto dramático *A Noite dos Assassinos*

Neste tópico trago algumas leituras e interpretações da obra *A Noite dos Assassinos* que servirão de material de suporte e ideias para a análise dos símbolos das criações performáticas no espetáculo montado pelo Grupo Máskara sob essas perspectivas. Sigo o diálogo estabelecendo conexões entre os autores aqui representados que analisam o texto dramático na perspectiva político-social, ritualística, simbólica, estética e psicológica dos personagens, aspectos observados no espetáculo *A Noite dos Assassinos*.

De acordo com Vasserot (2013, nota biobibliográfica), como exilado, Triana revisita seu passado como dramaturgo e empreende uma busca pela reconstrução da memória histórica para resgatar o passado e servir tanto ao presente quanto ao futuro, referindo-se à obra *A Noite dos Assassinos* como uma reconstrução da memória histórica.

Triana explica a Vasserot (1997) que sempre trabalhou com a memória, com a história e com a “mitomania”, e que os cubanos adoram “mitificar suas histórias”. Em seu texto dramático *A Noite dos Assassinos*, Triana traz à tona a memória cultural, a memória de sua infância, suas experiências e vivências em Cuba, bem como seus aspectos políticos, econômicos e sociais. Na peça, surgem algumas nuances mitológicas que são comuns a outras regiões, tempos e culturas, como os deuses, o sacrifício e o renascimento.

O âmbito escolhido é o de uma família. Mas é óbvio que se trata de um microcosmo no qual a ordem social do mundo se resume. Pode-se pensar que este microcosmo é singularmente referido à sociedade cubana e ao papel desempenhado nela pela religião, educação e poder<sup>32</sup> (TAYLOR, 1989, p. 111, tradução própria).

Embora a pesquisadora e professora em Estudos da Performance Diana Taylor<sup>33</sup> (1989) traga o microcosmo em referência específica à Cuba, ela mesma aponta para o meio familiar como microcosmo do mundo, ambos formados por seres humanos e suas relações. Assim, o homem, como expressão do universo, carrega em si uma partícula do mundo, que é o macrocosmo da memória universal e coletiva. De acordo com Jung, o inconsciente coletivo “parece ser constituído de algo semelhante a temas ou imagens de natureza mitológica, e, por esta razão, os mitos dos povos são os verdadeiros expoentes do inconsciente coletivo. Toda a mitologia seria uma espécie de projeção do inconsciente coletivo” (JUNG, [1947] 1984, p. 97), formado pela e na psique humana e externado via mitos, rituais, sonhos, obras de arte e todo o rol de ideias e ações criativas do ser humano.

Diana Taylor (2011) compara o teatro da Revolução ao teatro dos irmãos de *A Noite dos Assassinos*, destacando que ambos são utilizados como armas para unir coletividades díspares sob uma bandeira. No entanto, Taylor considera que a Revolução trazia ideais coletivos, mas sua representação se dava por apenas uma figura – o líder Fidel Castro. Na peça, Lalo também ocupa esse lugar, substituindo o opressor e o poder absoluto. Os

<sup>32</sup> El ámbito elegido es el de una familia. Pero es obvio que se trata de un microcosmos en el que se resume el orden social del mundo. Cabría pensar que este microcosmos está singularmente referido a la sociedad cubana y al papel que en ella juegan la religión, la educación y el poder. (TAYLOR, 1989, p.111).

<sup>33</sup> Taylor é professora de Estudos da Performance e Espanhol na Universidade de Nova York. Ela também é fundadora e diretora do Hemispheric Institute of Performance and Politics, uma rede interdisciplinar de artistas, acadêmicos e ativistas dedicados ao estudo da performance nas Américas. Disponível em: <https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/administracao/diana-taylor> Acesso em 12 abr. 2023.

personagens são incapazes de mudar e se veem como objetos da ação em vez de agentes. Taylor considera que a Revolução, sob o mito da liberdade, configura-se como uma ação violenta responsável pela alienação e manipulação de muitas pessoas.

Um aspecto da Revolução levantado pela autora é referente ao ato repressivo na cena do julgamento, em que os considerados contra a Revolução sofriam as consequências implacáveis da justiça e dos que clamavam por paz, com base na ordem absoluta.

*A Noite dos Assassinos* é uma obra que denuncia constantemente o abuso de poder, e Lalo expressando sua revolta em relação ao autoritarismo dos pais, da justiça e das irmãs. No entanto, o comportamento do irmão em relação a elas e a si mesmo também é muito autoritário, refletindo um jogo de troca de poder. A peça apresenta um confronto entre irmãos que se torturam como forma de acerto de contas, criticando as atitudes dos pais e a si mesmos. O autor, Triana, revela que a obra foi uma possibilidade de enfrentar a si mesmo e tudo o que havia passado em sua trajetória. Ele pode ser inserido no contexto da peça, buscando a liberdade no enfrentamento de seus medos.

Quando em julgamento, Lalo é questionado sobre o motivo de matar os pais, ele simplesmente responde, “eu queria viver... Eu me sentia perseguido, apossado... Não me deixavam tranquilo um minuto” (Triana, [1965] 2012, p. 24). Lalo se sentia um morto-vivo encarcerado em si mesmo e tudo o que queria era a liberdade de viver plenamente.

Contudo, Triana, em entrevista com Escarpenter (1994), pontua que o mais importante em seu texto é o “enfrentamento a um poder absolutista e banal. Deve-se lembrar que tudo o que os filhos censuram nos pais são banalidades; portanto, são censuras cômicas”<sup>34</sup> (ESCARPANTER, 1994, p. 2, tradução própria). A opressão, o poder e a violência são temas marcantes na obra de Triana, em que o anseio dos irmãos é o amor dos pais, mas eles negam a si próprios na constante repetição do ódio. O amor não tem espaço na peça. Eles compartilham do mesmo sofrimento na tentativa de se sentirem amados em um mundo em que são tratados como objetos obsoletos ou indesejados, exatamente como Lalo se sente em relação à sua gestação.

Taylor acrescenta que os pais são infelizes em suas misérias e, portanto, incapazes de amar. No entanto, Lalo se vê como um espelho de seus pais, “não quero que me amem dessa forma. Tenho sido qualquer coisa para eles, menos um ser de carne e osso” (TRIANA, [1965] 2012, p. 9). Como Triana nos revela “um desesperado amor que não pode se manifestar” (ESCARPANTER, 1994, p. 4, tradução própria).

---

<sup>34</sup> “Enfrentamiento a un poder absolutista y banal. Hay que recordar que todo lo que los hijos les reprochan a los padres son banalidades; por lo tanto, son reproches cómicos” (ESCARPANTER, 1994, p. 2).

*A Noite dos Assassinos* é uma obra banhada pela força do amor, que não é um poder negativo. Os poderes negativos são aqueles que estão expostos, mas no subtexto os personagens são seres carregados de amor, o que torna muito mais difícil ter clareza necessária para poder agir<sup>35</sup> (ESCARPANTER, 1994, p. 03, tradução própria).

De acordo com Nigro (1994), Triana também defende a questão do amor no texto *A Noite dos Assassinos* como algo que vai além do confronto e como um sentimento mal resolvido, assim como seu sentimento em relação à Revolução: “Porque, como Triana disse uma vez: o governo exerceu corrupção desde o início: o ser humano não foi levado em conta” (NIGRO, 1994, p. 2, tradução própria), revelando seu descontentamento em relação aos rumos que a Revolução tomou.

Artaud ([1938] 2006, p. 96) aborda a questão do amor, assim como os demais sentimentos, de acordo com o sentido que lhe é atribuído: “o amor cotidiano, a ambição pessoal, as agitações diárias só têm valor enquanto reação a essa espécie de terrível lirismo que existe nos mitos aos quais coletividades imensas aderiram”. No entanto, o amor é romanticizado e culturalmente perseguido, como afirmou Triana, e não encontra lugar porque, em sua representação mitológica, muitas vezes se manifesta como um sentimento negativo, sinônimo de dor, desprezo e destruição.

O amor é um símbolo do vazio e da busca circular na obra de Triana. Os personagens desejam experimentá-lo, mas suas relações se transformam em ódio e seus atos em violência. Triana, em *A Noite dos Assassinos*, expressa a desordem social e a de sua alma por meio de sua escrita. Os personagens da obra mudam de máscaras diversas vezes e confrontam suas sombras, mas no final se percebem tão fúnebres e mortos quanto seus pais. A violência é o elo que os liga, exercida pelos pais em relação aos filhos, pelos filhos em relação aos pais e irmãos entre si e a si mesmos. A dinâmica de enclausuramento e repetição do jogo infinito é um tema recorrente na obra.

Para Anjos (2011), a porta é o limite do enclausuramento. Eles se isolam em si mesmos e na representação de suas angústias. Medina (2019 p. 7-8, tradução própria) afirma que a porta fechada elimina o contato com o exterior, ou seja, com o “eu-real” e com a encenação; os irmãos percebem a oportunidade de se aproximarem de seu “eu ideal”; “quando a porta está fechada, os desejos reprimidos recebem liberdade”. Esse encontro com o “eu ideal” se configura como um ato heroico que extingue a opressão com a morte.

---

<sup>35</sup> “*La Noche de los Asesinos* es una obra bañada por la fuerza del amor, que no es un poder negativo. Los poderes negativos son los que se exponen, pero en el subtexto los personajes son seres cargados de amor, lo que hace mucho más difícil tener clarividencia necesaria para poder actuar”. (ESCARPANTER, 1994, p. 04).

Em sua interpretação do texto dramático *A Noite dos Assassinos*, Anjos (2011) menciona que em relação ao espaço fechado da ação, “a porta serviria simultaneamente como barreira e a única forma de transposição desse espaço para outro. Representaria o acesso à prisão física e psicológica dos irmãos, permitindo-lhes que se isolem do mundo para tecerem seus planos malignos” (ANJOS, 2011, p. 3).

A fala de Lalo no início e no final do primeiro ato, “Feche essa porta”, enfatiza a presença marcante desse elemento no texto *A Noite dos Assassinos* e suas conotações simbólicas. Para Anjos (2011), o ato de abrir a porta é um convite para o mundo da fantasia (inconsciente) de Lalo onde tudo é possível. Uma vez que a porta está fechada, os personagens assumem o poder e brincam com a tortura e o assassinato de seus pais, sem se preocupar com o julgamento, exceto o deles próprios. Ao abrir a porta novamente, os personagens realizam um gesto simbólico que marca o retorno da ficção para a realidade, ou seja, para a consciência.

Para Anjos (2011), os pais de Lalo colocaram-no na condição de objeto, submetendo-o a agressões e sofrimento. Para a autora, ele apresenta um estado mental confuso e perturbado, manifestando-se por meio de deslocamentos da realidade para a alienação. Seu estado mental o leva a crer que o assassinato se configura como um novo nascimento, um sacrifício em favor de uma nova vida e o estabelecimento da ordem em que ele se torna sujeito e não objeto. Os pais precisaram morrer simbolicamente para que ele renascesse, mas ao fim reconhece a si mesmos espelhado nos pais. O espelho é visto como um reproduzidor da imagem invertida (sombra), refletindo a alma e os fantasmas mais terríveis da personagem.

A referência à mãe morta no caixão, refletida no espelho, sugere que na história o passado e o presente se cruzam de forma significativa, com o passado influenciando o presente e o futuro. De acordo com a teoria proposta por Jung sobre o inconsciente coletivo, as dinâmicas arquetípicas e temas primitivos seguem intervindo na construção do ser, mesmo que este aparente ser evoluído em seu processo revolucionário. O domínio arcaico herdado culturalmente prevalece, pois, mesmo com variações, a matriz do arquétipo continua enraizada. O mesmo modelo em que os irmãos se encontram se repete por gerações, com o indivíduo preso a um processo ritual de constante reiniciação, pelo qual nunca se encontra enquanto essência, enquanto *totalidade*.

Triana (Escarpanter, 1994) considera que *A Noite dos Assassinos* é um ritual de exorcismo espiritual em que os personagens se manifestam como forças que se impõem e refletem atos do passado para exorcizar o mal.

Por fim, é importante ressaltar que a obra de Triana aborda temas complexos e universais, como o amor, a violência, a busca pela identidade e a influência do passado no presente e no futuro. *A Noite dos Assassinos* é uma obra que desafia o leitor a refletir sobre esses temas e a buscar uma compreensão mais profunda da natureza humana.

lembre-se de que há um elemento muito importante neste texto que é o fato de os personagens parecerem possuídos por um transe de mediunidade. Ou seja, esta obra é também um exorcismo, um exorcismo espiritual no melhor sentido da palavra. Poderia ser chamado de exorcismo espiritualista. Tenha em mente que eu, desde muito jovem, participei desse tipo de atividade religiosa, que era bastante perseguida dentro da sociedade cubana, ou melhor, mal vista<sup>36</sup> (ESCARPANTER, 1994, p. 3, tradução própria).

Ele se sente ligado aos deuses da Santeria cubana,<sup>37</sup> que resulta do sincretismo religioso entre as religiões africanas e o catolicismo. Segundo Patricia Elena González (1997), no texto *Presencia de la Cultura Negra en el Teatro Cubano Contemporáneo*, o sincretismo surgiu com a iniciativa dos padres católicos de reintegrar índios e negros nas festividades da igreja por meio de danças e dramatizações teatrais para alcançarem seus objetivos de catequização desses povos. Os afrocubanos, posteriormente, ao se fortalecerem como grupo, foram percebidos como um problema de desordem social e as expressões afrocubanas passaram a ser realizadas, em boa parte, às escondidas. A religião yoruba tornou-se a sombra da religião católica, realizada em segredo à noite e, às vezes, durante o dia enquanto aconteciam as celebrações públicas de festividades religiosas com danças e representações.

Como Triana nos revela, esses transes mediúnicos eram muito apreciados por ele, mas eram atividades bastante perseguidas pelo governo cubano devido aos princípios cristãos advindos da colonização espanhola que o país sofreu. Nota-se, então, em algumas falas dos personagens, a dualidade entre bem e mal, culpado ou inocente, muito comum na religião católica.

O título da obra de Triana, *A Noite dos Assassinos*, apresenta-se de forma sugestiva por conotar a noite como representação da obscuridade – o tempo em que o proibido pode acontecer. Chevalier e Gheerbrant ([1969] 1986), no livro *Diccionario de Los Símbolos*

---

<sup>36</sup> Recuerda que también hay un elemento muy importante en este texto y es que los personajes son como si están poseídos por un trance de mediumidad. Es decir, esa obra es también un exorcismo, un exorcismo espiritual en el mejor sentido de la palabra. Podría llamarse un exorcismo espiritualista. Ten en cuenta que yo desde muy pequeño asistía a ese tipo de actividad religiosa que era bastante perseguida dentro de la sociedad cubana o, mejor dicho, mal vista. (ESCARPANTER, 1994, p. 03).

<sup>37</sup> Santeria, a partir dos estudos em Risk (2012), González (1997) e Pérez (2003), consiste numa religião afrocubana que se desenvolveu em Cuba, a partir da fusão de crenças africanas e católicas. É uma religião sincrética que incorpora elementos de diferentes tradições religiosas, incluindo a religião Yoruba, os cultos aos orixás e a religião católica.

(*Dicionário dos Símbolos*), ressaltam alguns empregos simbólicos da noite com conotação simbólica da morte, ou seja, o tempo em que os mortos são evocados e o inconsciente é conectado por meio dos sonhos e dos rituais de possessão.

A morte, por sua vez, também pode ser retratada como símbolo de transformação. Dessa forma, o ritual de Lalo, Cuca e Beba representam a busca pela identidade por meio da iniciação e do surgimento de um novo ciclo. Como ressalta González (1997), os rituais de iniciação são bastante simbólicos para os negros libertos da escravidão, assim como para os irmãos representando a luta e a realização de seus desejos, bem como o surgimento de um novo ser liberto fisicamente e espiritualmente.

Por meio do sincretismo religioso, os orixás eram cultuados em imagens dos santos católicos, empregando-lhes o mesmo poder, pois, “nos ritos de Santería, o santero é possuído ou ‘montado’ por um orixá, transformando-o em um ator que encarna seu caráter divino.”<sup>38</sup> (GONZÁLEZ, 1997, p. 30, tradução própria). Nesse caso, o santero transcende e seu lado humano comunica ou encarna o espírito ou a divindade. Ao ser possuído, ele se torna um veículo da expressão divina. Para os afrocubanos, um santero é “aquele que abre os canais de comunicação para que os homens tenham acesso aos orixás e vice-versa”<sup>39</sup> (GONZÁLEZ, 1997, p. 37, tradução própria). Ao analisar esses aspectos sob a perspectiva do teatro, González acrescenta:

Na cena real será então desenvolvida uma série de representações encadeadas, a saber: um ator representando um personagem; um personagem que representa um orixá; um orixá que “monta” um personagem que representa um ator, e assim a transfusão de personagens que são possuídos se multiplica criando uma montagem complexa e altamente dramática<sup>40</sup> (GONZÁLEZ, 1997, p. 31, tradução própria).

Nesse caso, conforme Triana (ESCARPANTER, 1994), Cuca e Lalo são possuídos pelo espírito do pai e da mãe em um exorcismo espiritista quando eles são “montados” na cena do julgamento de Lalo. Os pais retornam do mundo dos mortos e se expressam por meio dos dois irmãos, que se configuram como os santeros do ritual. A mãe que retorna possuindo

<sup>38</sup> “En los ritos de Santería, el santero es poseído o “montado” por un oricha transformándose en un actor que encarna su personaje divino.” (GONZÁLEZ, 1997, p. 30).

<sup>39</sup> “Es quien abre las vías de comunicación para que los hombres tengan acceso a los orichas y vice-versa.” (GONZÁLEZ, 1997, p. 37).

<sup>40</sup> En los ritos de Santería, el santero es poseído o “montado” por un orisha, transformándolo en un actor que encarna su carácter divino... al mismo tiempo que se implanta la ritualidad necesaria para invocar al orisha. En la escena real se desarrollará entonces una serie de representaciones encadenadas, a saber: un actor representando a un personaje; un personaje que representa a un orisha; un orisha que “monta” a un personaje que representa a un actor, y así la transfusión de personajes que son poseídos se multiplica creando un montaje complejo y altamente dramático.

Cuca reclama a Lalo que se sacrificou e fez concessões para manter a casa, e agora ele a quer de ponta-cabeça.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant ([1969] 1986), o cavalo pode ter várias representações simbólicas, especialmente nos rituais de iniciação, e é considerado um ser mágico capaz de transcender este mundo e conectar o humano com o divino. Segundo os autores, o cavalo faz parte de um universo primitivo e universal e é um fator que o leva a fazer parte de uma dinâmica arquetípica que circunda as fantasias, os ritos e a memória coletiva desde tempos imemoriais. Nesse caso, na peça *A Noite dos Assassinos*, o cavalo é associado à possessão na religião afro-cubana. O espetáculo encenado pelos irmãos é um ritual realizado, muitas vezes, à noite, longe do olhar de censura dos pais e da sociedade. Um ritual de morte, em que a escuridão abriga o sufocamento, a realidade, a limpeza e a transcendência num constante movimento circular de recomeço.

O modelo circular da peça se deve ao fato de que os acontecimentos vão e vêm sem estabelecer períodos ou espaços determinados, começando com a descrição do crime, seguindo para as circunstâncias e retornando para a sua reconstituição e encenação. Há uma sugestão de um terceiro ato quando Beba diz que agora será a sua vez. Isso simboliza a saga apontada por Triana: “a cada geração o mesmo padrão se repete”<sup>41</sup> (NIGRO, 1994, p. 69, tradução própria), constatando que o ser humano inicia vários ciclos que se perdem, se juntam e se misturam com o ciclo de outros, levando, como no caso dos irmãos, à necessidade de um novo começo. Nesse processo, a essência vital se perde e um novo ciclo se inicia em busca da própria identidade e da liberdade aprisionada no emaranhado de si mesmo.

A peça *A Noite dos Assassinos*, de José Triana, como o próprio autor afirma a Vasserot (1997), apresenta personagens guiados por pulsões fragmentárias que funcionam como impulsos ou instintos internos que motivam os seus comportamentos. Elas são forças que impulsionam o indivíduo a buscar satisfação e prazer em contraste com uma unidade ou coerência mais integrada, ou seja, mudam constantemente de sentimentos, conflitantes ou dispersos, numa mesma situação. Triana enfatiza a importância de observar o ser humano a partir das situações e dos instantes, em que a força do momento conduz as ações dos personagens. Esses se apresentam em situações absurdas e complexas, permitindo uma dinâmica constante de metamorfose dos personagens e das situações cênicas, sem a preocupação com a lógica dos acontecimentos.

---

<sup>41</sup> “Con cada generación se repite el mismo patrón” (NIGRO, 1994, p. 69).

*A Noite dos Assassinos*, portanto, apresenta temas comuns a qualquer tempo e lugar, não se limitando apenas à época em que foi escrita. Além dos aspectos mencionados anteriormente, o texto *A Noite dos Assassinos* se apresenta como um texto dramático aberto a várias leituras e possibilidades de encenação. Adiante apresento a montagem dessa instigante obra sob a perspectiva do Grupo Máskara.

## CAPÍTULO II – O ENSAIO ANALÍTICO: A ENCENAÇÃO DO ESPETÁCULO A NOITE DOS ASSASSINOS PELO GRUPO MÁSKARA

### 2.1 O Grupo Máskara: diretor, atores e criação

Para a elaboração deste texto sobre o Grupo Máskara, foram utilizados artigos, dissertações, materiais virtuais, vídeos, relatos e outros materiais disponibilizados pelo produtor do grupo, Ronei Vieira Nogueira, bem como informações e artigos disponíveis no site.

O *Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance* é um grupo formado por artistas, pesquisadores e atores. Sua fundação ocorreu a partir de um projeto de pesquisa na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia, no ano de 2002. Seu idealizador e promotor é o professor Robson Corrêa de Camargo, que ingressou no corpo docente desta instituição e implantou o projeto de pesquisa, coordenando-o até os dias atuais, dirigindo os processos criativos, as montagens de espetáculos e apresentações performáticas, as produções culturais, também orienta os processos pedagógicos com a realização de seminários, oficinas, palestras e workshops.

Durante seus 21 anos de trajetória, o grupo possui uma ampla produção artística que abrange a dramaturgia, a literatura brasileira e estrangeira e se inspira em obras de autores goianos, como a poesia de Cora Coralina e a poética dos contos de Bernardo Élis. Um exemplo disso é a montagem do texto dramático de Nelson Rodrigues publicado em 1947, encenada pelo grupo em 2009, intitulada *Senhora dos Afogados*. Esta peça é fruto de uma pesquisa e criação cênica dos estudantes de Artes Cênicas da EMAC como desdobramento da disciplina *Oficina de Montagem*, que se estendeu para além dos “muros” da instituição, sendo apresentada em Goiânia (GO), Anápolis (GO) e Brasília (DF).

A primeira montagem do grupo foi *Esperando Godot* (2005), do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, que obteve grande repercussão no cenário artístico goiano. Isso ocorreu porque as produções teatrais em Goiás, por muito tempo, mantiveram-se numa estética mais tradicional e comercial, ou seja, pouco exploravam aspectos sociais e processos experimentais de pesquisa cênica. Portanto, as produções artísticas do Máskara se fundamentam na experiência e na provocação dos sentidos que esta pode suscitar.

A experiência humana se organiza não apenas na “produção dos signos” como linguagem, mas nas ações das “qualidades sentidas” pelo ser humano. É no universo destas qualidades sentidas que se produz o ato teatral coletivo, primeiro experiência

depois conhecimento. Esta ação de qualidade de vida se organiza e se constrói, entre seus agentes, como um processo de vida, como uma sucessão de experiências, permitindo-se contínua e frutuosa reconstrução. A práxis teatral é vida duas vezes vivida, enquanto ato e enquanto fato, enquanto presença e memória construída. (CAMARGO, 2015, p. 287).

Conforme Camargo (2015), de forma simplificada e resumida, os objetivos estéticos dos laboratórios de criação cênica do grupo se configuram como as características subjetivas de uma experiência sensorial que se dá a partir dos sentidos vivos e pulsantes da essência do homem, não como uma imitação de sentimentos e sensações, mas como uma vivência, uma produção de sentidos e a expressão deles.

Para além dos méritos de uma produção cênica provocadora e de uma atuação performática moderna e experimental, o Máskara se apresenta ainda como grande propulsor de pesquisas acadêmicas no campo das Performances Culturais, interseccionando a interdisciplinaridade entre as Artes, a Antropologia, a Sociologia, a História, a Filosofia e a Educação. A partir dessas conexões, foi pensado o Programa de Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais na Universidade Federal de Goiás, que foi aprovado com excelente pontuação no ano de 2011. Logo, em 2014, ocorreu a aprovação do Programa de Doutorado, também em Performances Culturais.

O Máskara, além de representar uma significativa contribuição para o desenvolvimento e o crescimento cultural em Goiás, passa a se destacar internacionalmente e é convidado a apresentar alguns de seus espetáculos no Festival Beckett de Buenos Aires, com *Companhia* e *Que? Onde?* nos anos de 2009 e 2022. O grupo ainda participou do XIII Festival Independente de Teatro Íntimo do México (Merida, DF e Queretaro) no ano de 2015 e se apresentou na Polônia em 2021 e 2022. Vale destacar as atividades interativas do evento *ENTRE* em parceria com a University of Gdańsk, da Polônia, com a realização de oficinas, laboratórios, palestras, discussões, experimentos e apresentações performáticas na Escola do Futuro em Artes Basileu França, Goiânia (GO), no ano de 2022.

O Máskara costuma estabelecer diferentes relações entre palco e plateia de forma intimista, com abordagens performáticas que, além de causarem certo estranhamento, inserem o espectador na cena, instigando-o a se conectar às experiências propostas, como em *Que? Onde?* escrita em 1983 e estreada pelo grupo em 2010,

é um diálogo de vozes e imagens. Sem coerência, rico em imagens, cacos, fragmentos, vislumbres de uma narrativa contínua incompleta. Um jogo de dados

que possibilita múltiplas leituras. Personagens surgem e desaparecem. Arte para ser olhada, ouvida, não para ser entendida<sup>42</sup>. (2023).

Em *Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*, uma adaptação da peça radiofônica [1962] de Samuel Beckett (2016) por exemplo, a estética incomum do acontecimento teatral é confirmada em sua descrição no site do Máskara,

como sempre, nas montagens do Máskara, procuramos uma leitura particular de Beckett, um diálogo com nossas paixões. Não é nosso objetivo procurar uma cópia fiel do que supostamente teria sido proposto pelo autor em algum teatro hoje inexistente, nem o de ser diferente. Procuramos, nas vozes e silêncios de Beckett, um diálogo com seus escritos, com suas palavras, imagens esboçadas de seu processo criativo. Sim, poderia ser de outra forma, gostaríamos de outra versão, mas Beckett não era fiel a si mesmo<sup>43</sup>. (MÁSKARA, 2023).

Já em *A Noite dos Assassinos* ([1965] 2018), espetáculo objeto de análise deste estudo, a audiência fica tão próxima que o observador se torna uma espécie de cúmplice dos crimes insinuados na peça. A aproximação entre a cena ou ação dramática e a recepção do espectador, proposta pelo grupo, visa proporcionar uma experiência ativa e sensorial, em que o observador não seja apenas um receptor passivo de uma mensagem ou ação, mas um participante ativo dela. Esse aspecto também pode ser observado em *Companhia*, cujo texto é do escritor irlandês Samuel Beckett, publicado em inglês em 1979.

O espetáculo *Companhia* estreou em 2009 e, nessa performance, o espectador é inserido no centro da cena, tornando-se protagonista da obra. Nesse espetáculo, a experiência sensorial é levada ao extremo, com a fusão entre palco e plateia. Esta última faz parte da cena, havendo a ausência de uma divisão espacial clara entre eles. Os espectadores têm, pelo menos, quatro de seus sentidos provocados face a face com os atores/atrizes, incluindo olfato, audição, tato e visão – que é estimulada pela quase ausência de luz, pois a cena ocorre na penumbra.

Embora a maioria das produções do Grupo Máskara tenha como base os textos de Samuel Beckett, as montagens seguem diferentes concepções estéticas. No entanto, a dramaturgia do corpo é uma constante nas encenações, especialmente no espetáculo objeto de análise neste estudo.

A direção do Máskara segue, desde sua fundação, aos cuidados do Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, um dos primeiros integrantes do corpo docente da EMAC. Ele é considerado um importante impulsionador e estimulador no desenvolvimento da cultura

---

<sup>42</sup> Disponível em: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara> Acesso em 12 jul. 2023.

<sup>43</sup> Disponível em: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara> Acesso em 12 jul. 2023.

goiana no campo teatral, tanto no aspecto acadêmico quanto no artístico, pois, ao chegar em Goiânia, trouxe consigo uma bagagem cultural de sua formação enquanto ator, diretor, crítico teatral e encenador construída ao longo de sua trajetória de pesquisa e atuação na cidade de São Paulo, uma cidade mais desenvolvida, tanto econômica quanto culturalmente, do que Goiânia.

Robson Camargo se interessou pelo teatro desde cedo. Em sua adolescência, já estava envolvido com atividades escolares do ensino público em teatro e jornal na cidade de São Paulo (Brasil). Formou-se pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde iniciou seu contato com o ensino interdisciplinar e desde então se encantou com o curso de teatro. É Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Como pode ser observado em sua entrevista concedida ao *Jornal do Professor* em setembro de 2019, redigida por José Abrão, iniciou sua carreira de professor na escola Estadual de São Paulo Alberto Levi, tornando-se docente no ensino superior na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e, posteriormente, na EMAC – UFG, como dito anteriormente.

Para além de sua produção artística, cultural e acadêmica, Camargo conta ainda com uma extensa produção intelectual, com publicações de livros, revistas, jornais, artigos e participação em conselhos editoriais. Como exemplo de publicação há os livros: *Gestual, Teatro e Melodrama: Performances, Pantomimas e Teatro nas Feiras* (2020, 2ª ed., Ed. Fi), *O Mundo é um Moinho: Reflexões Sobre o Teatro Popular no séc. XX* (2009, Ed. Kelps) e *Performances Culturais* (2011, Hucitec org. com Eduardo Reinato e Heloísa Capel), dentre outras produções que podem ser verificadas em seu Currículo Lattes.

Na mesma entrevista, Camargo remonta sua trajetória e algumas das dificuldades enfrentadas em seu percurso. Ele se identificou bastante com os frequentadores da ECA (USP), com os professores e com as atitudes de militância, protestos e lutas que aconteciam nesse lugar, e pela constante movimentação artística que promovia grandes encontros nos quais podiam se expressar, especialmente por se tratar de um período difícil e conflituoso da ditadura militar no Brasil. Não é por menos que as produções de Camargo se caracterizam por ideais políticos, sociais e existencialistas dos autores Samuel Beckett e José Triana, além do fato de proporem uma estética teatral diferenciada do modelo tradicional aristotélico. Pode-se dizer que os três, como disse Triana em entrevista a Vasserot (1997), foram “perpassados pelo signo da rebelião”, tiveram suas vidas marcadas por desoladores acontecimentos e movimentos políticos.

Camargo e Triana enfrentaram os dilemas da ditadura militar em seus países e Beckett “se origina dos destroços, das ruínas da Segunda Guerra Mundial (1939–1945), ele sucumbe à miséria e apresenta o caos; o caos por existir na subsistência humana” (DINIZ, 2005, p. 19). Camargo apresenta uma relação muito forte com os textos de Beckett, o que pode ser notado com base na quantidade de trabalhos que ele conduziu deste autor e, como explicou na entrevista (2019), “queria montar um grupo que trabalhasse com o que a gente chama de teatro de arte. Ou seja, um grupo de pesquisa, que não está preocupado com bilheteria, que vai montar textos que são experimentais”. Daí veio *Esperando Godot*, resultado de uma preparação de três anos. Para Camargo, os textos de Beckett proporcionam essa condição experimental que apresenta os absurdos da condição da existência humana.

Meu primeiro contato com o Grupo de Teatro Máskara, portanto, foi pela apreciação da peça *Esperando Godot* em 2005, que me impressionou pela estética diferenciada e pela riqueza de detalhes. A partir dessa experiência, desenvolvi interesse por suas produções, especialmente pelas temáticas e autores menos usuais em companhias de teatro goianienses. Essas características também pude observar no espetáculo *A Noite dos Assassinos* (2018), montagem que, de fato, me impactaram muito.

## 2.2 A Encenação do espetáculo *A Noite dos Assassinos* pelo Grupo Máskara

A montagem do espetáculo *A Noite dos Assassinos* do Máskara teve sua estreia no ano de 2018 e conta com a seguinte ficha técnica: tradução e adaptação textual de Poliane Nogueira; direção de Robson Corrêa de Camargo; atuação de Gabriella Vitorino<sup>44</sup>, Ilmara Damasceno<sup>45</sup> e Ronei Vieira; cenografia e figurino de Francisco Guilherme de Oliveira Júnior<sup>46</sup>; iluminação de Allan Lourenço<sup>47</sup> e preparação corporal de Warla Paiva<sup>48</sup>.

No espetáculo, os atores interpretam vários personagens que são individualmente caracterizados por meio de suas construções corporais e ações físicas, como saltos, giros, torções, entre outras. Esses elementos funcionam como um código de identificação de cada personagem e criam uma dramaturgia própria e de natureza simbólica, que estimula o espectador a compreender os significados a partir de sua própria experiência, mesmo que essa possa ser desconfortável. Essa sensação de desconforto foi vivenciada por mim durante a

---

<sup>44</sup> Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0323140796951341> Acesso em 08 abr. 2023.

<sup>45</sup> Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9694391523605138> Acesso em 08 abr. 2023.

<sup>46</sup> Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6092055194566828> Acesso em 08 abr. 2023.

<sup>47</sup> Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4010750868742516> Acesso em 08 abr. 2023.

<sup>48</sup> Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/3986603/warla-giany-de-paiva> Acesso em 08 abr. 2023.

apreciação d'*A Noite dos Assassinos* (2018), fator que influenciou na escolha deste espetáculo para a dissertação de mestrado.

As peças do grupo Máskara são provocativas, causando um certo estranhamento, já que, em sua maioria, não seguem o modelo tradicional do teatro (realista – naturalista). As montagens investem muito na proximidade com a plateia, em representações voltadas ao simbolismo, surrealismo e expressionismo, e em peças mais sensoriais, como em *Cascando Beckett*. A voz e a energia corporal e emocional dos atores são os elementos primordiais e não almejam o entretenimento, mas sim a provocação dos sentidos. Como o próprio diretor proferiu em sua fala no Webinário Internacional do Programa de Pós-Graduação, em Performances Culturais da UFG, em agosto de 2021: “arte não é hambúrguer”, referindo-se não somente às peças e às apresentações performáticas do grupo, mas também à arte e ao teatro como um todo; ou seja, a arte provoca e não é questão de gosto.

As produções do Grupo Máskara se caracterizam por abordagens do Teatro do Absurdo, uma identidade beckettiana que pode ser observada n'*A Noite dos Assassinos*. Esse espetáculo apresenta características que podem ser relacionadas ao Teatro do Absurdo. De acordo com Esslin (1961), o Teatro do Absurdo é um movimento teatral surgido no século XX, caracterizado pela representação de situações absurdas, ilógicas e, aparentemente, sem sentido, explorando a falta de comunicação, a alienação humana e a falta de propósito na existência.

Uma das características do Teatro do Absurdo é a desconexão da linguagem. Nele, a comunicação muitas vezes não segue a lógica convencional, apresentando diálogos desconexos e repetitivos. Os personagens do espetáculo, em alguns momentos se expressam de maneira confusa e ambígua em situações absurdas e ilógicas. O Teatro do Absurdo busca romper com as convenções tradicionais do teatro, desafiando a lógica da narrativa.

Em *A Noite dos Assassinos* do Grupo Máskara, a peça apresenta uma estrutura fragmentada, com elementos simbólicos e surrealistas. Tanto o Teatro do Absurdo quanto o espetáculo abordam questões existenciais e a condição humana. Por meio da representação de situações absurdas, essas obras levam o público a questionar a falta de propósito, a solidão e a angústia da existência.

A montagem de *A Noite dos Assassinos* pelo Grupo Máskara de Goiânia é um exemplo de teatro experimental que explora a expressão corporal e a construção de personagens por meio da colaboração e da construção coletiva entre atores, diretor e

preparadora corporal, valorizando a participação de todos os envolvidos, inclusive os profissionais que conceberam e produziram os elementos estéticos do espetáculo.

Esse processo de criação colaborativa é característico do teatro físico e experimental, que valoriza a experimentação e a improvisação como forma de construir personagens e cenas, recurso muito utilizado pelo Grupo Máskara. Eles empregam uma característica peculiar em suas montagens, em particular no espetáculo *A Noite dos Assassinos*, cuja estrutura dramática, além de propor uma espécie de jogo ritual em formato fragmentado, é baseada nos processos experimentais dos atores nos laboratórios cênicos de forma individual e coletiva. Ainda se destacam pela intensidade física dos atores, que realizam uma série de ações coreografadas que dão ritmo à cena e criam contradições entre a fala e a ação, ou seja, as ações não se condicionam a uma mera descrição da fala.

O teatro experimental, no entendimento de Pavis ([1964] 2008), surgiu no início do século XX como uma reação à rigidez das formas teatrais e ao naturalismo que predominava no teatro da época. Os artistas experimentais buscavam criar um teatro mais livre e criativo que explorasse novas possibilidades expressivas. Uma das características do teatro experimental inclui a desconstrução das formas tradicionais de representação.

Em *A Noite dos Assassinos*, por exemplo, há uma quebra com a unidimensionalidade da narrativa e da separação rígida entre atores e plateia, convidando o público a se inserir na cena e nos infortúnios dos personagens. Também é caracterizado pelo uso de técnicas como a improvisação, a desconstrução de textos e a incorporação de elementos de outras áreas artísticas, como a música, a dança e os elementos visuais. Esses elementos podem ser verificados em *A Noite dos Assassinos*, em que a improvisação cria textos e subtextos secundários e simultâneos à fala. Além disso, há uma valorização dos elementos visuais e simbólicos, como a iluminação, a cenografia e a música, a participação do público e da interação entre atores e espectadores numa criação coletiva.

Trago algumas referências do teatro experimental nas quais o Grupo Máskara se inspira, são elas: Antonin Artaud ([1938] 2006), Jerzy Grotowski ([1992] 2010), Eugenio Barba ([1931] 2010; [1991] 2012) etc. Cada um desses autores desenvolveu suas próprias abordagens sobre as possibilidades de renovação do teatro, influenciando gerações de artistas experimentais. Outras referências percebidas no processo de criação do Grupo Máskara incluem as técnicas de preparação corporal de Rudolf Laban ([1948] 1978) e Vsevolod Meyerhold ([2001] 2008). Esses autores são mencionados aqui para entender as influências

teórico-metodológicas que exerceram na concepção, criação e produção do espetáculo *A Noite dos Assassinos*.

A preparação física dos atores foi conduzida pela dançarina e preparadora corporal Warla Paiva, também participante do Grupo Máskara, que contribuiu na criação gestual das personagens, propondo exercícios cênicos, jogos de improvisação e de imaginação. Warla cuidou da preparação física, orientando exercícios de movimentação, presença cênica, exploração do corpo no espaço, consciência corporal e exercícios coletivos de interação. A proposta de Warla Paiva também é pautada na sensibilização dos sentidos e na desobstrução das inibições e engessamentos, com a finalidade de romper limites estabelecidos pela gestualidade cotidiana, possibilitando um processo de entrega completa do ator nos processos investigativos.

Além disso, a montagem se beneficia da colaboração constante da direção, permitindo que os intérpretes experimentem livremente suas relações com a obra, uns com os outros, com o espaço e seus elementos, longe de delimitar o processo criativo do ator com direcionamento autoritário e definidor das cenas. Pelo contrário, Robson Corrêa de Camargo instiga e provoca os atores em suas buscas pela autonomia e liberdade criativa, prezando sempre por processos inspirados na verdade cênica, na exploração de subjetividades, sensações e expressões.

Segundo o ator Ronei Vieira Nogueira, em resposta a um questionário cedido no dia 1º de julho de 2023, o diretor costuma trabalhar com aquilo que os atores propõem e leituras do texto, debates e provocações, em um verdadeiro processo de pesquisa no qual eles são livres para explorar e propor. A partir disso, Robson vai lapidando, sugerindo e questionando para que os atores encontrem as respostas por si mesmos. Ele não é um diretor que impõe ou se preocupa em fazer a marcação das cenas, permitindo que ela vá se construindo por meio de improvisações. Depois, ele vai limpando e ajustando o que for preciso, incluindo elementos e dando estímulos: “improvisem, de várias formas, construam e destruam o tempo... entendam que podem trabalhar o melodramático, as ideias surrealistas” (Informação verbal)<sup>49</sup>. Nesse sentido, o diretor sugere que os atores explorem situações dramáticas com emoções exageradas, extravagantes e intensas, pois o texto possibilitava essa perspectiva para caricaturar a condição humana.

Em cena, o trabalho corporal é transformado em ações e gestos viscerais tão profundos e orgânicos, capazes de tocar e perpassar o espectador, provocando identificação e comunhão com a audiência apresentada, afetando sensorialmente quando em encontro com suas

---

<sup>49</sup> Fala do ator Ronei Vieira de Nogueira em 2023.

memórias. Além disso, sua perspectiva e direcionamento intencionam o despertar e a atitude reflexiva do observador acerca do mundo particular e coletivo, instigada pela verdade do ator. “A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos quanto em nossos colegas... Tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para seus associados e para os espectadores” (STANISLAVSKI, [1936] 2001, p. 169).

A fé ou sentimento de verdade é um termo relacionado às ideias de Stanislavski e implica na confiança do ator em si mesmo, em sua verdade e em sua capacidade de atuação no palco, mesmo diante de situações de insegurança ou imprevistos. Ela pode ser desenvolvida por meio de técnicas de concentração, relaxamento e improvisação, para ajudar o ator a se conectar com a situação dramática e a se expressar de forma autêntica e natural, de modo que as emoções e as ações executadas pelo ator tenham o máximo de veracidade. Trata-se de uma busca pela conexão emocional do ator com a personagem e com a situação na qual ele se encontra.

Camargo opta por uma abordagem mais lúdica e experimental, explorando a relação entre o corpo e o espaço cênico. Isso é evidente no processo de criação do espetáculo *A Noite dos Assassinos*, que incluiu improvisações livres para potencialização da expressividade dos intérpretes e criação fluida na exploração cênica. Mas, ao contrário de Stanislavski, o diretor do grupo não se interessa pela interpretação naturalista e realista, mas sim pela verdade cênica do ator, baseada na experimentação, no jogo cênico e na improvisação criativa, ou seja, o ator vivo em sua criação e em sua totalidade, independentemente dos caminhos que tomar ou de qual seja sua verdade.

Mesmo que as pesquisas do Máskara em seus laboratórios não sejam pautadas especificamente no método de atuação de Stanislavski, algumas de suas características são exploradas cenicamente, como a concentração, a “ação física”, a memória emotiva, as relações entre os atores em cena, a pesquisa e a análise do texto dramático, o subtexto, bem como a imaginação e a experimentação no processo de criação da personagem.

No espetáculo, esses aspectos são notórios, pois os personagens parecem estar conectados a uma memória emotiva cultural brasileira e goiana que desenha em seus corpos e em suas ações a melancolia, o brusco, o grotesco, o agressivo, o meigo, o matuto, a ingenuidade romântica, o poder do homem patriarcal e da figura submissa da mulher, além da violência familiar e das abordagens incestuosas. Também é possível perceber a questão política da evolução do anarquismo, observado nas revoluções, em que Lalo se opõe e se revela contra o poder. Em relação ao incesto, o texto dramático não explicita esses aspectos;

no entanto, na construção do Grupo Máskara, essas nuances aparecem constantemente nas cenas.

De acordo com o ator Ronei Nogueira (2023), eles incluíram essa temática na peça devido à relação com a questão do desejo. As personagens que estão trancadas dentro de casa a entendem como uma metáfora para todas as opressões pelas quais o indivíduo passa. Elas estão presas a valores morais que muitas vezes não condizem com aquilo que o ser humano realmente deseja, com regras sociais que os restringem. Assim, o desejo acaba sendo aprisionado. Os personagens estão nesse processo de reorganizar a casa, enquanto o desejo tenta escapar e, ao mesmo tempo, ser contido. No entanto, o desejo acaba extravasando e sendo direcionado para aqueles que estão presentes, o que também envolve impulsos sexuais. Portanto, devido à relação de parentesco entre eles, isso se manifesta como incesto.

De acordo com Nogueira (2023), o incesto não é a intenção do grupo, mas o desejo, este que escapa para quem está perto e se expressa em ímpetos e impulsos mais primitivos. Tanto que quando os irmãos se percebem nessas situações, logo são tomados pelos valores morais e se soltam imediatamente ou aparece um peso, uma pausa para demonstrar essa questão.

Há também a triste memória tatuada nos corpos de quem constantemente luta e sofre com os efeitos da colonização, da ditadura e do fascismo; situações semelhantes ocorreram na América Latina, onde a população original passou por processo de destruição, presentes no subtexto das imagens. São imagens de um corpo que quer se expandir, mas se retrai o tempo todo.

Figura 1 – Corpo Dominante. Lalo ao incorporar o pai



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018.

Figura 2 - Corpo reprimido. Lalo na cena do julgamento



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018.

Jerzy Grotowski ([1992] 2010) foi um dos pioneiros na abordagem do teatro físico e da “ação física”. Embora tenha sido um conceito desenvolvido por Grotowski, ele tem raízes no método de preparação do ator do diretor russo Constantin Stanislavski. A proposta de Grotowski era desenvolver o potencial expressivo do ator por meio de treinamentos intensos e técnicas a partir da “ação física” que, para Grotowski ([1992] 2010), consiste na ação corporal concreta e específica que expressa uma intenção clara e precisa do ator.

Ele acreditava que ela é o elemento fundamental da atuação, pois é por meio dela que o ator se comunica diretamente com o público, sem depender da palavra ou de uma narrativa. Essa forma de expressar emoções, pensamentos e ideias exige do ator uma preparação física intensa e uma consciência corporal apurada, como ocorreu nos laboratórios de pesquisa cênica do Máskara para essa peça, pois, de acordo com Nogueira (2023), por ser um espetáculo longo e de movimentação intensa, exigia muito preparo do ator.

Na prática, a ação física pode ser observada no espetáculo *A Noite dos Assassinos* em uma simples expressão facial, num gesto, numa postura, num movimento mais complexo e elaborado ou, até mesmo, na respiração e movimentação pelo palco. De fato, a movimentação em que o corpo e a personagem se apresentavam vivos e pulsantes na expressão dos atores era de forma mais aumentada e densa. Essa movimentação constantemente se delineava numa dinâmica circular muito semelhante à de um ritual, e os gestos se expressam, em sua maioria, em uma tortuosidade circular com desenhos extra-cotidianos. Além disso, a relação entre atores e objetos de cena também segue essa circularidade, quando, por exemplo, eles giram as cadeiras, a mesa e os lençóis com seus corpos.

Figura 3 – Contraste luz e corpo



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Lalo manipula o objeto de cena que a partir da iluminação cria uma imagem extracotidiana semelhante à imagem de uma árvore torta do cerrado.

É perceptível nessa imagem que até a iluminação se apresenta em forma circular, e muitas vezes fragmentada, fracionando os elementos cênicos e os personagens em sombra e luz. Esse aspecto caracteriza o modelo cíclico do espetáculo, no qual simboliza todo movimento dos personagens que partem de um ponto inicial e sempre retornam ao mesmo ponto num jogo interminável que, em Jung, é observada pela simbólica da *totalidade*.

O importante é que as imagens produzidas, mesmo que não sejam claras ou determinantes, por si só produzem uma infinidade simbólica, sejam elas uma reação exterior em resposta a um estímulo interior ou criação simbólica a partir de uma memória cultural. Essas imagens são revividas nos exercícios de improvisação e treinamento dos atores, de criação e repetição na construção de narrativas. As cadeiras, por exemplo, são utilizadas desde o início até o final da peça, e durante toda a encenação elas vão se transformando em outros objetos e modificando assim a relação dos atores com elas.

À medida que se transformam, elas vão ganhando novos afetos e, conseqüentemente, novos significados. Raramente são utilizadas como cadeiras, mas quando são colocadas sobre a mesa (num plano mais alto), a figura do pai se senta com autoridade e os filhos (no plano mais baixo) o bajulam e o servem, criando uma perspectiva simbólica num âmbito universal de opressor e oprimido (senhor x servos), patriarcalismo, imagem tradicional da família, dentre outras possibilidades. Como foi dito anteriormente, isso depende da interpretação de cada um.

Na perspectiva junguiana, a cadeira representa o trono, remetendo às relações de poder, autoritarismo, autocracia e domínio. A figura do pai é superestimada pelos filhos, que

o colocam num patamar superior enquanto se posicionam como submissos em uma constante batalha pelo poder. Em alguns momentos, por exemplo, essas cadeiras se transformam em armas quando os irmãos lutam entre si. Em outra perspectiva, as cadeiras se transformam em cadeias, locais de aprisionamento, o que pode ser entendido como o trono, ao mesmo tempo que liberta, também aprisiona. No entanto, em todos os exemplos citados, depende muito da relação entre ator e espectador, das relações entre ator, afeto e objeto, e das perspectivas do indivíduo que os observa.

As ações no espetáculo vão além da perspectiva física e também podem ser consideradas como “ações psicofísicas”. Para Stanislavski, isso se refere a uma ação realizada pelo ator que envolve tanto o aspecto físico quanto o aspecto psicológico do personagem e como esse estado se manifesta. Isso também deve levar em conta o mundo interior do personagem, seus pensamentos, emoções, motivações e memórias.

Por exemplo, quando Lalo está prestes a realizar seu ritual de assassinato, várias ações psicofísicas surgem e envolvem tanto a expressão facial e corporal quanto os gestos físicos que demonstram esses sentimentos. Quando Lalo atrita as facas e as crava na mesa, sua ação é carregada de uma força emocional intensa e visceral. Percebe-se ali uma série de sensações que o personagem experimenta desde o início, o que proporciona uma dinâmica sensorial e rítmica na encenação, porque a raiva, o anseio de poder e vitória de Lalo vão tomando uma proporção que seus movimentos, sua expressão e sua respiração vão se intensificando até atingir o ápice da tensão.

No espetáculo *A Noite dos Assassinos*, são perceptíveis essas mudanças nos estados emotivos dos personagens. Muitas vezes, numa mesma cena, as emoções mudam de um extremo a outro, de uma raiva muito intensa a uma candura quase infantil. Mas, para que tais dinâmicas aconteçam de forma espontânea, os personagens precisam estar inteiros, envolvidos de corpo e alma, reagindo aos estímulos internos e externos. Nisto, a preparação do espetáculo se alinha às ideias de Eugênio Barba quando este enfatiza a importância do treinamento técnico do ator, incluindo exercícios de respiração e vocalização, para potencializar sua presença e capacidade de comunicação. Ele acredita que essa presença é fundamental para a criação orgânica de uma performance teatral significativa.

O processo de criação do Grupo Máskara também incluiu exercícios técnicos físicos e mentais: a precisão na execução da ação, a prontidão diante de ações inesperadas e a resistência física. A preparação de um corpo pronto para o improviso, um corpo vivo e

pulsante, capaz de inserir o espectador em sua poética, em sua verdade, e convidá-lo a compor o diálogo, como acontece em *A Noite dos Assassinos*.

A precisão e a preparação física podem ser observadas quando, em cena, os atores giram as cadeiras e seus corpos numa extrema proximidade uns com os outros e com a plateia, sem que sejam atingidos ou se machuquem. São movimentos calculados e ensaiados para que demonstrem a força e a intenção desejada sem o emprego exato da força. Os músculos exprimem uma tensão além do que lhes é empregado.

Nogueira (2023) expõe que as pesquisas para o espetáculo se fundamentaram em vários métodos, desde Stanislavski até os mais contemporâneos, como os já citados, utilizando muitos caminhos e uma mescla de vários métodos, mas sem a definição de um autor ou método específico. No entanto, no espetáculo *A Noite dos Assassinos*, em que a criação se baseia a partir da dramaturgia do corpo, a preparação era feita a partir da exploração corporal na perspectiva de Rudolf Laban ([1948] 1978), uma vez que a preparadora Warla tem suas pesquisas voltadas para as técnicas labanianas. Ela também combinou experiências de seus trabalhos anteriores em dança e performance, além de seus conhecimentos em educação física. Isso porque, de acordo com Nogueira (2023), essa montagem exigia uma preparação física muito intensa por entender a necessidade de uma resistência física e um corpo preparado para a ação.

então a gente fez muito trabalho de toque, de massagem, de sensibilização das articulações... aí depois a gente fazia vários jogos de falar o texto jogando bola... aí trabalhou todas as nuances dessa coisa labaniana de você trabalhar o seu espaço interno e o seu externo, você trabalhar as direções, né, as qualidades de movimento... Aí o texto foi entrando muito naturalmente, sabe. Aí depois a gente teve uma parte com o Robson que era pra trabalhar muito a construção dessa personagem, da fala e do interior dessa personagem, ele discutia muito: quem era essa personagem, esse lugar do teatro dentro do teatro. Então a gente tinha, ensaios com a Warla e ensaios com o Robson e com os dois, era um trabalho muito físico, mas o Robson trazia além disso, uma discussão do texto, do que a gente entendia do texto. Aquele lugar de realmente viver esses personagens. (NOGUEIRA, 2023).

De acordo com Nogueira (2023), Warla direcionou tais técnicas para explorar a expressividade, enfatizando a importância da consciência corporal, da respiração e da expressão emocional na performance, no uso do espaço e na dinâmica do movimento. A abordagem na criação de *A Noite dos Assassinos* também enfatiza a interação com outras áreas artísticas, como a dança, a música e as artes visuais, possibilitando a criação de novas linguagens cênicas e ampliando as conexões híbridas na incorporação e na construção imagética e simbólica do espetáculo.

Nogueira (2023) destaca que, uma vez pautados no conhecimento do corpo e experimentadas várias nuances das técnicas de Laban, o corpo cria o personagem de forma não mecânica, mas fundamentada na organicidade do corpo na integração de corpo, voz e mente. Esse potencial expressivo pode ser observado no espetáculo *A Noite dos Assassinos*, tanto nas ações físicas dos atores em cena quanto na interação com o espaço cênico e outros elementos estéticos, formando uma célula em que tudo está vinculado ao outro.

Observa-se, como resultado dessas pesquisas corporais e mentais, movimentos e gestos com desenho corporal objetivo, sem excesso de movimentação, condizentes com a emoção expressada ou, às vezes, contraditórios, com movimentos mais amplos ou minimalistas, a depender da situação proposta. Um exemplo disso pode ser observado em dois momentos da peça, quando Lalo está no colo da mãe, com movimentos lentos e leves em posição uterina, e com uma voz doce, tranquila e infantil; em oposição, quando Lalo amola a faca para o assassinato, seu corpo se torna grande, robusto, forte e furioso, com respiração ofegante e ritmo acelerado. As imagens e formas aparecem de forma dinâmica e em ritmos diferentes, exploradas nos níveis alto, médio e baixo, nas transições lentas e rápidas, diagonais e extra-cotidianas, nas formas retorcidas com aspectos animalescos.

A expressividade vocal e facial também evidenciou potencial criativo e domínio das técnicas teatrais, em que corpo e expressão estavam sempre em harmonia. Por meio delas, era possível perceber o estado de espírito das personagens, como agitação, melancolia, indignação e inquietação. No trecho abaixo, pode-se observar tais variações. Em uma mesma fala, são sugeridas várias tonalidades de voz e expressão que refletem diretamente na construção corporal:

LALO - Eu os matei. Você não está vendo os caixões ali? As velas, as flores... Enchemos a sala com flores de santa Rita. As flores que mamãe mais gostava. (*Pausa.*) Eles não podem reclamar. Depois da morte nós os agradamos. Eu mesmo vesti esses corpos rígidos e viscosos... e com essas mãos cavei um buraco muito profundo. Terra, venha terra. Ainda não descobriram o crime. Eu entendo: você está com medo. Com você é impossível. (Espetáculo *A Noite dos Assassinos*, 2018)<sup>50</sup>.

No espetáculo, essas variações criam um clima tenso e sarcástico na linguagem. Em “Eu os matei”, há uma fala carregada de felicidade (corpo expandido, grande e viçoso), sarcasmo, vitória e, ao mesmo tempo, um sentimento de culpa e julgamento, como na fala que segue, em que há a justificativa de agradar os pais. Em seguida, tudo se esvai e aparece a

---

<sup>50</sup> Devido a alguns trechos os atores fazerem adaptações nos diálogos, e assim ficarem diferentes do texto escrito, resolvi colocar “Espetáculo *A Noite dos Assassinos*” para marcar essa diferença.

preocupação com a descoberta do crime. A personagem finge ternura e compreensão e se irrita com a irmã, criticando sua fraqueza. Dessa forma, várias nuances são trabalhadas nesse trecho do espetáculo.

Na representação, o corpo performado desenha no tempo e no espaço algumas imagens simbólicas: o pai e sua bota que, em minha leitura, é símbolo de um ditador; o salto e o vermelho do sapato representam a mãe, como símbolo do feminino e do sangue; e a imagem corporal de Beba que, em forma de aranha, sorrateiramente vai tecendo sua teia. Essas imagens expressam memórias culturais e sensíveis que agregam sentido à representação. Como colocado pela autora Nádia Maria Weber Santos, “o corpo presente, traduz, reproduz, intui, presentifica, imagina, simboliza, não mente, veicula, dói, mostra” (SANTOS, 2011, p. 939). Do mesmo modo, o corpo cênico cria, produz e comunica, possuindo a capacidade de exprimir desejos, sensações e emoções. Estes, associados aos símbolos, ampliam sua potencialidade criativa, afetiva e comunicativa, de forma que a recepção desses códigos se dá em âmbito extremamente sensorial.

Ao mesmo tempo que há identificação com a personagem, ocorre, numa mesma cena, a sensação de nojo e desprezo por suas atitudes e comportamentos. Posteriormente, volta o sentimento de empatia, delineando um movimento de montanha-russa de sensações durante boa parte do tempo em que a peça se desenrola. É quase impossível não ser tocado pela representação teatral de *A Noite dos Assassinos*, pois de alguma forma o indivíduo é tangenciado, seja pela “crueldade” a que os personagens são submetidos de forma simbólica ou sensorial, seja pelo jogo da encenação. O grupo, portanto, proporciona ao espectador a experiência do ritual performático compartilhado.

A cenografia desse evento performático não representa apenas o espaço físico, mas também toda a sua composição visual, incluindo móveis, objetos, adereços, efeitos de luz e outros elementos que compõem o ambiente onde ocorre a ação dramática. A cenografia apresenta esteticamente o visual do espetáculo, mas nem sempre o espaço dramático é apresentado fisicamente, sendo criado a partir das falas e ações, e até mesmo inexistindo em alguns momentos do espetáculo *A Noite dos Assassinos*.

A concepção do cenário neste espetáculo vai além da simples situação de um espaço físico fixo. É parte da composição que dialoga, produz sentido e cria significados que remetem até mesmo a locais abstratos. A iluminação também compõe a cenografia e o espaço vazio, criado pela iluminação, pode representar o vazio existencial e a solidão de Lalo. A simplificação do cenário e a utilização de formas abstratas e não realistas transcende o palco

como espaço ritual, metafórico e sagrado, onde ocorre o despojamento do ator e do personagem. Compreende-se o espaço em que os corpos dos atores criam uma dramaturgia própria, na qual o texto não ocupa lugar de destaque.

Conforme Anna Mantovani (1989), em relação a Grotowski e seu teatro laboratório, “propõe um lugar teatral pequeno para que realmente aconteça a comunhão – o espetáculo é um rito, entre cada espectador e a cena” (MANTOVANI, 1989, p. 78). Assim também, o espetáculo esboça um espaço cênico minimalista, caracterizado pela ausência de adereços e figurinos exagerados. O foco está na performance do ator e na relação de proximidade real entre palco e plateia.

A concepção do espaço dramático do espetáculo *A Noite dos Assassinos* não se apresenta como um cenário comum, pois é fragmentado e muda de acordo com a encenação. Ele é constantemente reconstruído e transformado pelos personagens durante a peça. Há momentos em que os próprios atores são o cenário, quando se colocam como a casa. “Organizar a casa pode simbolizar uma ‘organização interior’; o corpo humano é muitas vezes representado como casa” (JUNG, [1964] 2016, p. 97) e sua organização um processo de *individuação*<sup>51</sup>. Essa concepção de espaço dramático permite que a peça seja fluida e surpreendente, criando uma atmosfera de constante mudança e transformação.

Figura 4 - Espaço dramático



<sup>51</sup> A individuação é um conceito central na Psicologia Analítica de Carl Jung, que se refere ao processo evolutivo de desenvolvimento e realização do self integral e único de uma pessoa, ou seja, a “realização espontânea do homem total” (JUNG, [1947] 2013, p. 248) que envolve a integração dos aspectos conscientes e inconscientes da psique, ou seja, a união dos opostos para se tornarem uma totalidade. Self mesmo que o si-mesmo, é um conceito fundamental que se refere à totalidade e à unificação dos aspectos conscientes e inconscientes da psique humana (JUNG, [1951] 1986).

Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018.

O espetáculo, como indicado pelo autor José Triana, é ambientado em um porão abandonado onde três irmãos se encontram para jogar um jogo mortal, o que se alinha com as características do espaço onde o espetáculo foi concebido, criado e encenado, na Sala 8 da UFG. Esse espaço se assemelha a um porão, é grande, possui poucas janelas e é sombrio. Como ressaltado por Nogueira (2023), é um lugar isolado das demais dependências da Universidade e fica atrás de um museu. De acordo com o ator, todo esse espaço já cria uma ambientação para o espetáculo.

O porão onde a peça se passa é o lugar onde emergem os mais variados sentimentos e sensações revelados em seus relatos e ações em cena. Podem ser observadas, ainda, relações de afeto mal resolvidas, traumas e crises profundas, onde sentimentos de raiva, medo, ciúmes, desprezo e abandono se misturam e se apresentam como uma complexa rede que ora te faz sentir pena, ora te provoca horror. Nesse sentido, o porão, ou seja, o espaço onde simulam o assassinato dos pais, representa o abrigo de todas essas manifestações. A linha tênue entre amor e ódio aparece constantemente em cada situação trazida pelos personagens e, nesse espaço, são criadas e recriadas situações cotidianas da vida que delineiam e figuram os confrontos de convívio familiar.

A imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos (BACHELARD<sup>52</sup>, [1957] 2008, p. 17).

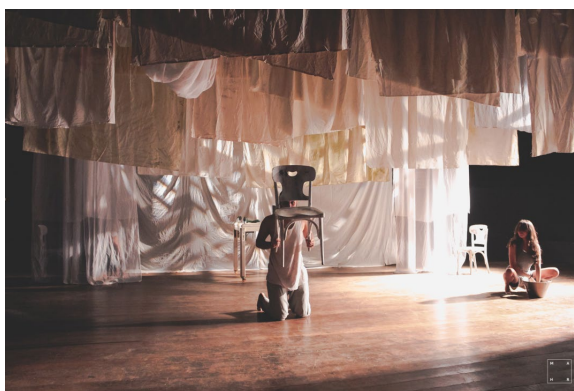
A casa, nesse sentido, não se trata apenas de um edifício, mas de um corpo-casa ou corpos-casas que abrigam todas essas relações, sentimentos, fantasias e a imaginação cria e transforma suas paredes. A relação com o alicerce aparece desgastada, intrincada e abalada no que tange à relação entre pais e filhos. Percebe-se uma necessidade de desmoronamento dessas estruturas relacionais familiares e sociais para uma nova elaboração desses indivíduos. Os objetos utilizados em cena funcionam como se fossem extensões desses corpos, pois, da forma como são dispostos, criam imagens únicas. Por exemplo, quando giram com as

<sup>52</sup> Gaston Bachelard (1884-1962) foi um filósofo, crítico literário e historiador da ciência francês. Ele é conhecido por suas contribuições para a filosofia da ciência, epistemologia e filosofia da imaginação. Em sua obra mais influente, *A Poética do Espaço*, Bachelard explora a relação entre a imaginação poética e a construção do espaço. A partir de 1940, Bachelard lecionou na Sorbonne, de onde só se afastou em 1954. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/gaston-bachelard.htm?cmpid=copiaecola> Acesso em 10 mar. 2022.

cadeiras, eles se transformam em braços alongados. Ou quando Lalo se esconde atrás da cadeira e observa o público por meio de um buraco no encosto dela, é como se a cadeira fosse ele.

Além disso, os lençóis ampliam seus corpos, criando uma imagem maior do que a real, como pode ser observado nas fotografias a seguir. Essas personagens se confrontam com uma real necessidade de desmembramento, de fuga, de uma reconstrução que pode ser percebida pelas ações de constante mudança no cenário que retrata a casa. O porão, por outro lado, manifesta-se como um lugar simbólico, um lugar onde ninguém vê, onde se pode mostrar por inteiro, o lugar da sombra, do escuro, o lugar onde podem extrapolar os limites da moral e da ética impostos pela sociedade.

Figura 5 - Contato com o espectador



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Cena em que Lalo se direciona ao espectador e se comunica pelo buraco da cadeira.

Figura 6 - Corpo expandido



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: O lençol produz um efeito de corpo expandido, promovendo uma sensação de amplitude, ao mesmo tempo em que cria uma imagem de Lalo com asas.

Os personagens do espetáculo *A Noite dos Assassinos* compõem o cenário por meio de suas ações, corpos ou falas, indicando o lugar da representação. Quando os irmãos limpam e organizam o espaço, recolocando objetos, é como se organizassem a si mesmos. No momento da encenação, no espaço ilusório da representação teatral, tanto do assassinato quanto do julgamento, o cenário é criado pela descrição imaginária do espaço cênico.

Os personagens são como um “edifício em ruínas”, trazendo memórias de um passado histórico em processo de degradação e estando psicologicamente deformados e deteriorados em processo de desmoronamento. São personagens sem perspectivas de vida, mortos em sua essência, controlados pelo medo e pelo sentimento de impotência. Até mesmo os pais estão em ruínas, com paredes internas vazias e podres. O meio os aprisiona ou estão aprisionados em si mesmos. Essa ideia de aprisionamento é constantemente formada por imagens corporais em que utilizam os elementos de cena para criarem a condição de enclausuramento.

No decorrer da peça, esse espaço se transforma em vários outros espaços, como a casa (que representa o todo da peça), a sala (onde Lalo aparece anunciando o assassinato e onde ocorre grande parte da peça), um espaço externo (onde o jornalista noticia o assassinato), o quarto (onde os pais são mortos), outro espaço externo (onde Lalo abre as covas, possivelmente um quintal), o porão (onde o possível assassino é encontrado pelos policiais) e o tribunal (espaço do julgamento). Mas todos esses espaços são imaginários, exceto o porão onde estão confinados; os demais, eles criam na encenação do crime e do julgamento.

Além disso, é possível notar também os espaços metafóricos, que incluem o espaço da memória (onde Lalo se vê no ventre da mãe, presenciando inclusive o casamento dela com seu pai, o desprezo e a rejeição de sua genitora antes mesmo de seu nascimento), o espaço da ilusão (onde os irmãos se enxergam vitoriosos ao assumirem a máscara dos pais, tornando-se poderosos e donos de si mesmos e quando planejam o assassinato), o espaço simbólico (onde o porão pode representar o estado mental dos personagens), o espaço da inconsciência (para onde são transportados nos momentos de transe). Esses espaços nem sempre aparecem fisicamente, mas são criados metaforicamente por meio das falas e/ou da imaginação.

Lalo reorganiza o espaço à sua maneira e altera todas as definições e as estruturas da casa e dos objetos. Isso pode ser observado constantemente em suas ações, quando pega o cinzeiro e o coloca novamente na cadeira, pega o vaso de flores e coloca-o no chão, coloca a mesa com os pés para cima e as cadeiras de várias posições. Para ele, todo espaço deve ser desconstruído e reconstruído sob uma nova perspectiva, inclusive eles mesmos: “flutuamos.

Com os pés para cima e a cabeça para baixo” (Espetáculo *A Noite dos Assassinos*, 2018)<sup>53</sup>. No entanto, levando em consideração a realidade da vida, a concepção de Lalo não se encaixa, sendo, portanto, fruto de sua fantasia aprisionada e reprimida pela ordem imposta.

Quando Lalo entra pela porta, ele cria seu espaço de liberdade para ele e suas irmãs, onde inicia o ciclo da representação do assassinato, e compartilham suas experiências. Quando ela está aberta (consciente), os irmãos perdem a camada de proteção que criaram para construir suas próprias histórias, permitindo que o mundo externo se infiltre e molde seu espaço pessoal. Ou seja, o espaço da realidade os deixa vulneráveis e expostos às ameaças, ao julgamento dos outros e ao castigo dos pais, privando-os de sua liberdade. Esse espaço pode, no entanto, configurar um estado de espírito abatido e obsoleto, desgastado pelo tempo, pelas rupturas e arranhões da vida. O corpo é ditado, a voz silenciada e as vontades cerceadas. Tudo está sujo, mas os objetos de limpeza estão ali, presentes, como símbolos de transformação desse espírito. A vassoura e o espanador são objetos simples, mas que, nessa conjuntura, simbolizam a purificação e a restauração ritualística no espetáculo *A Noite dos Assassinos*.

A sala (inconsciente) configura-se como a válvula de escape dos personagens. Nesse lugar, suas fantasias e ilusões são personificadas, representando ainda um espaço social onde as emoções são compartilhadas em forma de um ritual coletivo de histeria em que seus estados físicos ficam alterados e/ou transformados por meio dos transes. A histeria, de acordo com Jung ([1964] 2016), consiste em certos tipos de dor e comportamento anormal, que, na verdade, têm uma significação simbólica. “São, como os sonhos, um modo de expressão do nosso inconsciente. E são igualmente simbólicos.” (JUNG, [1964] 2016, p. 27-28). Assim é o espetáculo, acontece como num sonho, sem nenhuma lógica de tempo, lugar e ação.

Apesar de o texto dramático *A Noite dos Assassinos* ser enriquecido por aspectos dos rituais afrocubanos e possuir alguns elementos da Santeria cubana, como a possessão; a transcendência do ser humano e sua identificação com o divino; a dança; a música e a disposição e movimentação circular dos personagens, o espetáculo encenado pelo Máskara apresenta tais elementos, porém Nogueira alega que não se basearam nos aspectos dos rituais afrocubanos na criação. Embora, por coincidência tenham trazido a imagem simbólica do cavalo (formato corporal, forma de andar e sonoridade) quando eles se transmutam na figura do pai.

---

<sup>53</sup> Fala de Lalo na cena inicial do espetáculo.

Figura 7 - Lalo assume a representação do pai



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018.

Na fantasia de Lalo, a sala é transformada em uma espécie de funerária ou sala de velório onde os corpos dos pais são preparados, e é também o local onde são enterrados. A sala comporta ainda um espaço dentro de outro espaço, onde são encenados e representados outros ambientes, como o tribunal, que é metamorfoseado a partir dos sons vocais, das batidas na mesa e do caminhar rítmico dos personagens. O mesmo ocorre com a delegacia de polícia, onde é recolhido o depoimento de Lalo, ambientado pelo som da máquina de escrever e pela organização espacial dos objetos.

Outra característica do espaço cenográfico é a ideia de espaço sobreposto, onde os personagens vivem situações diferentes em um mesmo espaço/tempo, como num sonho. Um exemplo disso é a cena em que os irmãos encenam o assassinato e a chegada dos vizinhos, conversando uns com os outros como se estivessem em espaços diferentes. Isso também ocorre com a chegada de Angelita, quando os pais conversam com a visita, falam mal de seus filhos e conversam entre si como um casal brigando, enquanto os filhos brincam de assassinato. Em outra parte do espetáculo, Lalo atrita as facas, o jornalista narra o crime, Margarida comenta sobre a notícia, possivelmente com a plateia. Todas as ações ocorrem ao mesmo tempo e no mesmo lugar.

Existe uma possível menção a um espaço externo quando Lalo faz uma cova, e é possível imaginar a cena dele enterrando os corpos. Na parte em que o policial narra o assassinato, ele descreve o espaço imaginário do assassinato como um lugar escuro e malcheiroso, onde se pode sentir uma mistura de poeira, sujeira, mofo, sangue, suor e possível decomposição: “Tem manchas de sangue por toda a parte” (Espetáculo *A Noite dos Assassinos*, 2018). No entanto, não apenas o espaço é criado pela imaginação, como também as sensações percebidas pelos sentidos.

Assim, é possível observar que o espaço na peça *A Noite dos Assassinos* é um elemento fundamental na construção da trama e na representação das fantasias e ilusões dos personagens, bem como na criação de diversas sensações e percepções nos espectadores.

O figurino dos personagens no espetáculo *A Noite dos Assassinos* também é um elemento importante na composição do espaço dramático, dialogando com suas características. De acordo com Pavis ([1964] 2008), o figurino é um recurso cênico que carrega muitas informações sobre a personagem, como sua classe social, período histórico, comportamento, etnia, entre outros. Ele é composto por um conjunto de vestimentas e acessórios que ajudam a construir a personagem e a cena, muitas vezes carregado de simbolismo. O figurino funciona como um sistema de significação e comunicação em diálogo com a obra e com os demais elementos visuais e estéticos, compondo um conjunto harmônico e coerente na encenação: “Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos” (PAVIS, [1964] 2008, p. 168).

Assim, o figurino não apenas caracteriza a personagem, mas também empresta uma gama de significações. Uma vez em cena, ele pode ser utilizado para efeitos de ampliação, simplificação, abstração e legibilidade. No entanto, no espetáculo, ele se apresenta num aspecto de neutralidade e emprega aos personagens um aspecto comum, sem muita representatividade mais parecidos com pijamas surrados e suas vestimentas seguem as características do cenário e dos objetos de cena. A cor esquálida do figurino sugere a aparência de envelhecimento e desgaste. O figurino é invisível na maior parte do tempo, ficando a cargo do espectador criá-lo e modificá-lo de acordo com sua imaginação. O espectador pode imaginar, por exemplo, como seria a vestimenta dos pais nos caixões ou a roupa dos integrantes do tribunal, participando assim da construção imagética da peça de forma coletiva.

Durante o espetáculo, aparecem outras vestimentas, como o véu de noiva e o véu de uma santa, criado pela composição de um lençol que faz parte da cenografia e é utilizado para caracterizar a mãe quando os irmãos a representavam. Em outra cena, ao final do primeiro ato, Beba limpa a faca em um avental imaginário. O figurino, apesar de simples, cria outras dimensões e cores com a iluminação do espetáculo.

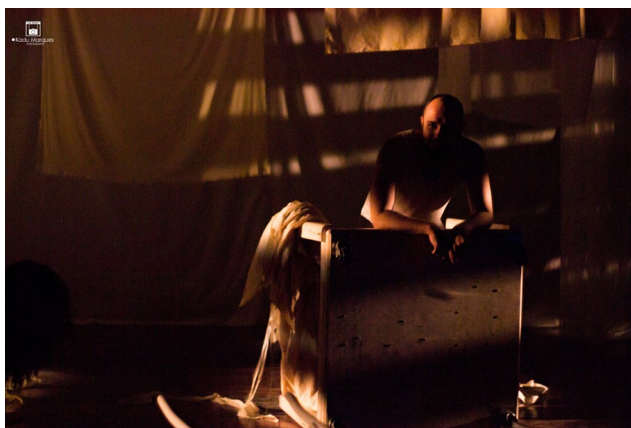
Na concepção estética do espetáculo, o figurino segue a sugestão do autor José Triana, que afirma que “não deve empregar elementos caracterizadores. Eles são capazes de representar o mundo sem necessidade de nenhum artifício” (TRIANA, [1965] 2012, p. 3). No

entanto, como observado, o figurino ainda contribui para a construção da cena e da personagem, mesmo que de forma sutil e discreta. Portanto, é possível perceber que o figurino, como outros elementos da encenação – por exemplo, a iluminação – desempenham um papel fundamental na criação do espaço dramático e na construção da narrativa teatral.

A luz intervém no espetáculo; ela não é simplesmente decorativa, mas participa da produção de sentido no espetáculo. Suas funções dramáticas ou semiológicas são infinitas: iluminar ou comentar uma ação, isolar um ator ou elemento de cena, criar uma atmosfera, dar ritmo à representação, fazer com que a encenação seja lida. (PAVIS, [1964] 2008, p. 202).

A luz é um elemento fundamental na criação de atmosferas, na acentuação e na ampliação de detalhes, na ênfase de ações e na construção da narrativa teatral, além de produzir emoções e sentimentos no espectador, formando combinações harmoniosas (ou não) para a simbolização do espaço cênico. No espetáculo *A Noite dos Assassinos*, o uso das sombras na iluminação, conforme relatado por Nogueira, Vitorino e Camargo (2022), é uma técnica que enfatiza o aspecto visual e simbólico da encenação, criando um deslumbramento visual em que as sombras projetadas em lençóis e tecidos criam imagens deformadas e sinistras.

Figura 8 - Jogo de sombra e luz na iluminação do espetáculo



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018.

A sombra fragmenta os corpos e o espaço, ao mesmo tempo que unifica os opostos de escuro e luz, conferindo ao porão um ar de velhice e abandono. De acordo com os autores mencionados anteriormente, a construção simbólica do espetáculo envolveu a utilização de dez varais nos quais foram pendurados cerca de 40 lençóis de cores claras e diversos tamanhos. Esses lençóis vão sendo retirados pelos personagens ao longo da peça e recebem outras funcionalidades quando são transformados em outros objetos, ou na composição do

figurino, enrolados nos pés da mesa, por exemplo, configura uma cela prisional, já quando Lalo imita a mãe, ele se transforma em um véu/manto. Mas não são todos os lençóis que são retirados, somente aqueles necessários à encenação, boa parte deles permanecem dispostos compondo o cenário.

Esses elementos contribuíram para a criação de uma atmosfera onírica e surreal, reforçando a multiplicidade de interpretações e as contradições da encenação. Essa abordagem contrasta com o espaço fechado e sombrio do porão, evidenciando o desejo de liberdade dos personagens por meio do movimento livre e leve dos lençóis. Essa representação simbólica permite explorar as diferentes facetas e significados da encenação, pois, ao mesmo tempo que remetem à liberdade, são utilizados para construir a prisão de Lalo e expressar sufocamento em uma das cenas.

Além de permitir a imersão do espectador em um universo simbólico, cultural e social, a iluminação também pode criar uma ambientação de espaço/tempo e conduzir o espectador a uma percepção sensorial da cena. A iluminação no espetáculo *A Noite dos Assassinos*, além de delimitar espaços, criou ambientes, possibilitou o jogo de sombra e luz e destacou determinadas partes do corpo dos personagens como recurso simbólico. O contraste entre sombra, luz e escuridão sugere a psique dos personagens, denotando o acesso ao inconsciente e sua alternância entre consciente e inconsciente. A utilização da luz da lanterna também possibilitou o foco em determinadas partes do corpo, fragmentando-o e, ao mesmo tempo, enfatizando as expressões faciais ou corporais.

A escuridão, portanto, não serve apenas para “negar o espectador e direcionar o seu olhar, mas a própria presença de uma inconsciência que se configura pela presença dele. É como se toda aquela encenação fosse uma presentificação do seu próprio inconsciente” (SILVA; CAMARGO, 2019, p. 15). Essa dinâmica entre sombra e luz se apresenta como uma unidade e não como uma dualidade, pois ambas participam como potências criadoras de imagens, apresentando-se, portanto, como uma possibilidade dialógica com a abordagem de Jung sobre a representação arquetípica da *sombra*<sup>54</sup>. Dessa forma, a iluminação é utilizada de forma intencional na peça para criar um ambiente simbólico e psicológico, contribuindo para

---

<sup>54</sup> A *sombra*, de acordo com a teoria de Carl Jung ([1951] 1986), é o aspecto da psique que contém conteúdos reprimidos, negados ou não reconhecidos pela consciência. E aparecem na psique simbolicamente personificados por elementos do mesmo sexo/gênero do ego. Esses conteúdos podem incluir características pessoais indesejáveis, por exemplo, impulsos inaceitáveis, traumas não resolvidos, desejos reprimidos e emoções desconfortáveis. Porém, a sombra não possui aspectos apenas negativo, ela é tudo o que é inconsciente no ser humano, incluindo, por exemplo, os potenciais desconhecidos, os germes criativos.

a construção da narrativa e para suscitar emoções e sentimentos no espectador, assim como a sonoplastia.

A sonoplastia no espetáculo, além de produzir a ambientação, serviu como elemento provocador de sensações e sensibilidades como medo, pena, alegria, suspense, tristeza, entre outras, funcionando como um componente da atmosfera teatral por meio de recursos sonoros, como música, ruídos, efeitos acústicos, entre outros.

Sonoplastia: é uma reconstituição artificial de ruídos, sejam eles naturais ou não. A sonoplastia deve ser distinta, ainda que nem sempre isso seja tarefa fácil, da palavra (em sua materialidade vocal) da música, dos resmungos\* e sobretudo, do ruído gerado pela cena. Trata-se do conjunto de acontecimentos sonoros que entra na composição musical. (PAVIS, [1964] 2008, p. 367).

Além de evidenciar o discurso cênico em alguns momentos do espetáculo, os sons despertaram estranhamentos e tensões. Na cena em que Lalo atrita as facas, por exemplo, ele cria uma sonoridade que provoca sensação de terror e suspense, indicando a intensidade da ação e os sentimentos e emoções do personagem. A sonoplastia também amplifica as sensações e os códigos e, portanto, faz parte do conjunto de comunicação do espetáculo teatral. Como exemplo disso, pode-se citar a cena do assassinato em *A Noite dos Assassinos*. Lalo, ao aumentar a velocidade e a intensidade do atrito das facas, produz uma tensão que, combinada com a sonoridade de seu corpo e respiração, complementa o êxtase da dramaturgia e a performance teatral.

No espetáculo *A Noite dos Assassinos*, os atores emprestam sua voz, corporeidade, sonoridade e verdade na interação entre corpo, mente e sentimento, captando o que é possível observar e perceber. Eles se apresentam de forma vívida e orgânica, seguindo as propostas de Artaud ([1938] 2006) para as pesquisas do ator. Isso envolve a exploração de uma expressão corporal vigorosa, gestos amplos, expressões faciais marcantes e movimentos corporais expressivos. Além disso, eles exploram uma ampla gama de sons vocais, desde sussurros e gritos até murmúrios ou resmungos.

No entanto, é importante que todas essas qualidades estejam em harmonia com a representação, concordando ou criando contradições intencionais. É necessário manter uma organicidade nesse encontro entre consciente, inconsciente e corpo, como preconizado por Jung, pois é no material expressivo oculto de nossa psique que reside o cerne da criação do ser. O corpo é uma expressão da alma, complexo e contraditório, mas com grande potencial.

O diretor Robson conseguiu captar e trabalhar essa multiplicidade trazida pelos atores, mesmo quando o corpo e a voz nem sempre expressavam a mesma coisa da situação apresentada pelos personagens. Como bem lembrado pela professora Adriana Fernandes no dia da banca de qualificação deste trabalho, que ocorreu em agosto de 2023, ele gosta muito de estimular os atores a trabalhar com o contraditório. Afinal, o ser humano também é contraditório. Em certos momentos, a fala era leve e suave, mas o corpo e a movimentação eram pesados, contraídos e tensos.

A voz, segundo Artaud ([1938] 2006), deveria ser usada como um recurso expressivo capaz de transmitir emoções e estados de espírito profundos. Dessa forma, ela se conectaria ao espectador em um nível mais intenso, como em um ritual. Essa conexão seria permeada por gestos e sons simbólicos, movimentos coreografados e ritmos específicos, criando uma atmosfera de sacralidade e transcendência.

Assim também o é no espetáculo *A Noite dos Assassinos*, toda a movimentação no palco com as cadeiras e os lençóis se assemelha a uma dança ritualística que explora as formas espaciais de movimento que Laban ([1948] 1978) sugere, são estes: formas circulares, angulares, as torcidas, giros, saltos, formas torcidas, bem como o dobrar, o esticar e suas possíveis combinações. Transferência de peso, direções opostas, articulações, planos, gestos grandes e mínimos, corpo aberto (expansão), corpo fechado (contração), amplo, leve e pesado tanto na gestualidade, na fluência e na fragmentação, quanto na voz e nos movimentos.

O controle da fluência do movimento, portanto, está intimamente relacionado ao controle dos movimentos das partes do corpo. Os movimentos do corpo podem ser divididos aproximadamente em passos, gestos dos braços e mãos, e expressões faciais. Os passos abrangem pulos, giros e corridas. Os gestos das extremidades da parte superior do corpo compreendem movimentos de esvaziar, de recolher e de espalhar, dispersar (LABAN, [1948] 1978, p. 48).

Assim como Laban ([1948] 1978) entende, o grupo Máskara desenvolveu tais técnicas no processo de criação cênica, mas tendo por base uma excitação interna dos nervos, ou seja, um esforço interno ou impulso no qual surge o movimento. Sendo assim, o movimento não é resultante apenas de um impulso externo, ou um conjunto de técnicas mecanicamente treinadas, como também está atrelado à emoção, às impressões sensoriais que podem ser acessadas, também, por meio da memória. Os movimentos são

impulsionados pela energia corporal do ator e delineados pela intensidade em que são externados.

Os movimentos auxiliam na produção de uma vocalidade bem expressiva. Ao analisar o movimento corporal aliado à forma com que as palavras são expressas, verifico tanto uma ampliação do movimento quanto uma corporificação para a fala. Desse modo, a inflexão da voz se modifica na dependência do corpo inteiro. O resultado vocal, portanto, foi possibilitado pela consciência do funcionamento do corpo aliado à respiração. Bonfitto ([1999] 2009) alega que a respiração para Artaud ([1938] 2006) seria também o conector entre a execução física e os processos interiores do ator. Oida ([1985] 2007) entende a respiração como forma de acesso à energia vital (associa essa energia ao que Jung chamou de libido) promovendo uma conexão mais profunda com as emoções e uma expressão mais autêntica, sendo essencial na presentificação do personagem.

A definição de libido por Carl Jung refere-se à energia psíquica geral que impulsiona a atividade psicológica e está relacionada aos processos de vida, crescimento e busca de significado. Ela não se restringe apenas à esfera sexual, mas abrange uma ampla gama de energias psíquicas que podem ser direcionadas para diferentes aspectos da vida e investidas em diferentes objetos.

Psicologicamente isto quer dizer que a libido, como força do desejo e do anseio, em sentido mais amplo como energia psíquica, em parte está à disposição do eu, mas em parte se mantém autônoma com relação a ele e, eventualmente, o domina a ponto de o levar involuntariamente a uma situação de emergência, ou então lhe desvenda uma inesperada e adicional fonte de energia (JUNG, [1912] 2011, p. 87).

Nesse sentido, “a respiração torna-se o elemento responsável pela transformação da ação em ação física” (BONFITTO, [1999] 2009, p. 59). Corpo e voz são unos e precisam estar orgânicos em uma criação teatral, um como extensão do outro. A voz como desdobramento do corpo, que expressa tudo o que ele sente, e o corpo como um espelho que reflete uma infinidade vocal. Oida ([1985] 2007) também reconhece a interação entre respiração e movimento no sentido de permitir a livre fluência e expressão da emoção. Para este último, a respiração funciona integrado às pausas entre palavras, ações, silêncio e espaço. No espetáculo *A Noite dos Assassinos*, somado às ideias de Oida ([1985] 2007) e Bonfitto ([1999] 2009), a respiração faz-se importante para a intensificação das expressões e para dar ritmo e velocidade tanto para os movimentos quanto para a fala ou para os sons corporais.

O ator Ronei expressa em sua resposta (2023) que foi muito importante ter uma consciência corporal e vocal para não machucar e não explorar exageradamente esse aparelho tão importante para o/a ator/atriz. Eles são veículos de expressão e criação, também portadores das características essenciais e físicas da personagem, como explana Januzelli (1992, p. 70):

Ao ator cabe então desenvolver uma espécie de musculatura afetiva, localizando em seu organismo, os lugares dos sentimentos e treinando a exacerbação desses centros de magnetismo nervoso aumentando-lhes a densidade interna e o volume dos próprios sentimentos. O esforço, a tensão e a respiração são alguns dos meios que levam o ator a reconhecer e localizar tais centros.

A respiração foi uma forte aliada na construção sonora da personagem e da ambientação cênica, empregando características de estado de espírito, sensações e sentimentos da personagem. Ela, portanto, também foi responsável por tornar físico e concreto o que não é, como os sentimentos dos personagens. Em *A Noite dos Assassinos* é perceptível a influência da respiração tanto no trabalho vocal quanto corporal, auxiliando na potencialização tanto do movimento quanto da voz que estão visivelmente equilibrados.

A respiração, além de ter sido essencial nas falas com trechos longos sem perda do fôlego ou cansaço, também acionou estados físicos e emocionais diversos. A mudança no corpo pode ser observada nos personagens Lalo, Beba e Cuca; pois a respiração, em muitos trechos, delineou as mudanças bruscas de estados de espírito ocorridas em uma mesma fala.

Lalo é a personagem que apresenta respiração mais intensa e ofegante, modulando as transições de uma emoção para outra, um fator que enriqueceu a ação dramática. Para Oida ([1985] 2007, p. 117), “a respiração está estritamente ligada à emoção, e mudar o padrão de respiração irá alterar a reação emocional. No nível da interpretação, podemos usar esse achado para nos ajudar a criar reações verdadeiras”.

Os elementos vocais e corporais utilizados pelos atores, no que pude perceber, acentuaram e realçaram a euforia, o medo, a tristeza, a raiva, entre outros sentimentos. As pausas lógicas e psicológicas, o tempo entre as falas e as ações, a alternância do ritmo nas cenas, assim como as qualidades de corpo e voz e sua alternância entre suaves, rápidas, leves e densas mantiveram a sintonia e organicidade com as emoções, dando mais vida para a cena. Para Grotowski ([1969] 2010, p. 159), “a voz é uma extensão do corpo, do mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos; é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo, é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar”. Mesmo entendendo a voz como extensão do corpo, não significa exclusivamente que ela o serve como

ilustrativo das emoções e sensações corporais, mas podem refletir exatamente o contrário. Uma composição contraditória que o diretor costumeiramente utiliza na montagem. Os personagens podem sentir raiva e suas falas são mansas delicadas, um exemplo disso é quando recebem os vizinhos, os quais odeiam, mas precisam demonstrar que são educados.

Dentre as características vocais dos atores, destaca-se a entonação da voz, que, conforme Pavis ([1964] 2008), se refere à variação melódica e à ênfase na fala. Para ele, esses aspectos contribuem para a emissão de significados e emoção. A entonação envolve mudanças na altura, ritmo, intensidade e pausas ao longo de uma frase ou discurso, permitindo uma comunicação rica em nuances, pensamentos e sentimentos expressos por meio da voz. Pavis exemplifica tais nuances ao citar Todorov (1981, p. 74 apud PAVIS, [1964] 2008, p. 432): “a entonação se encontra sempre no limite entre o verbal e o não verbal, o dito e o não dito”.

Dentre outras características das possibilidades vocais utilizadas pelos atores no espetáculo *A Noite dos Assassinos*, estão a mudança de timbre, as variações dos ressonadores, a alternância de altura do tom vocal e as mudanças na intensidade, seja aumentando, diminuindo ou direcionando o volume da voz. As variações rítmicas, associadas às pausas, também contribuíram para a expressividade vocal dos atores.

Em certos momentos, a forma como as palavras foram emitidas deu ênfase a certas palavras ou situações, como ocorreu em algumas cenas com quebras bruscas nas falas, transitando de uma tonalidade fortemente expressiva para outra extremamente calma, baixa e tranquila. Isso proporcionou um certo movimento nas entonações e características vocais dos personagens, como pode ser observado na cena em que Lalo se aborrece diante da apatia de sua irmã, Cuca, durante o jogo:

LALO. Você nunca se decide. Você quer e não quer. Você é e você não é. Você acha que isso é suficiente? Você sempre tem que jogar. Não importa se você ganha ou perde. (*Cínico.*) Mas você está contente em ir para o seguro. O jeito mais fácil. (*Pausa.*) E aí está o perigo. Porque nesse alongamento e encolhimento, você fica no ar, sem saber o que fazer, sem saber o que você é e, o que é pior, sem saber o que você quer. (Espetáculo *A Noite dos Assassinos*, 2018).

Tais mudanças repentinas remetem às mudanças drásticas de humor e à personalidade instável em relação aos sentimentos expressos por essas personagens. O som, no espetáculo em questão, relaciona-se fortemente com o espaço, dando-lhe a impressão de amplitude, vazio ou intimidade, tornando-se simbólico nesse sentido. O som, aqui, não se refere especificamente ao som vocal, mas também ao som dos corpos se movimentando no espaço, o

som sutil dos lençóis caindo, o som metafórico do silêncio, o som dos objetos cênicos e o som da trilha sonora que, em alguns momentos, cria uma atmosfera de contradição do que se passa em cena e a sensação provocada pela música.

A sonoplastia, nesse caso, a meu ver, não serviu apenas como uma ambientação, mas criou uma dramaturgia própria. Mesmo em algumas cenas tensas, a trilha aparece leve e festiva, o que denota uma certa contradição dos personagens em relação ao que realmente parecem sentir naquele momento, livres e poderosos, mas frustrados e oprimidos ao mesmo tempo. Nesse sentido, considero o som um elemento cênico de relevante potencial significativo, pois não se limitou a apenas descrever a cena, como também inseriu vários sentidos.

A sonoridade do espetáculo produzida pela sonoplastia, como o som mecânico antes de iniciar a peça, por exemplo, funciona como um fator que insere o espectador nesse universo do espetáculo, criando um clima intimista e sugestivo de algo sombrio e confuso que está por vir. Os sons de sussurro, a respiração e a trilha sonora de vento e chiado criaram uma sensação de terror, angústia e mistério que remetem à noite, por apresentarem um aspecto sensorial estimulando a imaginação que o preenche com os detalhes. À noite, o escuro se faz presente, bem como o incerto, a solidão, o desconhecido e o medo emergem naturalmente. Quando se ouve esses sons em um contexto noturno, a mente (associada ao medo) pode criar imagens assustadoras. Em contraste com o silêncio, esses sons ficam mais proeminentes e criam imagens no espaço.

O som, como símbolo, pode evocar diferentes significados, dependendo do contexto do espectador. Os sons fortes e pesados dos passos do pai e os agudos e estridentes da risada da mãe caracterizam a mudança das personagens e as características mais marcantes de suas personalidades. O diretor utiliza-se do grotesco na caracterização desses personagens, buscando soar como uma caricatura, uma imitação exagerada, zombando do autoritarismo do pai e da leviandade da mãe, que são representados como figuras estereotipadas. No espetáculo, o som cria imagens. Segundo Bonfitto ([1999] 2009, p. 69), em relação à incorporação das imagens na criação de personagens,

utilizando-se no processo de construção da personagem, de imagens existentes ou criadas pela imaginação, o ator deve desencadear em si um processo de incorporação, de assimilação. O objeto de tal incorporação, a “imagem criativa”, nesse sentido, deve ser o resultado de um trabalho constante que tem como objetivo a ativação da observação e da imaginação.... para dar vida a tais imagens, o ator deve utilizar-se de perguntas que gerem visualizações cada vez mais detalhadas.

A partir dessa construção de imagens interiores e da imagem sonora, os atores conduziram a visualização das imagens. Nesse caso, o espectador pôde ver através de seus olhos, ou de sua visualização mental, por exemplo, na cena do desfecho do assassinato em que os personagens estão fora de cena e Lalo, projetado em sombra, sonoriza a cena da morte que ficou subentendida pela movimentação e ruídos da faca e pelos gritos das outras duas irmãs.

Portanto, a exploração das capacidades corporais e vocais associadas às emoções permitiu infinitas possibilidades de criação dos personagens. Os atores aproveitaram os recursos da vida e os estados emocionais cotidianos numa perspectiva aumentada e extracotidiana, chegando a ser surreal em determinados momentos da peça, como as ações de Beba embaixo da mesa onde seu corpo assume o formato de uma grande aranha. A vida e as cicatrizes moldaram seus corpos e suas falas, criando formas curvadas, agitadas e lentas, gastas, cansadas e deformadas. O som se estabeleceu como uma vibração do corpo que se expandiu no espaço.

No entanto, pensando a voz como um ato performático com objetivos muito além da simples transmissão de mensagens, entende-se essa como uma ação simbólica, uma interiorização de uma imagem e expressão de um pensamento ou até mesmo um conjunto simbólico. O/a ator/atriz representa o sujeito como um corpo/voz expandido, que traz códigos corporais e vocais de um coletivo, ou seja, o corpo expressivo como um apanhado de informações expressivas e conceituais. Corpo e voz como a presença corporificada de uma sociedade ou de um conjunto de códigos, uma unidade expressiva na relação tempo-espaço e comunicação.

No espetáculo, a sonoridade cria também, uma identidade visual. Por exemplo, os passos marcados na cena do tribunal anunciam a chegada dos representantes da lei, juiz e promotor. Essa forma de caminhar e as batidas na mesa criam a ilusão de autoridade e poder desses personagens. Outros elementos sonoros que compõem a cena do julgamento são o som da máquina de datilografar, que registra o termo de audiência, e o sino, utilizado para recobrar a ordem e o silêncio no tribunal. A intensidade da digitação, juntamente com os pés agitados do escrivão, cria ou figura os momentos de tensão, que se acentuam por um andamento mais acelerado. Além disso, outra sonoridade que marca bastante a peça é a música do ritual de

reorganização da casa que os irmãos cantam: “a sala não é a sala. A sala é a cozinha. O quarto não é o quarto. O quarto é o banheiro.” (Espetáculo *A Noite dos Assassinos*, 2018).<sup>55</sup>

A canção mencionada aparece ao longo de todo o espetáculo teatral, assumindo diferentes conotações conforme a intenção desejada. Após o assassinato, por exemplo, a textura doce e ingênua da canção contrasta com o peso da representação fúnebre, em que supostamente os pais morrem. A tonalidade da canção assume um aspecto de lamentação. Em outros momentos, os sentimentos evocados pela canção são expressos em ódio, euforia etc. a fim de produzir as sensações pertinentes ao contexto da cena. As dinâmicas entre ritmo, cadência e descompassos em que os atores brincam com o texto, corpo, voz e espaço, proporcionando um olhar mais atrativo para a cena, além de provocar uma conexão emocional entre palco e plateia.

Em certos momentos do espetáculo, nos quais houve a ausência de som vocal ou mecânico, o silêncio não se configurou como um momento de vazio, mas foi preenchido de sentido, vida, sons corporais, respiração, movimentação no espaço e objetos. O silêncio também faz parte da dramaturgia teatral. Segundo Pavis ([1964] 2008), ele se caracteriza como uma pausa dramática, uma transição cênica, uma pausa para a recomposição do personagem ou uma pausa psicológica, provocando um suspense para a cena seguinte.

Os objetos de cena também foram bastante expressivos na construção do espetáculo. Eles complementaram a cenografia, dialogaram com ela e a reconfiguraram, permitindo que os personagens os transformassem em outros objetos e lhes dessem sentido e vida. Assim como o cenário, os objetos se constituíram de valor simbólico, podendo assim ser interpretados de diferentes maneiras. No espetáculo *A Noite dos Assassinos*, os objetos são manipulados na construção de outros espaços, nas transições entre atos e na composição de ideias, gerando outras formas como o lençol que se transforma em espanador, e a mesa que vira uma cela que aprisiona Lalo, entre outros.

De acordo com Patrice Pavis ([1964] 2008), “O objeto naturalista é autêntico com o objeto real. O objeto realista, em compensação, reconstitui somente um número limitado de características e funções do objeto imitado. O objeto simbolista estabelece uma contrarrealidade que funciona de maneira autônoma” (PAVIS, [1964] 2008, p. 265). Os objetos no espetáculo não se limitam a imitar a realidade, mas propõem a criação de um universo simbólico próprio, em que podem ter outras conotações e interpretações além de seu significado real.

---

<sup>55</sup> Esta é uma fala constante no espetáculo *A Noite dos Assassinos*, em cada momento ela é cantada com diferentes entonações, a depender da situação cênica.

Dentre os objetos sugeridos pelo autor José Triana ([1965] 2012, p. 3), como “uma mesa, três cadeiras, tapetes puídos, cortinas sujas com grandes retalhos de tecidos florais, vasos, um sino, uma faca e alguns objetos já em desuso, colocados num canto, ao lado da vassoura e do espanador”, no espetáculo, Camargo se limitou a utilizar somente a mesa, as cadeiras, as cortinas, a escada e o sino. Além disso, acrescentou uma bota masculina e um sapato de salto vermelho que se converteram em vaso e cinzeiro.

Também adicionou lençóis estendidos em varais na parte superior do cenário, indicando a condição de abandono e desprezo na qual os personagens se encontram, assim como os irmãos. Eles perderam seu valor e são depositados em lugares onde os olhos não alcançam: “Lalo reconhece a sua insignificância e a de suas irmãs, meros objetos manuseados ao bel-prazer dos pais manipuladores” (ANJOS, 2011, p. 5). Conforme a autora, os personagens são considerados como parte da casa, identificando-se com sua situação e com os objetos que a compõem, assim como os móveis, as paredes e os tecidos são, igualmente, desprezados e inúteis.

Os objetos cênicos presentes no espetáculo *A Noite dos Assassinos* indicam a condição de putrefação e abandono tanto físico quanto simbólico. O espaço simbólico é um lugar constituído por várias combinações simbólicas que vão além do aspecto físico e real ou de suas funções práticas, ou seja, um espaço que produz diversos significados que refletem crenças, valores, conceitos e tradições. Ele pode ser real, imaginário ou abstrato. Por exemplo, a mente dos irmãos pode ser representada cenicamente como um espaço simbólico, uma vez que não há como reproduzi-la de forma concreta. Ela pode ainda ser caracterizada pela ambientação visual, sensorial e pela performance dos atores.

Os objetos presentes na peça é como se fizessem parte do inconsciente dos personagens, não como detritos ou restos traumáticos, mas como artefatos da imaginação e da criatividade que, em suas fantasias, são passíveis de transmutação. Os objetos permanecem os mesmos do início ao fim da peça, mas a utilização deles lhes atribui vários significados.

Ao longo do espetáculo, aparecem vários objetos imaginários. Um exemplo disso é quando Beba organiza o cenário para a representação do crime, em que ela imagina e menciona objetos presentes no ambiente, como vasilhas, lâmpadas e a faca do crime. Outro exemplo que posso destacar como imaginários são aqueles percebidos através dos olhos de Lalo: as cortinas, portas, janelas e o sofá onde seu pai se deitava para tirar um cochilo. Esses objetos ou móveis citados por ele se apresentam como parte de sua afetividade e são personificados, seja como seres opressores ou como espectros de sua imaginação. Conforme

Lalo descreve: “os armários, a cama, as cortinas, os vasos, os tapetes, os cinzeiros, as cadeiras, o empurram em direção aos corpos nus, ressoando quem sabe que porcaria” (*A Noite dos Assassinos*, 2018). Esses personagens fictícios, no espetáculo, dialogam com Lalo e o induzem ao assassinato em sua fantasia.

Durante a peça, Lalo cria também o espaço cênico indicando os elementos que compõem o pós-assassinato, como caixões, velas e vasos de flores. Além disso, há objetos imaginários, como o depoimento que ele rasga durante seu julgamento, discordando do conteúdo, o cálice divino (que no texto original em espanhol é o cibório divino). Além disso, há objetos que complementam a ação dos personagens, como a tesoura (na cena em que o pai pede para que a tragam para cortar as unhas de Beba), os sapatos do pai (que são lustrados por Cuca) e a máquina de escrever, que é figurada pelo efeito sonoro e pela ação de digitar, contribuindo para a composição do espaço cênico do julgamento.

Todo material expressivo humano se dá por um aparato de conteúdos simbólicos constituídos ao longo da vida, em seu convívio individual e social, na constante necessidade de produzir significados e imprimir sentido à sua existência. Na peça, as representações simbólicas constroem, emitem e transmitem sentidos a partir das imagens, dos sons, das texturas e das cores, enfim, de tudo o que pode ser absorvido visualmente e sensorialmente. Tomo como exemplo a tonalidade na cor dos lençóis que compõem o cenário, que sugerem um tom de memória, de envelhecido, de distância, de um não lugar. Por vezes, o espaço dramático parece se passar em uma mente.

Em diálogo com a iluminação, esses aspectos se tornam mais evidentes de um lugar que não é real ou palpável. A casa pode ser percebida sob um aspecto metafórico, podendo ser a extensão do corpo, a morada do “eu” como um todo, ou seja, a casa como uma totalidade corpo e mente, cultura, memória e sensibilidades. Os lençóis representam as camadas entre o consciente e o inconsciente.

Os símbolos constituídos tanto pela experiência quanto pela memória podem ser lidos e reinterpretados, pois novos significados são adquiridos, incorporados, compreendidos ou comunicados a todo instante por meio das experiências vivenciadas. A escada, embora não seja utilizada em cena, pode ser interpretada como um possível ponto de acesso a esses níveis, simbolizando as oportunidades de liberdade não exploradas, como pode ser observado na imagem que segue.

Figura 9 – Simbolismo dos objetos



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Simbólica retirada do lençol que forma o cenário, durante toda a peça, eles são retirados e transformados em objetos ou símbolos.

Dessa forma, o que se apresenta nesta análise é apenas um enfoque, sendo o espetáculo passível a diversas leituras. A escada citada, por exemplo, pode ter outras analogias ou pode ser apenas um objeto obsoleto guardado no porão ou parte da composição cenográfica. No entanto, disposta assim no ambiente, cria significados.

No espetáculo *A Noite dos Assassinos*, os símbolos corporais, imagéticos, sensoriais e sonoros remetem a uma gama de sentidos que podem ser percebidos de diferentes formas pelo espectador. Pude notar isso no diálogo com pessoas que também assistiram ao espetáculo, e tais sentidos mais se diferiram ou convergiram quando conversei com os atores da peça. As trocas dialógicas sobre os significados e as significações, símbolo e sentido, tornam-se muito interessantes pelo fato de um mesmo símbolo ser percebido de forma aproximada e diferenciada. Isso só reforça a ideia de que a recepção depende do ponto de vista proporcionado pela experiência vivenciada, seja ela via memória ou por conhecimentos elaborados a partir da mediação cultural, interpretação desses conteúdos e do dinamismo do símbolo.

Durante a brincadeira de representar os pais, as situações e as emoções dos personagens são transformadas em símbolos, ganhando corpos na encenação e tornando-se produtores, captadores e emissores de ideias e conceitos pelas formas que criam e pela energia que emanam. Essas formas simbólicas são observadas a partir das dinâmicas arquetípicas nos estudos de Jung, exploradas no terceiro capítulo. Esses personagens perpassam por muitos estados de espírito em uma mesma situação, representando o “eu” ou vários “eus” do indivíduo e da sociedade.

No espetáculo, há um constante fluir emotivo representado pelas ações corpóreo-vocais dos atores, por cada gesto que é executado de forma a produzir símbolos, pela movimentação em cena, pelas palavras e entonações. Durante todo o espetáculo, que se mostra mais longo que os demais, percebe-se a construção minuciosa de um sistema de informações nos mínimos detalhes, desde a encenação até os aspectos técnicos da peça. Tanto a iluminação quanto a composição sonora e visual do cenário dialogam e contribuem para constituir esse universo simbólico e de sensações, pois o cenário traz uma sugestão de passado, de coisa gasta, de falta de vida, de embaçamento. A luz deixa um pouco da cena, dos objetos e dos corpos à vista e parte camuflado, e a sonoplastia sugere algo distante, monótono, vazio e desconexo.

Toda a encenação me remete a um jogo cênico de desmantelamento de uma estrutura social imposta. Em todo momento, as personagens aparentam uma necessidade de reconstrução simbólica dos modelos de pensamento pré-concebidos por uma determinada cultura, ou a desconstrução do “eu”. A casa e a constante necessidade de reorganização e limpeza desse espaço, representadas nas ações dos três irmãos na peça, trazem a ideia de um forte anseio por ruptura, tanto com laços maternos e paternos quanto pela relação afetiva conflituosa entre ambos. A luta que travam na peça não se resume na derrubada dos pais, mas pela luta entre irmãos como a dança das cadeiras para determinar quem assume o “trono” e centraliza o controle. A morte dos pais, encenada na peça, surge como rompimento dessas estruturas, como uma espécie de desmoronamento de uma estrutura de poder em detrimento de outra semelhante.

O espetáculo explora a temática da violência política e suas consequências. Os personagens são atormentados por memórias traumáticas relacionadas à violência política, figuradas no autoritarismo e controle extremo exercido pelo poder, e buscam entender e confrontar esses eventos. Toda a trama questiona os efeitos desumanizadores desse tipo de regime e a perda de liberdade individual de pensamento e ação sob o efeito de opressão psicológica e física que esses personagens sofrem. É possível observar também a manipulação da memória e da verdade, ou seja, os personagens são confrontados com diferentes versões dos eventos passados, que eles mesmos criaram, o que coloca em voga a confiabilidade da narrativa de cada personagem. Observa-se, portanto, como a manipulação da história é utilizada para justificar a violência, a opressão e o crime.

Outro aspecto político que pode ser observado no espetáculo é a resistência e a busca por justiça. Os personagens se empenham em apresentar suas verdades sobre os eventos

passados e enfrentar as consequências, mesmo que estas impliquem em violência e morte. Ou seja, resistir é uma justificativa para a tomada do poder, e seus atos são justificados pelos objetivos da busca pela justiça.

Outra questão considerada de importância e destaque é referente ao patriarcalismo, também explorado no espetáculo *A Noite dos Assassinos*, representado através das relações familiares e das interações entre os personagens. Destaco alguns desses elementos, sendo eles os papéis de gênero bem tradicionais e demarcados, em que o chefe é o pai que exerce poder e autoridade sobre todos os demais membros da família, especialmente sobre a figura feminina. É evidente a opressão e repressão da mulher, como quando a mãe precisa mentir que seu filho Lalo roubou dinheiro, sendo que ela o gastou comprando um vestido. Nesse caso, a mulher não tem liberdade nem para gastar dinheiro em seu interesse pessoal. Há também a repressão à sexualidade de Lalo, quando ele é obrigado a realizar as tarefas domésticas e constantemente questionado sobre sua postura dependente e imatura, sendo controlado e limitado em relação à sua autonomia.

Quando Lalo assume a figura do pai, seu corpo e sua personalidade se transformam. Ele deixa de ter uma imagem submissa e se apossa da figura dominante, viril e imponente do pai. Lalo, enquanto Lalo, não representa um símbolo de poder, assim como suas irmãs, sendo inexpressivo, frágil, sensível, obediente e passivo. Essa dinâmica, no entanto, reflete a perpetuação do patriarcado e da hierarquia de poder entre os gêneros. Um exemplo disso é a perspectiva de que os filhos atuam, na maior parte do tempo, no plano médio e baixo, com corpos fechados e recolhidos, sempre realizando tarefas para o pai, como limpar e pegar coisas que ele pede, ou lustrar seus calçados. Outra atitude que também pode exemplificar essa questão é a severa condenação de Beba pelo pai (interpretado por Lalo) na cena em que ela é desmoralizada por ter erguido seu vestido,

Está certo o que disse sua mãe? Confessa, anda. Confessa ou...Verdade que levantou o vestido e mostrou calcinha a um monte de vagabundos? Será possível? Você é suja. Vou te... Será uma qualquer, enquanto eu viver. Tá escutando? Escuta bem. Eu vou te matar sua porca. (Espetáculo *A Noite dos Assassinos*, 2018).

O espetáculo *A Noite dos Assassinos*, para além dos aspectos políticos e sociais, dialoga com a proposta de Antonin Artaud ([1938] 2006), pois em seu livro *O Teatro e seu Duplo*, ele sugere novas formas de explorar os meios expressivos do ator e uma maior interação com a plateia, buscando proporcionar uma experiência emocional mais visceral no teatro. Em sua obra, Artaud propõe o Teatro da Crueldade, uma forma de teatro que se

distancia da mera reprodução mecânica da vida e propõe uma experiência sensorial e emocional intensa, com o intuito de liberar o inconsciente e provocar uma transformação espiritual.

Para realizar essa transformação, Artaud defende a utilização de elementos rituais primitivos, como música, dança e gestos violentos. Além de proporcionar essa experiência sensorial no espectador, a direção do espetáculo, juntamente com a criação dos atores, insere esses elementos compondo a dramaturgia poética do espaço e agrega um teor ritualístico e uma dinâmica rítmica e de intensidade em que a presença física e a gestualidade criam seus próprios símbolos.

O teatro de Antonin Artaud está presente no espetáculo *A Noite dos Assassinos*, uma vez que trata de questões que extrapolam o cotidiano do ser humano, propondo uma experiência mais profunda capaz de acessar o inconsciente por meio da criação. Para ele, o trabalho do ator deve ser intenso a ponto de transcender o real e tocar o espiritual, com o objetivo de encontrar a energia vital e criativa de forma autônoma e experimental, de modo que o ator desapareça no surgimento de um novo ser.

O Grupo Máskara se inspira nas ideias de Artaud na construção de uma linguagem mais intensa, experimental, autônoma e extracotidiana, o que leva à exploração das representações simbólicas formadas por uma linguagem expressiva e menos verbal. O jogo das cadeiras, por exemplo, cria uma nuance de que nada é nada e tudo pode ser outra coisa. As cadeiras, na concepção do espetáculo, transformam-se em outras coisas, outros objetos, assim como os corpos, expostos de forma não convencional.

A cadeira é qualquer coisa, menos uma cadeira. Esses objetos, assim como os personagens, representam configurações simbólicas não convencionais, pois sugerem diversas leituras além do fato de que tudo está de cabeça para baixo ou invertido. Os móveis, por exemplo, são dispostos no espaço em diversos momentos, de ponta-cabeça. A mesa, com os pés para cima, transforma-se em uma cela; a bota do pai funciona como um jarro de flores, posicionada em cima ou debaixo da mesa, entre outros exemplos.

Partindo do pressuposto de que todo material simbólico é portador de inúmeras possibilidades expressivas e possui um amplo conteúdo da memória coletiva, Jung ([1964] 2016, p. 41) afirma que o inconsciente não é um simples depósito do passado, mas também pode ser “cheio de germes de ideias e de situações psíquicas futuras... pensamentos inteiramente novos e ideias criadoras podem surgir do inconsciente”. Todo material do inconsciente é muito rico para as pesquisas dos atores, pois contém representações

arquetípicas de culturas antigas que podem ser ressignificadas por meio dos símbolos. Grotowski ([1969] 2010) remete à possibilidade de ressignificação das representações arquetípicas na construção simbólica no teatro, levando essas representações do “inconsciente coletivo” para a “consciência coletiva” (na relação com o espectador na formulação simbólica), atribuindo-lhe uma função cognitiva ou mesmo de livre pensamento.

Tanto Grotowski ([1969] 2010) quanto Artaud ([1938] 2006) defendem que o ator deve buscar em suas experiências o resgate do material orgânico e natural para a composição das personagens. Nesse sentido, o conteúdo dos sonhos, dos mitos, dos rituais e o resgate da memória sensível, da memória das emoções, da memória cultural e/ou das representações simbólicas podem constituir-se de materiais fundamentais no trabalho de criação artística e no desenvolvimento da organicidade.

Oida ([1985] 2007) afirma que mente, corpo e emoção integram o material orgânico apresentado pelas formas simbólicas, e que somos formados por muito mais do que aparentamos, nosso ser é inconscientemente infinito. Esse estado de criação orgânica pode ser atingido por meio de técnicas de respiração, purificação e meditação, além da energização do corpo do ator.

A criação do espetáculo *A Noite dos Assassinos* sugere alguns aspectos que podem ser considerados universais, como a imagem da mãe na perspectiva de protetora, de amor, e seu encontro com seu lado sombra, em que ela se revela o contrário dessa noção; e a criança que busca sua identidade e aceitação no processo de *individuação*.

O espetáculo envolve o espectador no espaço da ação cênica apenas por meio da utilização do corpo e da voz. O espetáculo já começa com uma característica extracotidiana em que Lalo já está em cena observando o público pelo buraco da cadeira e se dirige a ele pedindo que “feche a porta” com medo de si mesmo, quando se autodenomina um assassino. A ação dos personagens é tão clara que dispensa o subtexto ou qualquer tipo de esclarecimento, e por si só revela toda a realidade que se deseja expressar. Como citado por Nogueira (2023), a cena já se inicia em formato metateatral, o que possibilita a relação de transição entre tempo e espaço, além da quebra da parede imaginária que separa ator e espectador. Além disso, dá liberdade ao ator para improvisar e brincar com a encenação.

A versatilidade no espetáculo *A Noite dos Assassinos* é percebida quando os personagens dramatizam situações de suas próprias vidas em uma peça dentro de outra. Os irmãos reproduzem os pais, vizinhos, agentes da justiça e uns aos outros: “Beba, em sua

mimesis de Lalo, nos lembra que tudo é um ‘espetáculo’. Ou seja, é performance, teatro dentro do teatro, encenação” (ANJOS, 2011, p. 4).

Este aspecto permite aos personagens uma mudança repentina do real para o imaginário sem que haja necessidade de mudança de cenário ou de tempo, uma vez que a peça possui uma natureza cíclica e fragmentada das cenas, e o tempo não é como o tempo da consciência. Por meio das interações entre espaço e tempo presente, passado e futuro se fundem em uma mesma realidade cênica. Essa concepção integrativa dá forma às contradições mentais dos personagens, colocando em um mesmo nível de imagem cênica a consciência e a inconsciência.

Um exemplo metadramático no espetáculo corresponde à indicação de Beba quando anuncia que a cena é apenas uma encenação, proclamando, “a representação começou... Olha como você é... como se isso fosse algo novo.” (Espetáculo *A Noite dos Assassinos*, 2018).<sup>56</sup> Ou seja, eles se tornam autônomos no direcionamento do enredo. Mais adiante, Lalo também traz esse aspecto quando se dirige ao público, descrevendo a cena de seu parricídio e despertando a imaginação do espectador para a crueldade, no evento performático.

Artaud ([1938] 2006) tem o entendimento de que a crueldade se refere a todo ato de criação levado ao extremo, seja por ações, seja por palavras. Essas ações devem conter a violência e a poesia expressa nos sonhos, alcançando a liberdade mágica reconhecida pelo terror e pela crueldade: “Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplitude sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades” (ARTAUD, [1938] 2006, p. 97). Na sua concepção, para alcançar essa amplitude, é preciso considerar a organicidade entre corpo e espírito, bem como toda a sua agressividade compulsiva, como se fossem “exorcismos renovados”:

O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior. (ARTAUD, [1938] 2006, p. 104):

Artaud ([1938] 2006) destaca que o teatro, como criação contínua e ação mágica, requer um apetite de vida cego e transcendente, visível em cada gesto e ato. No espetáculo *A Noite dos Assassinos*, os elementos viscerais do ser humano se apresentam de forma intensa, e esse impulso de vida dos personagens é expresso em cada veia, em cada músculo e movimento que transmutam e perambulam entre consciente e inconsciente, real e imaginário.

---

<sup>56</sup> Cena inicial do espetáculo apresentado no ano de 2018.

Tanto no texto dramático *A Noite dos Assassinos* quanto no espetáculo em análise, o ódio, a repressão e o medo são corporificados nas ações de agressão física e psicológica expressas na gestualidade e na construção corpórea: “No caso de cenas de absurdo repetitivo, o receptor/público assiste a uma provocação que ele não pode analisar friamente, mas sentir no momento da representação”<sup>57</sup> (BARRANCO, 1997, p. 48, tradução própria). O espectador, ao se envolver emocionalmente com a situação cênica, compartilha com os personagens a sensação do momento, tornando-se coautor no espetáculo e criando suas próprias imagens, já que muitas vezes não possuem presença física e somente se concretizam na comunhão entre ator, que a cria, e espectador, que a recria na imaginação, como é o caso dos cadáveres dos pais mortos, o sangue que aparece repetidamente na imaginação dos personagens e a dor emocional dos personagens personificados em suas falas e ações.

Artaud ([1938] 2006, p. 118) afirma que a crueldade se dá de forma lúcida: “é a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém”. Esse aspecto no espetáculo se faz presente, já que a morte dos pais é necessária para que os irmãos ressurgam purificados, lavados pelo sangue, em uma possível analogia com o ritual cristão de purgação dos pecados pelo sacrifício. Nesse caso, o corpo dos atores também é doado em sacrifício para o surgimento de um novo ser em seu corpo imolado à divindade, no ritual do acontecimento teatral.

É importante ressaltar a perspectiva do catolicismo que aparece em alguns trechos de *A Noite dos Assassinos*, uma delas é quando Cuca, em sua obstinação por vingança, expressa na fala: “zombem. Logo chegará a minha hora e não terei piedade” (Espectáculo *A Noite dos Assassinos*, 2018). Ela prossegue como uma espécie de oração que se assemelha muito à oração do Pai Nosso da passagem bíblica de Lucas 23:34:

Ai, me livra meu Deus, dessa voracidade. Eles são velhos e sabem mais que eu da vida... Me parece uma vexação, uma humilhação. Eles lutaram, se sacrificaram, merecem nosso respeito ao menos. Se nessa casa algo anda mal, é porque tinha que ser assim... Não, não, eu não posso me opor. (Espectáculo *A Noite dos Assassinos*, 2018).

É como se Cuca estivesse pedindo a deus que não os perdoasse, pois eles sabiam o que faziam. Essa reflexão se baseia em uma analogia à colocação de Orivaldo Lopes Júnior (2018), quando ele analisa a fala de Jesus antes de sua morte:

---

<sup>57</sup> “En el caso de las escenas del absurdo repetitivo el receptor/público asiste a una provocación que no puede analizar en frío sino sentir en el momento de la representación” (BARRANCO, 1997, p. 48).

Do alto da cruz, Jesus olhou os policiais que o tinham torturado, humilhado e pregado na cruz. Viu mais adiante o povo que havia gritado “Crucifica-o! Crucifica-o!”. Olhou os moradores de Jerusalém assistindo o “espetáculo” e que apoiavam seus líderes. Viu atrás desses os que se omitiram e nada fizeram. Então ele ergueu seus olhos para o céu e disse, “pai, perdoa-lhes, pois eles não sabem o que fazem” (Lucas 23.34). Essa declaração de Jesus é extremamente séria, pois nela se esconde uma terrível condenação. Esses a quem Jesus mirava de cima da cruz agiam como meros meninos e meninas de recado. Eles apenas obedeciam às ordens governamentais e às orientações sacerdotais. É para essas pessoas que Jesus pede a misericórdia divina. Porém, ao dizer “perdoe estes que não sabem o que fazem”, ele está dizendo ao mesmo tempo, “pai, não perdoe àqueles que sabem o que fazem”!

Ao expressar, de forma irônica, que “eles são velhos e sabem mais da vida do que eu”, Cuca está se eximindo da culpa por ter conspirado juntamente com seus irmãos para assassinar seus pais ao se colocar como criança inocente.

Por fim, o espetáculo *A Noite dos Assassinos* é todo um conjunto de técnicas corpóreo-vocais, de expressividade, de conceitos, de representatividade, de ritual localizados em um tempo-espaco indeterminado e lugar, onde toda a criação vem retratar e questionar padrões sociais e familiares.

### **CAPÍTULO III – PERFORMANCES E A MONTAGEM DO ESPETÁCULO *A NOITE DOS ASSASSINOS* PELO GRUPO MÁSKARA SOB A PERSPECTIVA DAS REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS ARQUETÍPICAS**

#### **3.1 Performances e as representações simbólicas a partir da Psicologia Analítica proposta por Jung**

A relevância deste tópico consiste na compreensão das relações entre as Performances e representações simbólicas a partir da Psicologia Analítica proposta por Jung<sup>58</sup>, considerando os aspectos simbólicos do espetáculo *A Noite dos Assassinos*. Antes de continuar com as reflexões sobre as representações simbólicas, proponho um breve histórico para entender um pouco sobre Carl Gustav Jung, sua formação, trajetória e os aspectos transculturais de sua teoria, a fim de compreender melhor como sua formação e suas experiências o influenciou na elaboração de sua teoria das representações simbólicas arquetípicas.

Carl Gustav Jung (SILVEIRA, 1981), desde jovem, demonstrou interesse nas áreas de história natural, arqueologia e filosofia. Formou-se em medicina pela Universidade de Basel, onde também se envolveu com a psicologia experimental do renomado psicólogo alemão Wilhelm Wundt. Em 1907, Jung foi colaborador próximo de Sigmund Freud (criador da Psicanálise), no entanto, apesar da colaboração inicial, começou a divergir de Freud em relação a certos aspectos da teoria psicanalítica, especialmente no que diz respeito à importância do inconsciente coletivo, dos símbolos e da sexualidade. Em 1913, eles se separaram oficialmente. Jung, então, desenvolveu sua própria abordagem, chamada de Psicologia Analítica, que explorava uma dimensão mais ampla da psique humana.

Ao formular sua teoria, ele mergulhou no estudo dos mitos, das religiões e das tradições espirituais de diversas culturas. Ele acreditava que essas expressões simbólicas eram manifestações do inconsciente coletivo, pois se apresentavam como padronizações e continham pistas importantes para a compreensão da psique humana. Esses estudos influenciaram seu trabalho e o levaram a desenvolver conceitos como, por exemplo, o de *arquétipo*, e o da *individuação* dentre outros que ele começou a explorar na prática clínica com seus pacientes.

---

<sup>58</sup> Carl Gustav Jung foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da Psicologia Analítica, uma abordagem psicológica que busca compreender a totalidade da psique humana, incluindo aspectos conscientes e inconscientes. Jung estudou medicina na Universidade de Basel e trabalhou em diversos hospitais psiquiátricos, onde teve contato com pacientes com transtornos mentais e começou a desenvolver suas teorias sobre a psique humana, conforme relata em *Memórias, Sonhos, Reflexões* ([1961] 1986).

Jung (1981) trabalhou como psiquiatra e psicoterapeuta ao longo de sua vida, atendendo pacientes e desenvolvendo métodos terapêuticos como, por exemplo, a interpretação dos símbolos arquetípicos que apareciam nos sonhos de seus pacientes. Além disso, foi professor em várias instituições acadêmicas e influenciou gerações de estudantes e profissionais da psicologia. Seu processo de formação foi marcado por uma busca incessante por conhecimento, exploração de diversas áreas do saber humano e coragem ao desenvolver uma abordagem psicológica única e inovadora.

Embora tenha sido criado em um ambiente protestante, o interesse de Jung em estudar as religiões o levou a explorar uma ampla variedade de tradições religiosas ao longo de sua vida, durante esse processo, ele descobriu várias questões simbólicas que se assemelhavam. Inicialmente, Jung (SILVEIRA, 1981) foi influenciado pelo ambiente religioso cristão em que foi criado, pois teve uma educação protestante e sua família valorizava a religião. Seu pai, inclusive, era pastor. No entanto, Jung começou a questionar certos aspectos da teologia cristã tradicional e iniciou sua busca por uma compreensão mais ampla das manifestações simbólicas religiosas.

Ele estudou o hinduísmo, o budismo, o taoísmo, o sufismo islâmico e as tradições espirituais dos povos indígenas, inclusive fazendo muitas comparações entre elas em seus estudos em *Símbolos da Transformação* ([1912] 2011). Jung acreditava que essas tradições continham símbolos e mitos universais que refletiam a estrutura e o funcionamento da psique humana, incorporando elementos de várias tradições religiosas em sua teoria.

Em sua obra *Memórias, Sonhos, Reflexões* ([1961] 1986), Jung descreve sua própria jornada de autodescobrimento e exploração do inconsciente através dos sonhos, imagens arquetípicas e experiências transcendentais, as quais ele chamou de *confrontação com o inconsciente numinoso*. Jung relata um período de profunda crise pessoal em 1913, durante o qual mergulhou em um estado de intensa introspecção e confrontação com seu mundo interior.

Durante esse período, Jung teve uma série de visões. Em uma delas, ele descreveu um encontro com uma figura simbólica, a representação arquetípica do sábio, a qual ele chamou de “Philemon”. Essa imagem aparecia para Jung em visões e sonhos e era uma figura sábia, essa representação do sábio, como descrito por Carl Jung ([1964] 2016), personifica a sabedoria e o conhecimento profundo. Seu vasto conhecimento sobre diversas culturas, sua formação médica e psiquiátrica e suas experiências terapêuticas, por exemplo, possibilitaram o aprofundamento na psiquê humana e o entendimento das dinâmicas arquetípicas simbólicas

que se repetem, ganham novos sentidos, especialmente quando são representadas nos mitos, quando são personificadas nos sonhos e quando ganham corpo e são performadas nos rituais e nas experiências artísticas.

Em minha perspectiva, o espetáculo *A Noite dos Assassinos* encenado pelo Grupo Máskara pode ser entendido como uma performance que se encaixa na grande área das Performances Culturais, pois é constituído por formas simbólicas em um âmbito mitológico, portanto, universal. Conforme colocado por Camargo e Santos (2019, p. 11), “a noção de símbolo está ligada à memória coletiva inconsciente da humanidade, ou seja, às manifestações arquetípicas e seus aspectos mitológicos”. Assim, entendo o espetáculo como uma parte da memória que é coletiva tanto na perspectiva brasileira quanto no ponto de vista histórico cubano, além do fato de ambos serem formados por uma rede de memórias desde o surgimento, o processo de colonização entre outros aspectos que influenciam a formação da identidade desses países.

Assim sendo, o espetáculo pode ser visto como um emaranhado, uma mistura de memórias performadas na encenação. Ele apresenta fragmentos característicos da cultura cubana encenados em um contexto brasileiro. Apesar dessa pesquisa se direcionar para a perspectiva junguiana, não significa que o grupo levou em consideração ou pelo menos pensou nessa possibilidade para a montagem do espetáculo. Portanto, essa é apenas minha leitura particular e uma associação do que consegui estabelecer como pesquisadora e espectadora.

As Performances Culturais, como definiu Milton Singer (1955), são sempre plurais, pois solicitam o estudo comparativo, seja a partir de uma perspectiva macro (os grandes elementos da cultura, as Grandes Tradições) em contraste com as micro experiências (as variadas formas não oficializadas e diversas a que temos acesso, as Pequenas Tradições), ou vice-versa. Trata-se, portanto, de examinar as formas simbólicas, materiais ou imateriais, que perpassam as distintas manifestações humanas, revelando aquilo não evidenciado pelos números, entrevistas, dados quantitativos, mas atingidas plenamente pela experiência, pela vivência, pela relação humana, pelo simbólico, pelo afeto na obra e da obra, pelas sensibilidades, e, assim, constituindo-se pela cartografia, identificação, registro e análise de determinado fenômeno em suas diversas configurações (CAMARGO; SANTOS, 2019, p. 10).

Nesse sentido, Singer (1965) aponta para a importância da abordagem qualitativa na pesquisa cultural, destacando a necessidade de se levar em consideração as dimensões subjetivas e simbólicas presentes nas manifestações culturais. *A Noite dos Assassinos* é uma obra percebida aqui, partindo ora do macro para o micro (contexto e obra), ora do micro para o macro no contexto histórico, político, social, sensível, simbólico e estético, relacionando aspectos da obra escrita com a obra encenada.

O conceito de Performance neste estudo é apresentado levando em consideração alguns estudiosos sobre as Performances Culturais, como, por exemplo, Victor Turner<sup>59</sup> ([1982] 2015), um antropólogo britânico que teve grande influência nas Ciências Sociais e Humanas, especialmente na Antropologia, por suas contribuições teóricas relacionadas aos ritos, aos símbolos e à performance; Richard Schechner<sup>60</sup> ([2002] 2013), um dos fundadores dos Estudos da Performance e renomado teórico da performance, diretor teatral e autor; e Diana Taylor ([2003] 2013), renomada teórica no campo dos estudos interdisciplinares sobre a cultura e a política na América Latina.

A performance é uma forma de arte efêmera que envolve ações realizadas por um performer em frente a uma audiência, tendo como objetivo comunicar ideias, emoções, conceitos ou mensagens. Ela pode ser usada para questionar normas sociais e políticas dominantes, provocar e emocionar o público. A Performance Cultural é uma forma de conhecimento transmitida oralmente e através da prática e da experiência, usada como forma de resistência e afirmação política por grupos marginalizados. Já a Performance Arte mescla elementos de diversas linguagens artísticas e utiliza o corpo humano como meio de expressão, tendo um caráter experimental e sendo registrada principalmente por meio de fotografias e vídeos. A diferenciação entre a Performance Cultural e a Performance Arte está no contexto e nos fins da performance:

Performance é um comportamento humano que envolve o fazer, o dizer, o mostrar, o agir e o reagir. É um comportamento que é intencional, significativo e comunicativo. A performance ocorre em um contexto social e cultural específico e é influenciada por fatores como a história, a política e a economia. A performance é uma forma de ação que tem o poder de transformar a realidade social e criar novos significados. (SCHECHNER, [2002] 2013, p. 2).

Dessa forma, o teatro, sob a perspectiva da Performance Cultural, com sua característica versátil, flexível e plural do homem, permite criar, recriar e perpetuar traços de uma identidade cultural a partir da experiência. Nesse sentido, considero as ponderações de Victor Turner bastante pertinentes para este estudo, especialmente por traçar relações entre o ritual e o teatro em seu livro *Do Ritual ao Teatro: A Seriedade Humana de Brincar*, publicado pela primeira vez em 1982 pela Performing Arts Journal Publications, com o título original *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. O autor entende que o ritual envolve uma participação coletiva em ações experimentadas que expressam valores, crenças e identidades culturais:

Para mim, a antropologia da performance é parte essencial da antropologia da experiência. De certa forma, como Dilthey defendeu diversas vezes, todo tipo de performance cultural, incluindo os rituais, as cerimônias, o carnaval, o teatro e a poesia, é em si mesmo uma análise e uma explicação da vida. Ao longo de todo o processo da performance, o que normalmente fica fechado nas profundezas da vida sociocultural, inacessível à observação e à razão cotidianas, é convocado – Dilthey usa o termo *Ausdruck*, “uma expressão”, genitivo de *ausdrucken*, que ao pé da letra significa “espremer, extrair”. O “significado” é extraído de um evento que foi vivenciado diretamente pelo dramaturgo ou pelo poeta, ou que conclama para a compreensão (*Verstehen*) penetrante e imaginativa. Uma experiência em si é um processo que “extrai” uma “expressão” que a completa. (TURNER, [1982] 2015, p. 15-16).

Na percepção de Turner ([1982] 2015), a partir das experiências, as emoções são revividas, trazidas do passado, dialogam e se articulam com a vivência do presente por meio dos rituais. Entretanto, ele considera que o dinamismo no ritual é um processo constante e contínuo de criação e recriação de significados e de novas identidades no qual acontece a troca ou suspensão de papéis, um momento de transformação e reintegração social em que o participante se reafirma com sua nova identidade. Para o autor, o ritual se configura como uma forma de criar e transformar símbolos e expressá-los performaticamente por meio da representação simbólica.

Nesse âmbito, é possível estabelecer um diálogo entre as considerações de Turner ([1982] 2015) com as propostas de Jung ([1934] 2014; [1947] 2013; [1964] 2016). Em Jung, as representações arquetípicas empregam sentido às experiências humanas; enquanto em Turner, essas representações são resultantes de emoções e fantasias frutos da memória cultural coletiva. Entendo que os conteúdos do inconsciente são resultantes das experiências coletivas primitivas e mitológicas, e o símbolo é uma forma de dar sentido a essas experiências e refletir sobre elas. O mito e o ritual, em sua grande maioria, possuem características universais, o que os torna parte do inconsciente coletivo, conforme afirma Jung ([1947] 2013, p. 98): “O que podemos dizer sobre as imagens míticas é, em primeiro lugar, que o processo físico penetrou na psique claramente sob esta forma fantástica e distorcida e aí se conservou, de sorte que o inconsciente ainda hoje produz imagens semelhantes”.

Sob essa premissa, Jung ([1947] 2013) entende que o inconsciente coletivo é tomado por essas imagens míticas, mesmo que na modernidade o homem racional, como ele descreve, não acredite tanto, ou de forma alguma, nos mitos primitivos. Em sua vasta experiência no estudo das funções inconscientes, na prática, essas imagens míticas ainda reinam na psique humana. Elas se estabeleceram de tal forma que continuam vivas e são repassadas de geração

em geração, um dos motivos pelos quais Jung ([1947] 2013) acredita que, além da psique individual do sujeito, existe o *inconsciente coletivo* que é comum a todos os seres humanos.

Jung acreditava que os mitos são expressões simbólicas das forças inconscientes da psique humana. Ele via os mitos como tentativas de expressar as forças psicológicas fundamentais da vida humana e como reflexos dos arquétipos e padrões do inconsciente coletivo. O mito, para ele, era uma forma simbólica de expressão que reflete as profundezas da psique humana e que tem uma importância universal que transcende as diferenças culturais. Para Jung, as representações simbólicas são expressões da psique que emergem do inconsciente coletivo.

Ele desenvolveu a teoria dos arquétipos, que são padrões universais e simbólicos presentes na psique humana, e acreditava que esses arquétipos se manifestam em formas simbólicas, e os símbolos são veículos de comunicação entre o consciente e o inconsciente, permitindo que conteúdos inconscientes sejam trazidos à consciência. Eles contêm múltiplas camadas de significado e são capazes de evocar respostas emocionais e intuitivas. Jung ([1964] 2016, p. 18) considerava as representações simbólicas como uma linguagem da psique em busca por significados.

O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós”, esses símbolos podem evocar significados que ultrapassam sua interpretação imediata.

Complementando essa ideia, Jung ([1964] 2016, p. 113) completa: “os símbolos apontam direções diferentes daquelas que percebemos com a nossa mente consciente; e, portanto, relacionam-se com coisas inconscientes, ou apenas parcialmente conscientes”. Por tratar-se de impulsos inconscientes, instaura-se no símbolo a dificuldade de definição e de emprego de um único significado, visto que apresentam inúmeras variações. Mas os símbolos funcionam como uma corporificação da energia arquetípica, sobre o arquétipo Jung ([1947] 2013, p. 246) declara:

este termo designa formas específicas e grupos de imagens que se encontram, sob formas coincidentes, não só em todas as épocas e em todas as latitudes, mas também nos sonhos individuais, nas fantasias, nas visões e nas ideias delirantes. Tanto sua aparição frequente nos casos individuais como sua ubiquidade étnica provam que a alma humana é singular, subjetiva e pessoal apenas por um lado, mas coletiva e objetiva quanto ao mais.

No entanto, essas representações arquetípicas nunca se expressam de forma estática, pois ganham diferentes significados devido à sua característica autônoma e dinâmica. Isso ocorre porque a representação dos arquétipos é profundamente enraizada no inconsciente coletivo da humanidade, os quais são capazes de se adaptar e de se manifestar de maneiras diversas em diferentes épocas e culturas:

Os arquétipos são, assim, dotados de iniciativa própria e também de uma energia específica, que lhes é peculiar. Podem, graças a esses poderes, fornecer interpretações significativas (no seu estilo simbólico) e interferir em determinadas situações com seus próprios impulsos e na formação de pensamento, porque “os arquétipos funcionam como complexos: vêm e vão à vontade, e, muitas vezes, modificam nossas intenções conscientes de maneira bastante perturbadora.” (JUNG, [1964] 2016, p. 97-98).

Prova disso são os sonhos, sendo eles experiências excepcionais de conexões inconscientes e produtores de símbolos. Apesar da natureza simbólica ser complexa, os símbolos são considerados produtos naturais e espontâneos. Eles emergem organicamente e de forma instintiva da psique, sendo expressões intrínsecas da psique humana. Eles são uma manifestação natural de nossa capacidade inata de criar símbolos e expressar significados.

Um exemplo disso é a bota do pai presente no espetáculo *A Noite dos Assassinos*. Esse objeto pode simbolizar uma variedade de significados. Por exemplo, nos contos de fadas, as botas de sete léguas são frequentemente associadas a personagens mágicos, como gigantes ou heróis, que as utilizam para viajar rapidamente, ultrapassar barreiras e enfrentar desafios. Essas botas são consideradas um símbolo de poder e agilidade. Jung ([1912] 2011) utiliza o exemplo da *Canção de Hiawatha*<sup>59</sup> para analisar a fantasia de uma paciente, observa e relaciona Hiawatha à figura do herói redentor, desde seu nascimento milagroso até seus grandes feitos, como abater um corço:

“Hiawatha fez luvas e mocassinos (sapatos) do couro do animal: as luvas lhe davam tanta força nos braços que ele conseguia reduzir rochas a pó e os mocassinos tinham o poder de botas de sete léguas. Pelo fato de cobrir-se com a pele do corço ele se transformou numa espécie de gigante. (JUNG, [1912] 2011, p. 371).

Trago essa citação com o objetivo de relacioná-la ao ato dos personagens Lalo e Beba no espetáculo que, ao calçarem a bota do pai, se transformam nele e adquirem o poder que ele

---

<sup>59</sup> *Song of Hiawatha*, de Henry Wadsworth Longfellow, “uma compilação poética de mitos indígenas, mostrou, para minha satisfação, o quanto as conjecturas precedentes se justificam, pois, esta epopeia contém uma riqueza rara em temas mitológicos. Este fato pode explicar grande parte da riqueza das fantasias de Miss Miller. Por isso vale a pena entrar em detalhes sobre os conteúdos desta epopeia.” Este material pode ser encontrado no livro *Símbolos da Transformação* (JUNG, [1912] 2011, p. 371).

possuía. Até mesmo suas formas corporais se tornam maiores, o que pode ser uma ideia análoga ao poder mágico da bota. Quando Lalo, em uma cena, corta e come a bota do pai, possivelmente representa a morte simbólica dele, demonstrando que ele é capaz de qualquer coisa para se libertar de sua dependência e da influência maléfica que o pai exercia sobre ele. No entanto, além disso, a bota (ou o sapato) pode evocar diversos significados, dependendo do contexto e de quem a utiliza como forma simbólica.

Jung ([1912] 2011) enfatiza que, quando um símbolo é encontrado ou experimentado, ele pode ser assimilado pelo inconsciente de várias maneiras. O processo de assimilação dos símbolos ocorre principalmente por meio dos sonhos, das fantasias, das expressões criativas e das experiências emocionais intensas.

Seguindo o mesmo raciocínio, Jung ([1912] 2011) acreditava que, ao encontrar um símbolo, o indivíduo pode se conectar emocionalmente com ele, despertando uma resposta afetiva. Entendo, portanto, essa conexão como a sensação de ressonância interior que podem ocorrer nas trocas entre palco e plateia, ou seja, a consciência do espectador pode ser afetada emocionalmente pelos símbolos criados pelos atores. Essa conexão emocional com o símbolo é um indício de que ele está sendo assimilado pelo consciente. O símbolo pode evocar imagens, memórias, associações ou sentimentos que estão além do conhecimento consciente, mas que são reconhecidos e integrados pelo inconsciente de formas completamente diferentes das concebidas pelo ator.

A assimilação dos símbolos pelo consciente também ocorre por meio do processo de amplificação. Amplificar um símbolo significa explorar suas múltiplas possibilidades de significado, conectando-o a outros símbolos e contextos culturais. Essa amplificação ajuda a enriquecer a compreensão do símbolo e a revelar suas camadas mais profundas de significado. A conscientização desses símbolos e sua integração consciente podem ocorrer por meio da análise dos sonhos, da interpretação simbólica, da meditação, da introspecção e dos mitos, como mencionado anteriormente.

Nesse sentido, entendo que o teatro utiliza esse processo de amplificação para ressignificar os símbolos e criá-los de forma a exercer uma certa afetividade sobre o espectador. Este, por sua vez, reconstrói esses símbolos a partir de seus próprios afetos.

Na criação de um espetáculo, esses conteúdos já conscientes servem como fontes de pesquisa para a criação simbólica. Eles se ligam aos conteúdos afetivos da psique do ator e, conseqüentemente, mantêm a dinâmica arquetípica do inconsciente.

Os símbolos, no teatro, podem ser observados como uma forma de representação dos conteúdos arquetípicos, ou até mesmo uma releitura e adaptação deles para a realidade teatral. Podem ser observados nas expressões simbólicas em sua grandiosidade, efemeridade e particularidade, tanto social quanto cultural. Aspectos estes que interferem, moldam, transformam e se reconstróem a cada manifestação.

Para observar a criação dos símbolos no espetáculo *A Noite dos Assassinos*, foi necessário entender um pouco sobre a estrutura da psique que, para Jung, é composta por diferentes níveis: o consciente, o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. Cada um desses níveis é responsável por diferentes aspectos da personalidade e influencia o comportamento humano de maneiras distintas. O nível consciente é aquele do qual se tem plena consciência, ou seja, é onde se encontram nossos pensamentos, sentimentos e comportamentos conscientes. Já o nível do inconsciente pessoal é composto por elementos que não estão acessíveis ao nosso consciente, como memórias reprimidas ou suprimidas e traumas não resolvidos. Por fim, o nível do *inconsciente coletivo* é o mais profundo e universal e é composto por instintos e arquétipos, ambos de funcionamento inconsciente, que Jung (JUNG, [1947] 2013, p. 80) chama de “autorretratos dos instintos” e que se expressam em imagens simbólicas:

A imagem primordial poderia muito bem ser descrita como *a percepção do instinto de si mesmo* ou como *o autorretrato do instinto*, à semelhança da consciência que nada mais é, também, do que uma percepção interior do processo vital objetivo. Do mesmo modo como a apreensão consciente imprime forma e finalidade ao nosso comportamento, assim também a apreensão inconsciente determina a forma e a destinação do instinto, graças ao arquétipo.

Isso significa que a imagem primordial seria uma representação simbólica do instinto, que é uma força vital subjacente presente em todos nós. Jung acreditava que o instinto é um aspecto essencial da psique humana, influenciando nossos comportamentos e motivações conscientes. A consciência é uma forma de percepção e compreensão do mundo exterior e do mundo interior. Ela dá forma e propósito ao nosso comportamento consciente. Da mesma forma, a parte inconsciente da psique, que inclui a imagem primordial, também desempenha um papel na determinação da forma e do destino do instinto:

Além disso os instintos não são vagos e indeterminados por sua natureza, mas forças motrizes especificamente formadas, que perseguem suas metas inerentes antes de toda conscientização, independentemente do grau de consciência. Por isso eles são analogias rigorosas dos arquétipos, tão rigorosas que há boas razões para supormos que os arquétipos sejam imagens inconscientes dos próprios instintos; em outras

palavras, representam o modelo básico do comportamento instintivo (JUNG, [1934] 2014, p. 54).

O autorretrato do instinto, portanto, são as expressões da psique que emergem nos sonhos, nas fantasias e nas imagens. Considero essas expressões como manifestações simbólicas do instinto e, dentro desse contexto, entendo que tanto as influências dos arquétipos quanto a dos instintos na psique humana se manifestam no espetáculo. Com a constante movimentação dos personagens Lalo, Cuca e Beba em busca de uma identidade e liberdade em conjunto com as forças psíquicas vindo à tona, em certos momentos, de forma mais intensa e os momentos em que os comportamentos instintivos são manifestados, é que foi possível chegar à interpretação desses aspectos em *A Noite dos Assassinos*. Sempre levando em consideração os exemplos de manifestações simbólicas apresentados por Jung. Na minha leitura esse processo de busca e exploração de quem eles realmente são, representa um caminho semelhante ao processo de *individuação* por meio do que esses personagens expressam em seus comportamentos e atitudes.

Os personagens estão em constante movimento, explorando diferentes aspectos de si mesmos e buscando uma expressão autêntica de sua verdadeira natureza, mesmo que seja uma natureza assassina. Esse processo pode envolver a descoberta e a integração de motivações inconscientes, conforme expressos em suas ações, falas e imagens criadas por esses personagens durante o espetáculo. As forças instintivas se expressam e são muito aparentes quando, em suas brigas, a luta corporal mais se parece com acasalamento. As energias sexuais são intensamente externalizadas. Em outros momentos se assemelham a energias reprimidas, não me remeto apenas à energia sexual, mas também à energia da vida querendo se manifestar fisicamente.

Conforme estabelecido por Jung ([1934] 2014), os instintos fazem parte da psique fisiológica e abrangem os sentidos e a percepção. Quando as manifestações instintivas se expressam por meio de fantasias, elas são chamadas de arquétipos e se revelam por meio de imagens simbólicas. Vale ressaltar que o termo *arquétipo* mencionado nesta pesquisa serve apenas para fins de conhecimento, pois, sendo ele de natureza abstrata, complexa, inexplorada e intangível, não é possível analisá-lo em um espetáculo. Nesse caso, a análise dos conteúdos simbólicos é realizada a partir das dinâmicas arquetípicas representadas simbolicamente, partindo do pressuposto de que já foram identificadas como tal, ou seja, pelo que já foi estudado e analisado.

As dinâmicas arquetípicas intervêm não apenas no pensamento individual, mas também no coletivo, sem que as pessoas percebam que estão sendo motivadas por fatores inconscientes. As manifestações simbólicas, por sua vez, possuem vida própria e criam sua dinâmica específica, contribuindo para evolução e mudança do símbolo ao longo do tempo. Essas dinâmicas são entendidas como padrões universais de comportamento, sentimento, pensamento e símbolos emergidos das representações arquetípicas, ou seja, das “imagens primordiais” do *inconsciente coletivo* que já se manifestaram. Entende-se, portanto, que as dinâmicas arquetípicas são constituídas por processos psicológicos resultantes da integração inconsciente/consciente e da produção de símbolos e significados decorrentes dessa integração.

Ao analisar alguns dos aspectos universais do ser humano, como, por exemplo, a imagem arquetípica do herói, sob a perspectiva das dinâmicas arquetípicas, pode compreender melhor os aspectos individuais dos personagens e a personificação de elementos pertencentes ao *inconsciente coletivo*. Um exemplo disso é quando Lalo assume o personagem do pai, ou quando ele o assassina, ele personifica a ideia do herói, ou seja, os temas mitológicos que se expressam na consciência, mas têm sua origem nos arquétipos do inconsciente coletivo. A identificação dos tipos mitológicos na peça também indica o caminho para a compreensão desses processos na criação das cenas e dos personagens em seus contextos. Como exemplo, destaco a representação arquetípica do pai, da criança, da mãe, entre outros que também são tipos mitológicos, identificados no espetáculo e que são revividos por meio das representações simbólicas que lhes conferem energia para que possam se manifestar na consciência e na ação performática.

As representações simbólicas, no entanto, podem fornecer uma compreensão e reflexão mais profunda da sociedade e cultura em que uma obra foi produzida e encenada. O espetáculo *A Noite dos Assassinos*, dirigido por Camargo, levanta temas como violência, culpa, repressão e opressão. A reprodução cênica desses aspectos propicia a exploração de elementos complexos da personalidade humana e de seu comportamento. As imagens produzidas podem criar uma gama de significados quando relacionadas aos temas arquetípicos propostos por Jung. Por exemplo, a imagem da casa em ruínas pode simbolizar a degradação da família, da sociedade ou da própria psique. Enquanto a figura do assassino/herói, na imagem de Lalo, representa a libertação da opressão, da repressão e a iniciação de um novo ser.

A análise dos símbolos, portanto, auxilia também na compreensão da estética e da estrutura do espetáculo. A repetição de certos elementos simbólicos pode enfatizar certas ideias e emoções que são individuais, mas que representam um coletivo. Enquanto a variação desses elementos pode criar uma sensação de tensão e instabilidade no espectador, convidando-o a experimentar as sensações e angústias dos personagens.

A análise das representações simbólicas em *A Noite dos Assassinos* se fez importante, pois apontou caminhos para a investigação da interpretação dos personagens e de suas motivações. Por exemplo, a imagem do espelho pode revelar muito sobre o conflito interno do personagem e suas relações mitológicas. A teoria proposta por Jung sobre os símbolos e arquétipos do inconsciente coletivo oferece um viés de interpretação da obra e do espetáculo ao sugerir a existência de elementos básicos na psique humana que se manifestam em símbolos e imagens comuns em diversas culturas. Dessa forma, o entendimento desses elementos possibilitou a compreensão da complexidade humana e de suas formas criativas de se reinventar.

Criar uma personagem, nada mais é do que criar um ser, aproveitando o que já vem impresso, mesmo que oculto, da personalidade humana. Um novo ser dotado de sentimentos, características psicológicas, em determinado contexto político-social, com um histórico perpassado por traumas e sonhos, numa ampla conjuntura cultural. A criação da identidade dos personagens, nesse sentido, torna-se uma tarefa bem complexa e conta com o que já foi percebido e aprendido das relações sociais.

O espetáculo *A Noite dos Assassinos*, criado e apresentado pelo Grupo Máskara, traz o indivíduo em seu variado universo cultural representado de forma simbólica. Revivendo suas memórias, reinventando seu mundo e seu espaço. Jung ([1934] 2014) defendia a ideia de que o inconsciente humano é composto por uma ampla variedade de conteúdos, incluindo memórias, experiências, desejos e símbolos arquetípicos universais. Na observação de um espetáculo como este, é importante levar em consideração a versatilidade do símbolo, como afirma Jung: ([1934] 2014, p. 114): “tem a grande vantagem de conseguir unificar numa única imagem fatores heterogêneos ou até mesmo incomensuráveis”.

Ao se referir à capacidade de unificar fatores heterogêneos ou incomensuráveis em uma única imagem, Jung estava enfatizando o papel dos arquétipos como uma espécie de linguagem simbólica do inconsciente. Essas imagens simbólicas podem incorporar múltiplos aspectos da experiência humana, combinando elementos contraditórios ou complexos em uma mesma representação. Os símbolos representam o que, de outra forma, seria inexpressável.

Evidentemente, o símbolo, a forma e a imagem são compreendidas de acordo com a bagagem cultural, a visão crítica, a leitura de mundo, as experiências e o conteúdo do inconsciente pessoal e coletivo de cada pessoa. Um exemplo disso é a afirmação de Jean Jacques Roubine ([1985] 1990, p. 64): “Arlequim não se move como Júlio César! O modo de andar, de se sentar, de olhar para seu companheiro, etc., é significativo de uma relação social; tal gesto terá um poder de revelação quanto à posição sociopolítica do personagem”.

O modo como um personagem da classe alta se senta em uma cadeira pode indicar sua posição de poder e autoridade, enquanto o modo como um personagem da classe trabalhadora se move pode indicar sua posição de submissão ou resistência como acontece com os irmãos em *A Noite dos Assassinos*. Eles mudam totalmente quando estão interpretando os pais, transformam-se em outro ser, uma ideia muito semelhante à imagem que a criança tem de seus pais, fortes, poderosos e invencíveis.

Assim, a forma como um personagem se comporta em cena pode fornecer informações importantes sobre o contexto social e político da história e sobre a posição dos personagens dentro desse contexto, funcionando como códigos para a leitura do espectador. Por exemplo, o personagem Lalo muda sua imagem corporal quando está oprimido, adotando um corpo fechado, curvado e recolhido.

Jean-Jacques Roubine é um importante teórico que busca romper com as tradições do teatro e propor novas formas de pensar e fazer teatro. Uma das principais contribuições do autor é a ideia de que o teatro é um espaço de encontro entre o espectador e o ator, em que ambos participam ativamente da criação da obra teatral. Ele defende que o teatro é um espaço de experimentação e questionamento, abordando assuntos muito pertinentes para a análise das práticas cênicas do Grupo Máskara e do espetáculo *A Noite dos Assassinos*, como a voz, o gestual, o corpo, a presença do corpo e o corpo como imagem, além de explorar a dinâmica entre ator, diretor e espectador.

Essa dinâmica representa uma via de produção de símbolos e significados, formando uma complexa teia de comunicação que possibilita a compreensão, a apreciação e a resignificação dos sentidos. Os símbolos teatrais podem ser identificados pelo espectador, que realiza sua leitura de mundo e pode ou não reconhecer as postulações de poder e classe, assim como as divindades mitológicas exercem sobre seus súditos, como no exemplo de Roubine sobre a forma de andar do Arlequim. Isso ocorre porque o símbolo pode se transformar nesse percurso entre obra e recepção.

No espetáculo *A Noite dos Assassinos*, a forma corporal de animal criada para empregar algumas características aos personagens funciona como um código simbólico carregado de diversas informações e emoções que podem ser suscitadas. Os animais e suas representações estão fortemente presentes na mitologia e nos rituais, sendo provenientes das fantasias do inconsciente, podendo produzir vários significados para o espectador de teatro. Como exemplo há o pai, que, na visão dos irmãos, é caracterizado pelo cavalo, o qual pode ser interpretado de várias maneiras, dependendo do contexto e da simbologia pessoal de cada indivíduo. A primeira leitura que vem na interpretação do pai pelos filhos é de uma imagem forte, superior, vigorosa e impulsiva.

Em meu entendimento, Jung ([1912] 2011) considera o ritual como uma ação simbólica que pode expressar conteúdos inconscientes ou como uma conexão simbólica do indivíduo ao sagrado e o numinoso<sup>60</sup>, ou seja, com as forças e poderes que se estendem para além do consciente. Ele cita os rituais de iniciação, especialmente os dos povos primitivos como processos simbólicos que marcam a transição de uma fase para outra na vida de um indivíduo. Esses rituais têm o objetivo de promover a transformação e o crescimento pessoal e muitas vezes envolvem uma ruptura com o passado e com a identidade anterior do indivíduo. Eles representam uma separação do estado anterior de ser e abrem caminho para uma nova identidade e papel na comunidade ou na sociedade, contendo assim, aspectos simbólicos da morte e do renascimento, do desligamento da fase infantil (por meio do sacrifício) para a fase adulta.

Nesse sentido, o ritual no espetáculo *A Noite dos Assassinos* pode ser entendido como um processo de iniciação e de integração dos aspectos inconscientes na consciência. A peça retrata a história de três jovens que, durante a noite, enfrentam seus medos e fantasias, confrontando os assassinos que habitam seus pensamentos. Esse processo pode ser interpretado como uma jornada de iniciação, na qual o protagonista é desafiado a enfrentar seus próprios demônios internos e a buscar a libertação de seu estado infantil, pois Lalo tem 30 anos, mas apresenta atitudes e comportamentos infantis e uma forte dependência da mãe, da qual ele deseja se desvencilhar.

---

<sup>60</sup> “Como este é numinoso, isto é, possui uma energia específica, ele atrai os conteúdos do consciente ideias conscientes, através dos quais se torna perceptível e assim pode tornar-se consciente. Quando ele entra no consciente isto é sentido como inspiração e revelação ou como ideia salvadora.” (JUNG, [1912] 2011, p. 352). Para Carl Jung, o termo “numinoso” refere-se a uma qualidade ou experiência de algo que é sagrado, transcendente e profundamente poderoso. Ele descreve o numinoso como uma qualidade intrínseca a certos eventos, experiências ou objetos que despertam um senso de reverência, fascínio e até mesmo medo. O numinoso está associado à presença de algo maior do que o indivíduo, algo que transcende o domínio da consciência cotidiana.

No teatro, o próprio acontecimento teatral se expressa como um ritual. Como afirma Roubine (1985] 1990, p. 32): “o teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da ‘ritualidade’. De resto, em sentido puramente laico: é um ato coletivo”. O espectador tem a possibilidade de coparticipar, e o espetáculo é uma espécie de ritual coletivo, como defende Grotowski ([1969] 2010, p. 41): “o espectador pode se envolver emocionalmente com a história e com os personagens, e se conectar com os outros espectadores e com a cena em um processo ritual de compartilhamento e comunhão”. Com seu caráter ritualístico e sua capacidade de criar um espaço simbólico, o teatro proporciona uma oportunidade para que as questões emocionais e conflitos humanos sejam explorados, elaborados e compartilhados coletivamente, permitindo maior conexão entre os participantes.

Jerzy Grotowski ([1969] 2010), teórico do teatro, foi escolhido para o desenvolvimento desta pesquisa, pois sua abordagem sobre o teatro se aproxima de alguns conceitos aqui desenvolvidos, em especial a questão do ritual, do coletivo, do encontro das memórias culturais entre ator e espectador e suas relações criadoras e ressignificadoras. Suas contribuições são relevantes por relacionar o teatro com as representações arquetípicas e o inconsciente coletivo, com símbolos e mitos que vão ao encontro das considerações propostas por Jung sobre o assunto.

Além disso, os processos coletivos de criação e as características da direção do Grupo Máskara se aproximam, também, das perspectivas de Grotowski em relação ao trabalho do ator, enfatizando a importância da exploração das capacidades expressivas do corpo e da presença física no palco, o que destaca a importância do treinamento físico e vocal. Nesse sentido, o trabalho do diretor Robson Camargo explora a expressividade do corpo e do gestual, o que dá fortes contornos às suas produções. As pesquisas individuais e coletivas do grupo criam símbolos e gestos precisos e intensos, transmitindo uma gama de ideias e emoções.

Jung ([1934] 2014) alega que os povos primitivos não tinham a preocupação de pensar e refletir sobre suas manifestações simbólicas. Eles, simplesmente, as vivenciavam, um fator que os distingue do homem contemporâneo, que, mesmo alheio às manifestações simbólicas presentes na memória cultural, nos rituais e nos mitos, ainda povoam o inconsciente, sendo que certos estímulos podem trazer à tona tais lembranças esquecidas.

Memória cultural, na perspectiva de Jan Assmann ([1992] 2008), é baseada em pontos fixos no passado: “até mesmo a memória cultural, o passado não é preservado como tal, mas está presente em símbolos que são representados em mitos orais ou em escritos, que são

reencenados em festas e que estão continuamente iluminando um presente em mudança” (ASSMANN, [1992] 2008, p. 121). Assim como Assmann, Jung também enfatizou a importância dos mitos e dos rituais na veiculação e formação da memória coletiva, pois ele acreditava que estes eram formas poderosas de conexão com o inconsciente coletivo e de irradiação de conhecimentos e representações simbólicas por gerações. Além disso, como dito anteriormente, Jung entendia que a memória cultural faz parte do desenvolvimento e da integração dos aspectos da psique que sofrem influências culturais e históricas desde os tempos primordiais.

Portanto, é possível entender o teatro como uma forma ritualística na qual se desenvolvem as potencialidades das representações simbólicas do inconsciente coletivo e das manifestações culturais. Assmann nos aponta a memória cultural como uma reconstrução simbólica, uma reinterpretação que está em constante mudança. No teatro, essa memória é reconfigurada, reencenada, revivida e performada em tempo real. Segundo Camargo (2020), o teatro possui um potencial significativo capaz de criar narrativas simbólicas e reinterpretar narrativas antigas. Além disso, essa capacidade do teatro contribui para a construção de um novo imaginário coletivo.

Pois o espetáculo teatral tem a capacidade de desenvolver e apresentar eventos que vão além das narrativas convencionais. Ele pode explorar símbolos e metáforas para a produção de significados mais abstratos e sensoriais. Ao criar narrativas simbólicas, o teatro oferece uma oportunidade de ampliar a compreensão e a visão de mundo, além de reinterpretar e dar novos significados a narrativas que moldaram a cultura e a sociedade. Ao criá-las e reinterpretar as antigas, ele contribui para a formação de um conjunto compartilhado de ideias, valores e visões de mundo. Esse novo imaginário coletivo pode estimular a reflexão, a transformação e a criação de perspectivas sobre a realidade, de acordo com Camargo (2020, p. 40):

O teatro é o lugar do acontecer das ambiguidades, simbólico, icônico, onde as coisas retêm mais de um sentido, seu nome já define esse processo. O vocábulo grego *théatron* estabelece o local físico do espectador, não o do palco, mas o do “lugar aonde se vai para ver”, e onde, simultaneamente, acontece o drama como seu complemento visto, simultaneamente real e imaginário. Os pensamentos ou processos mentais advindos das influências culturais podem ser transformados em ações físicas no palco. Estas, são carregadas de sentidos que serão codificadas ou percebidas pelo espectador de forma essencialmente singular.

Essa citação revela que o teatro é o espaço onde o real e o imaginário se fundem na criação de uma realidade própria, além de ser o lugar de encontro entre palco e plateia na

construção de novos significados. É a zona de intersecção entre a memória cultural dos atores, diretores, encenadores e dramaturgos com a dos espectadores, em que ambos se fundem num processo de criação de uma obra de arte única e efêmera.

Dessa forma, de acordo com Camargo (2020), os símbolos no teatro vão além de imagens ou formas, eles funcionam como um conjunto de ideias e conceitos. Um símbolo pode conter diversas informações. Voltando à imagem do cavalo, por exemplo, que representa a figura paterna no espetáculo. Essa forma pode conter características relacionadas à estrutura do corpo, à forma de caminhar, à postura, entre outras. O pai, representado no espetáculo, em determinado momento, remete a uma figura grosseira, selvagem, robusta e forte, semelhante à de um cavalo. Essas características estão relacionadas culturalmente e inseridas nos valores, crenças e práticas de uma sociedade, no sentido de mostrar uma imagem paterna baseada na figura dominante do homem patriarcal. Esses significados são construídos coletivamente por meio das experiências dos indivíduos em uma sociedade, a qual lhes atribui sentido.

As relações simbólicas entre a figura patriarcal do homem e a imagem do cavalo podem variar de acordo com diferentes interpretações e perspectivas, mas no espetáculo em questão, o cavalo, como um animal forte e poderoso, pode ser associado à noção de poder e domínio exercido sobre a casa.

Assim como um cavalo precisa ser domado e controlado, a figura patriarcal do homem pode ser relacionada à ideia de controlar as emoções e os impulsos instintivos. Isso pode refletir a expectativa social de que os homens devem ser fortes, controlados e racionais, ou seja, devem ser os provedores e que não podem expressar sentimentos. O pai representado pelos irmãos no espetáculo, é o que se conecta com a vida social fora de casa, é o ser oprimido por seus chefes; mas, quando em casa, deve ser servido. Sua figura é a autoridade total.

À imagem do cavalo podem estar atribuídas o símbolo de uma masculinidade rígida e estereotipada. Assim como o cavalo é frequentemente associado a noções de força, virilidade e agressividade, a figura patriarcal do homem pode ser vista como uma expressão dessas características tradicionalmente atribuídas aos homens. Porém, apesar de sua força, o cavalo muitas vezes é domesticado e controlado pelo homem. Essa relação simbólica pode refletir a ideia de que a figura patriarcal do homem pode impor limites tanto a liberdade e a autonomia das pessoas como de si mesmo, especialmente em contextos de estruturas patriarcais rígidas, como em *A Noite dos Assassinos*.

No espetáculo *A Noite dos Assassinos*, é possível explorar representações arquetípicas e símbolos do inconsciente coletivo com a finalidade de aprofundar a compreensão dos personagens e da trama. Por exemplo, a representação do arquétipo da *sombra*, uma representação arquetípica que, também, expressa os aspectos obscuros e reprimidos da psique, e pode estar presente nos irmãos assassinos e influenciar suas ações. Outra questão explorada na relação entre os personagens é quando representam o assassinato e brincam com a questão da ilusão e realidade, as fragmentações de suas personalidades aparecem, ora como eles se veem na realidade, ora como são no contexto ideal; ou também quando se espelham em seus pais, numa possível projeção<sup>61</sup> de si mesmos. Na nomenclatura junguiana, eles correspondem à imago parental, imago é um complexo do inconsciente pessoal.

O termo “imago parental” é um conceito da Psicologia Analítica desenvolvido por Carl Jung ([1934] 2014). Refere-se à imagem inconsciente que um indivíduo possui de seus pais ou figuras parentais significativas. A imago parental é formada por meio de experiências e percepções durante a infância e exerce influência na forma como a pessoa se relaciona com os outros e como ela se percebe. Ela é composta por elementos tanto positivos quanto negativos. Os aspectos positivos podem incluir características admiráveis ou desejáveis atribuídas aos pais, enquanto os aspectos negativos podem envolver traços indesejáveis e problemáticos percebidos nos pais.

Além disso, a construção de cenários e a escolha de elementos visuais foram percebidas como símbolos arquetípicos, como a mandala<sup>62</sup>, que representa a *totalidade* e a unidade da psique, ou a serpente, que simboliza transformação e renovação. Exemplifico isso na peça como um todo, como uma dinâmica arquetípica da totalidade, devido ao seu caráter circular e aos vários pequenos círculos de encenação dentro da peça. Os personagens iniciam várias situações e acabam voltando a elas, não fechando, portanto, nenhum ciclo.

O modelo circular em que o espetáculo se desenrola ocorre porque os acontecimentos vão e vêm sem estabelecer períodos ou espaços determinados. Começa com a descrição do crime, segue para as circunstâncias deste e volta para a reconstituição e encenação do crime, e

---

<sup>61</sup> A projeção, no contexto da Psicologia Analítica de Carl Jung ([1951] 1986), refere-se a um processo psicológico pelo qual o indivíduo atribui espontaneamente (não deliberado) características, qualidades, emoções ou seus conteúdos internos, a outras pessoas, objetos ou situações externas. É um mecanismo inconsciente em que os aspectos não reconhecidos, inaceitáveis ou reprimidos da psique são projetados para fora de si e percebidos como pertencentes ao mundo externo.

<sup>62</sup> Na perspectiva junguiana ([1912] 2011), a mandala é um símbolo poderoso e significativo que desempenha um papel importante no processo de individuação e no desenvolvimento psicológico. O termo “mandala” tem origem no sânscrito e significa “círculo” ou “centro”. A mandala é uma representação gráfica de um centro organizador, geralmente formada por um círculo contendo, por exemplo, imagens, padrões e símbolos geométricos.

assim sucessivamente. Como ressalta Medina (2009), os dois atos acontecem, mas permanece a sugestão de um terceiro quando Beba diz que agora será a sua vez.

Esse movimento circular faz com que a peça se caracterize como um jogo interminável. “O jogo terminou, mas inevitavelmente começará de novo”, afirma Dauster (1969, p. 7), indicando que o jogo recomeça e retorna para o motivo pelo qual cometeram ou desejaram cometer o parricídio, ou seja, a tão sonhada liberdade. Toda a trama acontece como num sonho, sem uma sequência dramatúrgica lógica, com tantos acontecimentos surgindo, interferindo e mudando a direção das cenas.

Robson Camargo em *A Noite dos Assassinos* rompe com o modelo tradicional de encenação com a estrutura: início, meio e fim. O início da obra é o mesmo que o final, porém, o final não acaba com o desfecho da trama, mas com a sensação de continuidade e repetição do mesmo roteiro. Mesmo tendo essa característica, o espetáculo não perde sua coerência, pelo contrário, para mim, fez muito sentido quando terminou.

O jogo do assassinato se apresenta como uma cerimônia ritual, realizada antes e a ser realizada novamente: “Mas este não é um rito oco do qual toda a substância foi removida, realizado como celebração simbólica de um ato há muito realizado, mas uma limpeza preparatória. É um ritual antes da ação, e não depois e, como tal, muito mais sombrio” (DAUSTER, 1969, p. 7). Para mim, o círculo, representado no espetáculo *A Noite dos Assassinos* pela serpente e pela mandala, indica a representação simbólica da psique inconsciente em que ela se torna a personificação dele, e da memória coletiva da humanidade e se integra no consciente expresso na performance dos atores e atrizes num ritual místico de reparação.

Um ritual, enquanto teatro, representa a comunhão dos aspectos da psique que são expressos no corpo dos atores/personagens, ou seja, a corporificação da representação arquetípica, na qual os irmãos procuram a redenção por meio do sacrifício dos pais. O espetáculo, portanto, é a união entre fantasia e realidade, em que as memórias traumáticas do inconsciente individual e do inconsciente coletivo moldam a expressão do eu, da família e da sociedade, representados na figura dos irmãos que personificam aspectos da memória cultural a partir da reconstrução simbólica. Pela encenação teatral se constrói um novo imaginário coletivo na relação palco/plateia. Esses símbolos utilizados na peça podem criar uma atmosfera simbólica e ampliar a experiência estética e emocional no público.

No contexto da peça os personagens Lalo e Beba assumem diferentes personas. Persona, segundo Pavis (2008), era uma máscara usada pelos atores no teatro grego antigo

para representar personagens. A palavra também designa o papel social, a imagem ou a identidade que uma pessoa adota e apresenta ao mundo. Na Psicologia Analítica de Jung ([1934] 2014), é considerada como a máscara ou a persona social que uma pessoa desenvolve para se adaptar às convenções sociais e ocultar sua verdadeira natureza. A persona é uma construção social e pode ser compreendida como uma manifestação da identidade socialmente construída.

Quando encenam o assassinato dos pais, Lalo e Beba se mascaram com outra personalidade, que é forte, determinada e independente. Eles incorporam uma identidade fantasiosa de que são corajosos e revolucionários, enquanto em outros momentos se representam a si mesmos como fracos, medrosos e submissos.

Sigo entendendo, portanto, que as dinâmicas arquetípicas que pude observar no espetáculo são constituídas por processos psicológicos decorrentes da integração do inconsciente com o consciente e da produção de símbolos e significados resultantes dessa incorporação. Essa incorporação pode ocorrer tanto por parte dos atores quanto dos espectadores. Além disso, essa relação de construção simbólica é capaz de acontecer de forma coletiva, ou seja, uma variedade de símbolos pode surgir da interação entre o autor (texto escrito), o ator e a atriz (texto encenado) e o espectador, que formula o texto simbólico, como pude perceber em minha experiência enquanto pesquisadora e espectadora.

Artaud ([1938] 2006) acreditava que o inconsciente era uma força poderosa e vital que se manifestava no teatro de forma intensa e visceral. Ele via o teatro como um meio de acessar o inconsciente coletivo e liberar energias reprimidas e instintos primitivos. Artaud buscava uma forma de teatro que transcendesse a linguagem racional e rompesse as barreiras da consciência, permitindo uma experiência direta e visceral do inconsciente.

Em seu ensaio *O Teatro e Seu Duplo* ([1938] 2006), Artaud descreve o teatro como um ritual primitivo, um espaço sagrado onde os impulsos e os conteúdos do inconsciente poderiam ser explorados e liberados. Ele propõe uma forma de teatro que desafia as convenções culturais e sociais, buscando atingir um estado de “crueldade” e “violência”, quebrando as defesas da consciência e mergulhando diretamente no inconsciente. Os símbolos são como forças vivas e enérgicas manifestadas na expressão teatral.

Dessa forma, a experiência teatral amplia as possibilidades de assimilação dos símbolos. A criação teatral, por sua vez, cria e recria a partir da conexão dos símbolos com o contexto individual e coletivo como ser cultural. Portanto, analiso as dinâmicas arquetípicas

no espetáculo *A Noite dos Assassinos* por etapas, as quais estão subdivididas em tópicos no subcapítulo 3.2.

Para continuar minha reflexão, trago aqui um resumo do espetáculo *A Noite dos Assassinos*, pelo Grupo Máscara, com a finalidade de deixar mais compreensível a analogia que tentei estabelecer com as representações arquetípicas abordadas por Jung.

A peça possui três personagens: os irmãos Lalo, Cuca e Beba. Eles se revezam, durante o espetáculo, na interpretação de outros personagens, como a mãe, o pai, os vizinhos (Pantaleão e Margarida), os policiais, o promotor etc. Eles não se travestem de outras pessoas; mas se transformam nelas por meio da encenação, variando o tempo inteiro entre eles enquanto personagens e interpretando esses outros personagens citados. Em outras palavras, eles encenam uma peça dentro de outra, uma característica metateatral deste espetáculo.

O conceito de metateatro refere-se à representação teatral de elementos autorreferenciais, autorreflexivos ou autoconscientes, que se referem diretamente à própria natureza do teatro. É uma técnica dramática na qual o teatro se torna tema e, ao mesmo tempo, objeto de reflexão dentro da própria obra teatral. A metateatralidade ocorre quando a peça cria uma consciência de si mesma como encenação teatral, levando os espectadores a refletir sobre a natureza do teatro, sua relação com a realidade e os mecanismos artísticos utilizados na produção teatral.

Essa técnica pode se manifestar de várias maneiras. Alguns exemplos mais comuns de metateatralidade incluem: os personagens se dirigindo diretamente ao público, reconhecendo sua presença e criando uma relação direta entre atores e espectadores. Os personagens de *A Noite dos Assassinos* desempenham esse papel quando se dirigem à plateia anunciando que a encenação começou indicando que, a partir daí, se trata de uma representação, ou seja, de uma peça de teatro. Outro exemplo é quando Lalo se dirige à plateia informando-a de que ele matou seus pais e descreve a cena para que o espectador a visualize.

A metateatralidade também ocorre quando a peça faz referências explícitas aos elementos teatrais, como cenários, figurinos, iluminação, ação, entre outros. Isso ocorre quando eles descrevem a ambientação enquanto encenam. Outro aspecto relevante é a autoconsciência dos personagens: no espetáculo, eles têm conhecimento de que estão em uma peça teatral, discutindo sobre seu papel, a dramaturgia ou questionando a própria existência como personagens fictícios, por exemplo, eles indicam que será a sua vez de encenar sua versão do assassinato.

Outro ponto que caracteriza a metateatralidade é a reflexão sobre a natureza do teatro: a peça provoca discussões sobre a função do teatro, sua relação com a sociedade, a arte em si mesma e os limites entre a realidade e a ficção. Eles estabelecem esses limites quando entram ou saem da encenação, o que pode ser exemplificado quando os personagens estão cansados da situação dramática e anunciam que desejam sair do jogo, ou quando expressam as condições de uma sociedade moralista e opressora que os tolhe por meio da figura dos pais autoritários.

Consciente disso, na minha interpretação, esses irmãos, quando representam a si mesmos, referem-se a determinadas representações arquetípicas. Ou seja, Lalo, enquanto Lalo, expressa-se como a representação do *ego*, este termo é entendido por Jung ([1951] 1986) como sendo a parte central da consciência individual que nos proporciona um senso de identidade e continuidade pessoal. Ele é responsável, por exemplo, pela nossa percepção consciente, pensamentos, memórias e tomadas de decisão racionais.

Quando Lalo interpreta a mãe, representa a *anima*, e quando passa da realidade para a ficção da encenação, representa a energia psíquica do *self* (como estado inconsciente da psique) no processo de *individuação*. Quando interpreta o pai, ele representa o poder por meio do símbolo do cavalo. O pai representa o *animus* de suas filhas, irmãs de Lalo e a sombra do poder de Lalo.

Esses irmãos estão confinados no porão de sua casa e, conscientes de suas condições oprimidas pelo excesso de autoridade dos pais, demonstram como ocorre essa opressão por parte de seus genitores. Eles reclamam, brigam, mudam os objetos de lugar e criam imagens, preenchendo todo esse espaço com ações performáticas. De repente, iniciam um jogo de representação em que incorporam outros personagens, deixando de ser Lalo, Cuca e Beba para se transformarem em outras pessoas e criarem uma dramaturgia na qual possivelmente projetam a si mesmos. O espetáculo possui uma dinâmica semelhante à do sonho, onde tudo é possível, em um clima fantasmagórico e numinoso que lhes permite estar em diferentes lugares e tempos.

Quando estão encenando, eles se transportam para outros ambientes, como a sala e o local do julgamento, e, quando retornam à realidade, voltam para o porão. Eles alternam constantemente entre essas diferentes dimensões. No porão, improvisam e encenam o assassinato dos pais, a investigação do crime, o julgamento de Lalo e onde acontece o retorno do espírito dos pais para o julgamento, o casamento dos pais e o desprezo da mãe, que Lalo testemunha de seu útero. Lalo assume a culpa pelo assassinato e lida com visões que o

atormentam e o incentivam ao crime, além de suas angústias e sentimentos, entre outros aspectos.

O primeiro ato, de uma forma bastante resumida, consiste na encenação do assassinato por Lalo e nas relações familiares conflituosas. O segundo ato segue com a interpretação do julgamento de Lalo, no qual ele se autodenomina um assassino, culminando com a (suposta) concretização desse ato. No segundo ato, Cuca anuncia que será sua vez de conduzir o jogo da encenação, que progride para o julgamento de Lalo, suas alucinações, a expressão de seu descontentamento com os pais e a relação afetiva com a mãe, tudo isso no plano da ficção. Termina com Lalo derrotado, sentindo-se vazio e incompleto, oprimido pelas irmãs que representam os agentes da justiça. Lalo confessa às irmãs que, apesar de tudo, ele ama os pais, enquanto suas irmãs zombam de seu fracasso no plano da realidade. Beba finaliza indicando que agora será a sua vez, como se estivesse prestes a começar novamente a representação.

Essas situações são trazidas nas reflexões que se seguem como representações arquetípicas simbólicas da psique. O espetáculo é tido, por mim, como uma representação da psique, e os irmãos simbolizam as dinâmicas arquetípicas entre consciente e inconsciente.

### **3.2 Símbolos da transformação**

Jung explora o conceito do *self* (*si-mesmo*) no livro *Aion: Estudos sobre o Simbolismo do Si-mesmo* ([1951] 1986), que se refere a uma dimensão atemporal e simbólica relacionada à *totalidade* e à transformação psicológica. Em *Símbolos da Transformação* ([1912] 2011), pode-se acompanhar um pouco de sua formulação teórica sobre a relação dos aspectos simbólicos das religiões e dos mitos, utilizando algumas representações arquetípicas para exemplificar.

As duas obras aqui mencionadas foram fundamentais para compreender quão complexos e aprofundados são seus conhecimentos e percepções sobre a cultura e os simbolismos religiosos como base estrutural para a compreensão das dinâmicas arquetípicas e suas possíveis analogias sobre o surgimento dos símbolos mitológicos e como eles se apresentam de formas mais variadas em diversas culturas, desde os símbolos dos deuses gregos até os mitos judaico-cristãos. Não me deterei nessa questão, pois ela possui uma infinidade de possibilidades de pesquisa, mas utilizo mais à frente alguns exemplos do mito na contextualização da peça.

Em suma, em *Símbolos da Transformação* ([1912] 2011), Jung faz uma análise comparativa e exemplifica como os símbolos (oriundos das representações arquetípicas universais) se estabelecem e se repetem em diferentes culturas. Ele explora a representação arquetípica da mãe protetora e da mãe devoradora<sup>63</sup> (aspecto *sombra*) como representações simbólicas da figura materna na psique humana. Ele estabelece as conexões entre essas manifestações arquetípicas por meio de imagens simbólicas, religiosas e experiências clínicas.

A mãe protetora é uma representação arquetípica que simboliza o aspecto positivo da figura materna. Ela está associada à nutrição, ao cuidado, ao amor e à proteção. Essa representação arquetípica é geralmente expressada em histórias e mitos como uma mãe bondosa e carinhosa, que oferece apoio e segurança. Por outro lado, a mãe devoradora é descrita como o aspecto negativo da figura materna. Ela está relacionada à ideia de uma mãe que é excessivamente controladora, sufocante ou até mesmo destrutiva. Essa representação arquetípica pode ser simbolizada por figuras mitológicas como a Medusa ou a bruxa malvada em contos de fadas.

Jung ([1912] 2011) argumenta que essas duas representações arquetípicas estão intimamente relacionadas e podem coexistir na psique de uma pessoa. Ele observa que a mãe protetora pode eventualmente se transformar na mãe devoradora, como percebo no caso de Lalo de *A Noite dos Assassinos*, caso não haja um processo adequado de *individuação* e diferenciação psíquica. Essa transformação ocorre quando a mãe protetora se torna excessivamente controladora e impede o desenvolvimento e a autonomia do indivíduo. Isso pode ser observado quando Lalo afirma para as irmãs que seus pais não o ensinaram a viver, pelo contrário, só atrapalharam, ou seja, ele não se sente seguro em relação aos rumos de sua vida.

---

<sup>63</sup> Jung ([1912] 2011) explora o arquétipo das mães devoradoras como uma representação simbólica do lado sombrio e negativo do arquétipo materno. Esse arquétipo da mãe devoradora pode ser encontrado em diversas culturas e mitologias ao redor do mundo, onde se perpetua histórias e imagens simbólicas de mães que consomem ou devoram seus filhos. Jung utiliza esses exemplos mitológicos e folclóricos para ilustrar como representação arquetípica das mães devoradoras pode ser expresso por meio de histórias e símbolos, refletindo os medos e conflitos relacionados à figura materna na psique humana. No entanto, é importante destacar que Jung não se refere a mães reais específicas, mas sim na dimensão simbólica e psicológica dessas figuras.

Cada cultura e mitologia podem ter suas próprias representações simbólicas de mães devoradoras, como por exemplo, a deusa grega Hera, que perseguia e atormentava os filhos ilegítimos de seu marido Zeus, ou a Medusa, figura da mitologia grega, conhecida por sua aparência de serpentes no lugar de cabelos e a capacidade de transformar pessoas em pedra com seu olhar. Ela é frequentemente interpretada como um símbolo de poder e perigo feminino e pode ser vista como uma expressão da representação do arquétipo da “Mulher Terrível” ou do feminino negativo. Outro exemplo é a Lilith, uma figura presente em várias tradições mitológicas e religiosas, incluindo a tradição judaico-cristã. Ela é frequentemente retratada como a primeira mulher de Adão antes de Eva, uma mulher demoníaca que se recusa a se submeter a ele confrontando-o pelo poder. Lilith é associada à rebeldia, independência e sua figura tem sido interpretada de várias maneiras, incluindo uma representação do feminino não domesticado ou reprimido.

Isso é perceptível devido à idade de Lalo e à sua extrema dependência dos pais, quando ele alega não saber andar sozinho fora de casa e teve que voltar de suas tentativas frustradas de sair, enquanto parece que as irmãs nunca tentaram sair. Lalo, na interpretação da mãe, muitas vezes nos remete à mãe devoradora, sendo que, em seu ponto de vista, a mãe protetora e carinhosa é apenas uma mãe idealizada que não se concretiza para ele como representação do amor maternal.

Jung ([1912] 2011) destaca também que a mãe devoradora não precisa ser interpretada literalmente como uma figura materna real, mas pode ser uma representação simbólica dos aspectos destrutivos e opressivos presentes na psique ou na cultura, projetados na figura da mãe. Em diversos momentos da peça, a representação simbólica cênica nos remete a essa relação entre mãe real e mãe ideal, a mãe que briga com Lalo e a mãe que ele deseja, amorosa e doce, ambas resultantes das dinâmicas da representação do arquétipo da mãe.

Outra representação arquetípica que pode ser análoga aos irmãos do espetáculo é a figura do herói, considerando as tentativas dos personagens de se tornarem livres e independentes da opressão exercida pelos pais. Isso remete ao processo de colonização sofrido na América em geral, no que diz respeito à marca do herói conquistador, que pode variar dependendo do período histórico e das culturas indígenas envolvidas. A opressão, para esses irmãos, manifesta-se como um desafio para os heróis, um inimigo a ser enfrentado, e tudo o que eles encenam se justifica por suas ações.

Em *Símbolos da Transformação* ([1912] 2011), Jung apresenta diversos aspectos do símbolo do herói em suas análises, na mitologia grega, por exemplo, ele cita Hércules como um exemplo de herói, simbolizando a jornada de *individuação* e superação pessoal ao enfrentar desafios e realizar feitos heroicos. Nos contos de fadas, Jung ([1912] 2011) destaca o personagem do Pequeno Polegar como um herói que, apesar de ser menor e mais jovem, utiliza sua inteligência e coragem para superar obstáculos. Ele também discute o símbolo do herói em relação a Jesus Cristo, explorando sua jornada de sacrifício e redenção como um arquétipo representativo da busca espiritual profunda e da integração de polaridades. Jung ([1912] 2011) discute a figura de Cristo como um símbolo do *self* e a ressurreição como um processo de renovação, transformação e transcendência.

Na mitologia nórdica, ele menciona a figura do herói, por exemplo, o deus Thor, conhecido por suas batalhas contra gigantes e sua bravura em proteger os deuses e a humanidade. Além disso, Jung ([1912] 2011) faz referência ao conto de fadas *A Princesa e o*

*Sapo*, destacando o tema do herói que, apesar de sua aparência desagradável, é capaz de passar por uma transformação e se tornar um príncipe.

Em ambos os exemplos, encontrei a simbologia da transformação. Para o autor, essas representações arquetípicas, como o herói, a mãe, o pai, a serpente, entre outros, são formas primordiais de representação que transcendem as fronteiras culturais e temporais. Em sua analogia, ele nos apresenta como eles se configuram em cada cultura. Jung ([1912] 2011) observa que certos temas e padrões são recorrentes em diferentes mitologias e tradições culturais. Por exemplo, o mito da Grande Mãe como uma figura de fertilidade e nutrição, e o mito da transformação alquímica<sup>64</sup> como um processo de purificação e integração, como nos exemplos citados.

Em *Aion*, Jung ([1951] 1986, p. 323) explora a relação entre o simbolismo da serpente, a circularidade do tempo e os mitos de renovação e transformação presentes em várias culturas: “A serpente (por causa de sua troca de pele) é o símbolo da renovação. Torna a criar-se a si mesma”. Ele examina mitos relacionados à morte e ao renascimento, à figura do herói e à busca pela *totalidade* e pela *individuação*. O livro aborda a dimensão simbólica e arquetípica da cultura, explorando os padrões universais que emergem do inconsciente coletivo humano. Busquei ainda identificar padrões e temas comuns que revelam a presença desses elementos arquetípicos universais, os quais utilizo nesta abordagem.

Ele argumenta que mitos e símbolos expressam não apenas a experiência individual, mas também refletem a natureza coletiva da psique humana. Nesse sentido, mitos e símbolos podem ajudar na compreensão das conexões do sujeito com os outros e com o mundo.

Neste estudo, retrato a questão da *individuação* em relação aos personagens na busca pela autorrealização e na integração dos aspectos sombrios de suas personalidades, bem como em relação a *anima* e *animus*. A *anima* é o aspecto feminino da psique inconsciente masculina, enquanto o *animus* é o aspecto masculino inconsciente da psique feminina.

A *sombra*, aqui abordada, não se limita apenas à função psicológica, mas também à questão da iluminação constantemente presente no espetáculo. A todo momento, luz e sombra

---

<sup>64</sup> A alquimia era uma ciência mística da Antiguidade e da Idade Média que buscava a transmutação de um elemento em outro, com ênfase na transformação de metais não preciosos em ouro. Seu principal objetivo era criar a pedra filosofal, capaz de realizar essa transmutação. A prática da alquimia envolvia a combinação de ciências místicas com diversas áreas do conhecimento, como, por exemplo, física, química, medicina, arte, geometria e filosofia. A palavra “alquimia” tem origem no árabe “al-kimiya” e está relacionada ao conceito de química. Disponível em: <https://www.significados.com.br/alquimia/>. Acesso em 1º abr. 2024. Embora a alquimia tenha sido abordada por diferentes perspectivas e práticas, na abordagem junguiana ([1912] 2011), ela era considerada uma importante fonte de inspiração e analogia para a compreensão dos processos psicológicos individuais e do desenvolvimento pessoal. Para Carl Jung, a alquimia era uma linguagem simbólica complexa e rica que refletia processos psicológicos que exploravam os aspectos mais profundos da psique humana e busca a transformação pessoal.

são integradas visualmente, revelando o sujeito em sua forma numinosa e sombria. Aqui também pode estabelecer um paralelo entre os personagens e a simbolização de Cristo, não apenas na figura do herói, mas também na questão do sacrifício e da representação simbólica da *totalidade*, como explorado adiante.

Jung entende que, ao aprofundar o autoconhecimento, a pessoa pode entrar em contato com sua própria representação arquetípica, incluindo o da *mãe*, da *criança* e do *si-mesmo*. A relação com a representação arquetípica da mãe pode influenciar a busca por nutrição emocional, segurança e equilíbrio. A conexão com a representação do arquétipo da *criança* pode despertar a criatividade, a espontaneidade e a capacidade de se maravilhar com a vida. E a representação do arquétipo do *si-mesmo* atua como um guia interno, buscando a unificação e a realização plena (ideal) da individualidade, que jamais se concretiza plenamente e concretamente.

A jornada de *individuação*, segundo Jung ([1934] 2014), é única para cada indivíduo, pois envolve a exploração de suas próprias representações arquetípicas e a reconciliação com suas próprias experiências e processos internos. A integração dessas representações arquetípicas na psique e o processo de *individuação* levam ao desenvolvimento de uma personalidade mais autêntica, equilibrada e realizada. Certamente, como pude constatar, esses são os anseios dos irmãos em busca da realização pessoal de cada um deles. Esse é um aspecto que se pode considerar como parte de um inconsciente coletivo, pois, a partir dos estudos junguianos, a *totalidade* é um aspecto psíquico amplamente retratado nas representações simbólicas culturais que expressam a representação do arquétipo do *si-mesmo*, como, por exemplo, o círculo, a serpente, a mandala, a cruz etc.

A questão da *totalidade* é analisada sob o viés do modelo circular da representação de *A Noite dos Assassinos* e da integração psíquica entre os opostos. A mandala é vista como o símbolo da integração dos aspectos da personalidade e da busca pela completude. A serpente (ouroboros<sup>65</sup>) simboliza a eternidade, o ciclo contínuo da vida, a morte e o renascimento, adicionando também a simbologia do Cristo ressuscitado e a conexão entre o céu, a terra e o submundo. Debaxo da cadeira (o trono) está o submundo (os filhos), em cima, o céu (os pais).

---

<sup>65</sup> Ouroboros ([1912] 2011) é um símbolo antigo que representa uma serpente ou dragão que morde a própria cauda, formando um círculo completo. É um símbolo rico em significado e está presente em várias culturas e tradições ao longo da história. O termo “ouroboros” tem origem grega e pode ser dividido em duas palavras: “oura”, que significa “cauda”, e “boros”, que significa “comer” ou “devorar”. Juntas, essas palavras formam a ideia de uma serpente que come a própria cauda.

O símbolo da *totalidade* e da harmonia interior, conforme Jung ([1934] 2014), expressa a representação do arquétipo do *si-mesmo*. Este último é considerado o símbolo da *individuação* e atua como o centro unificador da personalidade. O *si-mesmo* representa a expressão mais completa e autêntica do indivíduo, quando todas as partes da psique estão integradas e equilibradas. O processo de *individuação*, portanto, é o caminho proposto por Jung para alcançar o *si-mesmo*, desenvolvendo a singularidade e liberando o máximo potencial. Jung ([1951] 1986) acreditava que a busca pela *totalidade* e pela realização pessoal exigia o reconhecimento e a integração desses aspectos, em vez de uma simples negação ou repressão.

### 3.2.1 Representações simbólicas do arquétipo do *Self* (Si-mesmo)

Um conceito central em *Aion: Estudos sobre o Simbolismo do Si-mesmo* ([1951] 1986) é o *self*, como dito antes, que representa a *totalidade* psicológica e a busca pela *individuação*. Jung descreve o *self* como uma representação arquetípica sendo considerada o núcleo do indivíduo que busca a unificação dos opostos internos, enfatizando a importância de reconhecê-lo e integrá-lo para alcançar um estado de plenitude e equilíbrio psicológico. A representação do arquétipo do *self* transcende a dimensão temporal, representando uma *totalidade* que inclui o passado, o presente e o futuro.

O complexo do *ego* é carregado de libido (energia psíquica), portanto, carregado de afeto, referindo-se à parte consciente da psique, que inclui, por exemplo, a percepção, a identidade e a consciência individual. Ele é, portanto, responsável pela interação do indivíduo com o mundo exterior e pelo senso de identidade pessoal, fazendo a relação com o mundo interno e externo, sendo o centro da consciência. Diferentemente do *self*, está diretamente relacionado ao presente e à experiência consciente do indivíduo no tempo. Lida com as demandas e as experiências imediatas da vida cotidiana e é responsável pela administração da consciência individual e pela diferenciação dos aspectos pessoais em relação aos outros. Desempenha, assim, um papel importante na adaptação e na interação social, também pode estar sujeito a conflitos e desequilíbrios quando não há uma relação adequada com o *self*.

É importante entender que eles não são opostos, mas partes interconectadas da psique que desempenham funções diferentes no processo de *individuação*. Em relação a esses aspectos, é possível fazer uma analogia com o espetáculo *A Noite dos Assassinos*, considerando que a peça mergulha nas profundezas da natureza humana, explorando os

aspectos sombrios e reprimidos do *self*. Os personagens Lalo e Beba representam a dualidade da psique humana.

Os três personagens apresentam um constante embate. Lalo é complexo e atormentado, está em busca de um sentido para sua existência e tenta encontrar redenção para seus atos. Ele é confrontado com suas ações passadas e carrega uma profunda culpa, e suas irmãs fazem questão de sempre relembrá-lo. Associa Lalo ao *ego*, quando ele não está interpretando outro personagem, ou seja, quando ele está no plano da realidade, sendo ele mesmo, representando a consciência em constante luta com sua própria *sombra* e seus impulsos assassinos.

A relação entre Lalo e Beba com o pai é bastante conturbada, ambos demonstram muito medo diante da imagem autoritária do pai, que sempre lhes dirige a palavra com raiva e agressividade, avançando sobre eles. A relação da Beba com a mãe é indiferente, enquanto Cuca se relaciona bem com os pais, mas também sente-se oprimida por eles.

### 3.2.2 Representações simbólicas do arquétipo da *Anima* e do *Animus*

Recordando, os conceitos *anima* e *animus* representam os aspectos inconscientes femininos e masculinos presentes na psique de homens e mulheres, respectivamente. Esses conceitos são considerados representações arquetípicas e são fundamentais para a compreensão da *totalidade* da psique humana no processo da *individuação*. Eles representam as características e qualidades opostas ao gênero dominante em cada indivíduo. “Eu defini a *Anima* simplesmente como arquétipo da vida... a *Anima* personifica todo o inconsciente, inicialmente e enquanto sua imagem não puder ser diferenciada de outros arquétipos” (JUNG, [1951] 1986, p. 508). Na perspectiva junguiana, a *anima* e o *animus* representam a busca pelo equilíbrio entre esses aspectos da psique. Essa busca é essencial para o desenvolvimento pessoal e a construção de relacionamentos saudáveis.

O arquétipo da *anima* inúmeras vezes tem relação com o arquétipo da mãe, “a ‘mãe’, como primeira encarnação do arquétipo-Anima, até personifica todo o inconsciente” (JUNG, ([1912] 2011, p. 389). A mãe é primeira formadora dessas representações arquetípicas na psique do homem, ela representa a figura materna primordial. A representação do arquétipo da mãe refere-se a um conjunto de imagens e representações simbólicas que envolvem a figura materna. Lembrando que a *anima* não está especificamente relacionada à figura da mãe física, mas sim às representações arquetípicas femininas em geral. Pode ser expressa tanto nos

relacionamentos reais com as mães quanto nos símbolos, mitos e imagens associados à maternidade e à fecundidade. A relação com a representação do arquétipo da mãe molda as atitudes, crenças e comportamentos dos filhos, bem como suas relações com figuras de autoridade, o feminino e a maternidade.

Conforme meu entendimento sobre a teoria de Jung ([1951] 1986), penso que o único personagem masculino da peça, o Lalo pode manifestar a presença da *anima*, representada por características femininas projetadas nas mulheres da peça, como, por exemplo, intuição, sensibilidade, emoção e imaginação. A interação entre esses aspectos (feminino e masculino) pode criar tensões e conflitos internos nos personagens, refletindo as complexidades da psique humana. Cuca é bastante passiva, medrosa e submissa. Beba sempre representa o pai como uma figura autoritária, mas quando representa a si mesma, apresenta sua fragilidade e medo, quando, por exemplo, o pai a escorraça por ter levantado o vestido, jogando-a no chão e pisando violentamente sobre ela com sua bota, ou quando a enforca, assim como faz com Lalo. Quando Beba está caracterizada como o pai e sentada no “trono” (na cadeira em cima da mesa), muda totalmente a sua personalidade. Ela se identifica com seu complexo paterno que é a personificação do seu próprio *animus*.

Figura 10 – Bota, objeto de poder



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Lalo, representando o pai, parte para cima de Beba, derruba-a e a pisa, fazendo transparecer sua imagem autoritária e a submissão da filha, assim como o medo que ela tem do pai. Essa cena corresponde fortemente ao patriarcalismo.

Nos mitos, em geral, a relação complicada entre mãe e filho exemplifica a predominância da *anima*, especialmente na psique do *herói*. Dois exemplos da mitologia grega que Jung ([1912] 2011) considera como domínio da *anima* em situações distintas, são os seguintes: em Édipo, Jocasta é simultaneamente sua mãe biológica e sua esposa. No mito,

Jocasta se casa com Édipo sem saber que ele é seu filho, e eles têm filhos juntos. Quando a verdade é revelada, Jocasta fica chocada e envergonhada, e Édipo fica devastado ao descobrir que assassinou seu pai e se casou com sua mãe. Nessa complexa relação, pude ver a presença da *anima*. Jocasta representa a feminilidade e a figura materna, enquanto Édipo é o filho que, inconscientemente, busca uma conexão profunda com sua mãe. A relação incestuosa entre eles simboliza a busca inconsciente de união e integração da *anima* no processo de *individuação* de Édipo.

Agora, troca-se Édipo por Lalo. Este mito ilustra o tema da luta entre o *ego* e a *anima*, em que o filho é confrontado com suas próprias projeções e desejos inconscientes em relação à figura materna. “Aquilo que encobre, que enlaça, que envolve, aponta inelutavelmente para a mãe, isto é, para a relação do filho com a mãe real, com a imagem desta e com a mulher que deve tornar-se mãe para ele” (JUNG, [1951] 1986, p. 09). A descoberta da verdade e a consequente tragédia revelam os perigos de não lidar adequadamente com as forças inconscientes e não integrar a *anima*.

A maneira como Jung ([1951] 1986, p. 24) coloca a questão do *eros*<sup>66</sup> a seguir, faço as palavras dele minhas para considerar o personagem de Lalo:

Seu *eros* é passivo, como o é de uma criança: ele espera ser captado, sugado, velado e tragado. Ele procura, de certo modo, a órbita protetora e nutridora da mãe, a condição de criança de peito, distanciada de qualquer preocupação com a vida e na qual o mundo exterior lhe vem ao encontro e até mesmo lhe impõe sua felicidade. Por isso não é de espantar que o mundo real se lhe retraia.

Supostamente, Lalo se vê atrelado à sua mãe, que representa a imagem de sua infância, e lhe confere toda a culpa por suas desventuras, inclusive por ter tolhido sua autonomia e autoconfiança. Ele não sabia viver por si mesmo, sua imagem estava automaticamente ligada à da mãe. Mesmo que esse personagem faça a representação da “mãe devoradora”, a mãe protetora está presente na projeção do filho para a imagem da mãe, ou seja, a mãe ideal dos seus desejos, a ponto de procurar se desvencilhar da *sombra* materna que o atormenta. A mãe ideal para Lalo é projetada por seus desejos de afeto como pode ser observado na cena em que ele está nos braços da mãe, enquanto ela reclama da existência de Lalo e do desejo de tê-lo abortado.

---

<sup>66</sup> Jung ([1951] 1986) utiliza o termo *eros* para se referir à energia psíquica fundamental associada à vida, ao amor, à criatividade e ao impulso de união e conexão. Representa a força vital que impulsiona o indivíduo em direção ao crescimento, ao desenvolvimento pessoal e à busca de relacionamentos mais significativos. É uma energia que busca unir e integrar, tanto dentro do indivíduo (unindo os aspectos conscientes e os inconscientes da psique) quanto nas relações interpessoais.

Figura 11 - Lalo, vestido de noiva



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Representação da mãe no dia de seu casamento. Ele se vê como um feto, testemunhando o quanto a mãe o rejeitou desde o ventre.

Na Figura 11, é visível a projeção que Lalo tem de sua mãe, uma imagem maior do que a de uma pessoa humana, conferindo-lhe um aspecto numinoso que representa a mãe ideal, santa e protetora. Esse personagem retrata uma personificação divinizada da mãe, superior a ele, mas ao mesmo tempo ele resgata a “mãe devoradora” quando retorna ao ventre materno. Ele relembra ou fantasia sobre o quanto sua mãe o desprezou e desejou sua morte.

O que se observa é que a psique de Lalo anseia por sua *individuação* e é impulsionada por sua “vontade” de se libertar, mas uma parte dele está presa ao seio materno. Isso pode explicar o fato de os personagens serem adultos, mas se comportarem e se sentirem como crianças. Assim, a forma de cortar o cordão umbilical que o ligava à sua mãe se dá por meio da morte, ou seja, através do sacrifício de sua mãe. O sacrifício traz a ressurreição e o renascimento. Daí a analogia de Lalo com a figura arquetípica do herói, que mata a “mãe devoradora” e ressurge renovado. No entanto, ao sacrificar a mãe, ele se sacrifica a si mesmo, assim como a simbologia de Cristo, que se imola na cruz, Lalo é seu próprio sacrificador. A cruz, de acordo com Jung ([1912] 2011), representa a árvore que simbolicamente representa a mãe.

A figura de Cristo, a mãe e o herói são imagens primordiais universais, portanto, fazem parte do conceito de inconsciente coletivo proposto por Jung. Cristo também está conectado à representação do arquétipo da *totalidade*, pois representa a ideia de unicidade, sendo Deus e homem em um só, consciente e inconsciente, respectivamente. Nessa perspectiva, Lalo se configura como a imagem de Deus que se autodestrói (se autoimola como homem) e se autorecria como Deus. Sua ressurreição ocorre na projeção da mãe, na qual,

como mãe, ele repete as atitudes mesquinhas dela e perpetua o ciclo ritualístico do sacrifício e do renascimento, porque, hipoteticamente, ele não conseguiu avançar em seu processo de *individuação* e a conquista da *totalidade*, assim como suas irmãs.

Outro exemplo de relação mitológica entre mãe e filho em que há predominância da *anima*, na perspectiva de Carl Jung ([1912] 2011), é a história de Cronos e Reia. Cronos é um titã que usurpou o poder de seu pai, Urano, e tornou-se o governante dos deuses. No entanto, Cronos teme que seus próprios filhos o destronem, assim como ele fez com seu pai. Por causa disso, ele decide devorar todos os seus filhos assim que nascem. A figura de Reia, esposa de Cronos e mãe de seus filhos, desempenha um papel central. Reia, desesperada para salvar seu último filho, Zeus, da fúria de Cronos, elabora um plano. Em vez de entregá-lo para ser devorado, ela o esconde e dá a Cronos uma pedra embrulhada em panos, que ele engole pensando ser seu filho.

Em termos da perspectiva junguiana, Cronos representa o aspecto masculino dominante e tirânico, enquanto Reia personifica a figura materna e a *anima*. A atitude de Cronos de devorar seus filhos pode ser vista como a negação e repressão da *anima*, a rejeição de suas próprias emoções e vulnerabilidades.

Uma construção simbólica do espetáculo *A Noite dos Assassinos* relacionada a esse mito é a dança das cadeiras. A cadeira representa o trono como símbolo de poder e dominação. Os filhos, ao disputarem esse lugar precioso, assemelham-se ao pai, representando-o e tornando-se usurpadores de seu poder. Por outro lado, os filhos veem o pai como alguém que não deseja que obtenham o poder, por isso têm suas vontades cerceadas e são privados de liberdade. Na Figura 12, é possível visualizar a simbologia do trono e da dança das cadeiras.

Neste momento, Beba exerce seu domínio sobre os irmãos e seu próprio *animus* representado pelo pai é predominante em sua personalidade. A imagem também nos traz a representação da trindade ou quaternidade através da cruz como símbolo da *totalidade*, formada pela parte superior, onde está a divindade (o sol, o pai criador, Deus), os braços sustentados pelos irmãos, que, ajoelhados, se configuram como inferiores, e a continuação da cruz que termina na cadeira do chão (a terra, o lugar dos seres humanos mortais), representando assim a conexão do eu com o divino.

Figura 12 - Beba na representação do pai



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Lalo e Beba representam, respectivamente, o pai (no trono) e os filhos, simbolizando o poder, a superioridade e a extrema submissão.

O pai é a representação arquetípica do *animus* nas filhas, é visto como uma figura autoritária, representada pela figura do cavalo. A ideia do cavalo não está muito perceptível na Figura 12, mas no espetáculo, tanto a postura quanto as características físicas, a forma de andar e os sons emitidos simbolizam o cavalo. O cavalo, ou o “sol” no trono, é a representação do arquétipo do pai, do poder do masculino, do *logos*<sup>67</sup>. A partir das representações simbólicas formadas pelos filhos em relação ao pai, também é possível perceber que a ideia é tomar o lugar deste, ou seja, alcançar o *si-mesmo*.

O cavalo, segundo a abordagem junguiana ([1912] 2011), apresenta-se como uma figura arquetípica animal selvagem, ligado ao *self* primal, que representa a energia e os impulsos instintivos, a conexão com o mundo espiritual e a força, símbolo da vitalidade e da natureza indomada, semelhante à energia psíquica, geralmente associados aos deuses, heróis e figuras mitológicas que buscam desafio e, sobretudo, a transformação. No entanto, assim como os personagens de *A Noite dos Assassinos*, o cavalo pode representar a busca pela liberdade e pela autonomia a partir da conexão com os instintos primordiais.

Lalo e Beba personificam a representação arquetípica do cavalo quando interpretam o pai. A imagem do cavalo também carrega a função de exorcizar o mal nos transe mediúnicos. Além disso, é veículo da expressão divina nos rituais de possessão, como símbolo da totalidade como nos aponta Chevalier e Gheerbrant no livro *Dicionário dos Símbolos* ([1969] 1986).

<sup>67</sup> Na perspectiva junguiana ([1934] 2014), o *logos* representa o aspecto consciente e racional da psique. Jung contrasta o *logos* com o *eros*, que representa, por exemplo, o princípio do amor, da conexão emocional e dos instintos de vida. Enquanto o *eros* está associado aos aspectos emocionais e relacionais da psique, o *logos* está relacionado à razão, ao pensamento lógico e à capacidade de discernir e compreender.

Nos dois personagens relatados, Lalo e Beba, é possível constatar a incessante luta pelo poder, e são aqueles que mais apresentam uma agressividade selvagem, uma libido (energia psíquica) mais forte e aparente, enquanto Cuca se contenta com a condição imposta pelos pais. A presença simbólica do cavalo, em um aspecto mais histórico e cultural (coletivo-universal), está associada ao poder, à dominação. Em minha leitura, nos regimes autoritários, a força arquetípica do cavalo está relacionada ao símbolo de força militar, controle, opressão ou ao herói conquistador, à colonização, podendo, assim, representar um aspecto histórico e político muito significativo no contexto cubano de *A Noite dos Assassinos* e no contexto brasileiro, que também foi alvo de dominação política, econômica, territorial e cultural. Enfim, são muitas as representações simbólicas do cavalo nas diversas culturas, o que demonstra a natureza autônoma, flexível e dinâmica da representação do arquétipo.

Figura 13 - Lalo, representando o pai



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Incorpora o cavalo e sobe ao trono com a ajuda de Beba, que mais uma vez demonstra total submissão ao pai e está sempre disponível para servi-lo. O sentimento e a relação (de medo e ódio) de Beba pelo pai é muito semelhante à de Lalo.

Lalo, em posse da imagem arquetípica do cavalo, ou seja, quando interpreta o pai e assume as características dele, simboliza a soberania, o autoritarismo, a autoridade e a superioridade. A Figura 13 remete bem às questões do patriarcalismo e à subordinação feminina. Em outras imagens, as filhas estão sempre limpando a casa, tirando as teias de aranha, continuamente situadas abaixo da imagem masculina; em uma delas, Cuca está ajoelhada, limpando a bota do pai. Não estou dizendo que isso seja intencional na criação cênica (talvez seja), mas essa informação se trata apenas de minha percepção.

O corpo masculino criado traz em si uma masculinidade que se impõe, ou seja, o poder que vem não só da posição que ocupa, mas também do gênero, observável também na

postura em que ambos se encontram. O pai tem seu corpo ereto, imponente, aberto, com a cabeça inclinada para o alto, enquanto a filha tem seu corpo fechado, recolhido e mantém a cabeça baixa. Lalo agora é todo poderoso, assume o trono, assume a postura do pai e projeta nesta imagem os seus anseios.

Enquanto Lalo, é o líder anarquista que busca liberdade a partir da revolução e se mostra totalmente contra o controle; quando pai, assume a posição controladora, ora criticada por ele. Jung ([1912] 2011) entendia que as sociedades humanas foram historicamente dominadas por estruturas patriarcais, nas quais os homens exerciam poder e autoridade sobre as mulheres. Ele argumentava que essa dinâmica patriarcal tinha um impacto significativo na psicologia individual e coletiva, moldando as percepções, os papéis de gênero e as relações interpessoais. Ele entendia o patriarcalismo como a expressão de um desequilíbrio psíquico e cultural, em que os aspectos masculinos da psique são valorizados excessivamente em detrimento dos aspectos femininos. Por isso, sua teoria se pauta na integração desses aspectos, com o reconhecimento e a aceitação dentro de cada indivíduo.

A teoria junguiana aborda a questão do feminino em função do masculino quando, reportando-se aos mitos e às culturas primitivas, remete à predominância de símbolos fálicos, os quais são até mesmo venerados e cultuados. Jung ([1912] 2011) exemplifica representações simbólicas mitológicas do princípio masculino e da energia psíquica, “a força vital psíquica, a libido, simboliza-se pelo sol ou personifica-se em figuras de heróis com atributos solares. Ao mesmo tempo, porém, ela se expressa em símbolos fálicos” ([1912] 2011). Quando menciono que a libido se expressa em símbolos fálicos, é necessário acentuar que ela está relacionada a uma dimensão simbólica e não literal. Os elementos fálicos são representações simbólicas de poder, força, fertilidade, criação e transcendência presentes em diversas culturas e tradições ao redor do mundo, e não símbolos sexuais, como outras psicologias os reduzem. De acordo com Jung ([1912] 2011), a cruz, por exemplo, representa a busca pela transcendência e a conexão com o divino; o bastão representa o poder, a autoridade, ligada à figura arquetípica do patriarca; a torre pode simbolizar a busca do *ego* pelo poder e pela identidade. Enquanto os símbolos femininos são, em sua maioria, ligados à sedução, à fertilidade e à reprodução.

Lalo, Cuca e Beba, principalmente Lalo, estão sempre em uma dinâmica de construção e reconstrução de um lugar ideal com os objetos de cena na organização do interior da casa. Pude inclusive identificar algumas construções simbólicas, que remeto à torre, feita com as cadeiras (Figura 14), que simbolicamente eleva o personagem ao trono e à condição de poder.



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Beba dispõe as cadeiras na vertical, simbolizando uma torre ou uma escada que pode ser interpretada como uma necessidade de fuga. Neste momento, Lalo e Cuca estão discutindo e brigando entre si a respeito dos pais.

Em *A Noite dos Assassinos*, é possível observar a dinamicidade do símbolo, pois ele pode ser transformado em outras representações simbólicas, a exemplo disso, há a bota que representa o pai. Na peça, além de estar associada ao poder, ela também representa o gênero masculino.

Além disso, relaciono a bota (Figura 15) em *A Noite dos Assassinos* a uma simbologia do regime militar, do poder absoluto e supremo, numa analogia à memória coletiva das ditaduras e da colonização sofrida tanto por Cuba quanto pelo Brasil. Associando ao contexto da obra como um todo, entendo a bota como um símbolo de dominação e subjugação dos indivíduos a um sistema político autoritarista; dos filhos pelos pais, na obra encenada. Na minha percepção em relação ao espetáculo, ela simboliza a opressão exercida pelo patriarcado, pela figura do pai como detentor de autoridade. Chevalier e Gheerbrant ([1969] 1986) trazem também a ideia de os sapatos serem um símbolo de identificação (utilizada para simbolizar o pai) ou símbolos do direito de propriedade, “andar de sapatos é tomar posse da terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT [1969] 1986, p. 801), ou seja, os filhos como propriedade dos pais, ou, as terras colonizadas passam a pertencer ao dominador.

Figura 15 - A bota do pai



Fonte: Acervo do Mácara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Beba relaciona-se com a bota do pai de forma sugestiva, criando uma cena que remete a conotações sexuais e evoca a relação incestuosa simbólica retratada pelos personagens.

No entanto, ao abordar esse assunto, entendo o comportamento dos personagens como uma expressão da libido, mas também envolve a questão da energia represada. “A libido represada por um obstáculo não regride necessariamente para objetos sexuais antigos, mas para atividades rítmicas infantis que são o modelo primário tanto do ato da alimentação quanto do ato sexual” (JUNG, [1912] 2011, p. 181). Relaciono essa ideia aos personagens, pois, apesar de terem idade adulta, se comportam como crianças, brincando de encenar, muitos movimentos deles e muitas falas ou a tonalidade das falas remetem a um estado infantil que se assemelham às atividades rítmicas já expostas.

No entanto, nesse sentido é possível relacionar esses comportamentos com a ideia que Jung ([1912] 2011) traz sobre a libido representada como uma “impulsividade animal” do indivíduo que se encontra reprimida e não encontra outra forma de vazão para seus instintos. Muitas vezes essa impulsividade é retratada por símbolos teriomorfos, ou seja, símbolos que apresentam formas ou característica de um animal. Mas essa repressão não se refere somente à sexualidade, como também aos outros instintos em geral. O que acontece com os irmãos de *A Noite dos Assassinos* é que eles trazem algumas representações teriomórficas, como, por exemplo, o cavalo e a aranha para expressarem instintos impulsivos:

A regressão causada pela repressão dos instintos sempre leva ao passado psíquico e com isso também à fase da infância, onde os poderes decisivos aparentemente e em parte também realmente foram os pais. Mas além dos pais entram em jogo também os impulsos dos instintos inatos, o que se depreende da influência diferente que os pais exercem sobre seus filhos: os filhos reagem de maneiras diversas à influência dos pais. Possuem, portanto, determinantes individuais. Para o vazio do consciente infantil deverá parecer, naturalmente, que todas as influências determinantes provêm de fora. A criança não sabe distinguir seus próprios instintos da influência e da vontade dos pais. A incapacidade de discernimento da criança faz com que os animais que representam os instintos sejam ao mesmo tempo atributos dos pais e que os pais apareçam em forma de animais, o pai como touro, a mãe como vaca etc. (JUNG, [1912] 2011, p. 215).

No espetáculo em questão, o pai aparece como um cavalo. Então sigo com meu raciocínio entendendo a colocação posta de que, apesar das questões sexuais explícitas, o regresso ao útero materno por parte de Lalo não se restringe apenas à questão do instinto sexual, mas vai além, pois engloba os instintos como um todo. Dessa forma, abordo a questão

do incesto como uma representação simbólica, pois a regressão<sup>68</sup> ao útero materno antecede a fase sexual e engloba outros aspectos psíquicos, como, por exemplo, a representação do herói que se recria “através de sua autoimolação e sua penetração na mãe” (JUNG, [1912] 2011, p. 503). Penetrar na mãe, na compreensão junguiana significa estabelecer um relacionamento entre o eu e o inconsciente.

Continuando, considero a faca utilizada para o assassinato dos pais como outro exemplo que no espetáculo se torna uma representação simbólica de poder. Ela representa para Lalo a sua simbólica libertação e seu ressurgimento como novo ser, liberto das amarras do seio materno e da opressão dos pais. A faca é o instrumento que simboliza o corte tardio do cordão umbilical e de sua iniciação, sendo, portanto, um símbolo de transformação. A faca, assim como a lança e a espada, como Jung ([1912] 2011) explora em seus estudos sobre a mitologia e as religiões, são símbolos costumeiramente ligados à caça, à dominação, ao sacrifício e à fecundação da terra em algumas culturas. “Ela é a faca que mata, mas também o falo como símbolo da força regenerativa do grão de trigo que, enterrado na terra como um morto, é ao mesmo tempo uma semente que fecunda a terra” (JUNG, [1912] 2011, p. 507).

Na mitologia de Mitra, por exemplo, há algumas esculturas com uma faca enfiada na terra. Penso que Lalo representa essa ideia quando ele atrita as facas e as crava na mesa. A “revolução” deste personagem se apresenta como uma representação do arquétipo do poder com o intuito de organizar a desordem social.

Assim como a faca que fende a terra, também “a lança tem sentido semelhante: dela descendem os homens. O freixo (árvore) é a mãe das lanças, razão por que o gênero humano do ‘bronze’ dele provém” (JUNG, [1912] 2011, p. 345). Daí se subentende a relação do homem e sua “arma” de poder.

Na mitologia de Mitra (uma divindade indo-iraniana), de acordo com Jung ([1912] 2011), a adaga desempenha um papel importante como instrumento de imolação. De acordo com o mito, Mitra foi encarregado de sacrificar um touro divino, conhecido como Touro Celestial, como parte de um pacto com o deus supremo Ahura Mazda. No momento do sacrifício, Mitra ergue sua adaga para matar o touro, e desta ação nasce a vida e a ordem cósmica. Essa relação também pode ser observada na imolação do “cordeiro” representado

---

<sup>68</sup> Na abordagem junguiana ([1912] 2011), a regressão refere-se a um processo psicológico em que o indivíduo retorna a estados anteriores de desenvolvimento ou a padrões de comportamento mais primitivos. É um movimento involuntário em direção aos conteúdos do inconsciente, muitas vezes desencadeado, por exemplo, por situações de estresse, desequilíbrio emocional ou conflitos internos. A regressão pode ocorrer quando os mecanismos de adaptação e defesa do *ego* estão sobrecarregados, levando a pessoa a recorrer a estratégias de enfrentamento mais primitivas e menos maduras. Isso pode resultar em comportamentos infantis, emocionais ou impulsivos, ou mesmo na reativação de complexos ou padrões de personalidade mais arcaicos.

pela morte de Cristo por crucificação, sendo a faca associada ao símbolo da transformação, desde o momento em que Lalo a crava sobre a mesa, dali surge, simbolicamente, um novo indivíduo capaz de se libertar.

Na simbologia cristã, a adaga também é associada ao sacrifício e à imolação. Ela é frequentemente associada à imagem de São Paulo, um dos principais apóstolos do cristianismo, que é retratado com uma adaga, simbolizando seu martírio e sacrifício pela fé cristã. A adaga representa sua morte como mártir e seu papel crucial na propagação do cristianismo.

A lança que perfura o peito de Cristo em sua cruz também representa a passagem de um novo ser: “O crucifixo atravessado pela lança, a imagem do homem da era cristã torturado por seus desejos e crucificado em Cristo” (JUNG, [1912] 2011, p. 347). O homem é sacrificado para o ressurgimento do deus filho imortal. E na peça *A Noite dos Assassinos*, essa simbologia pode representar a inserção forçada, opressora e sanguinária do cristianismo pelo mundo, uma dominação pela lança e espada, refletindo também o contexto da peça escrita em Cuba e sua encenação no Brasil pelo Grupo Máscara.

Em ambos os casos, tanto no mito de Mitra quanto na simbologia cristã, a adaga é um símbolo do sacrifício supremo, da renúncia de algo valioso em prol de um propósito maior. Ela, no espetáculo, representa a disposição de enfrentar o sofrimento e a morte em busca da redenção, da transformação espiritual ou da salvação de Lalo e das irmãs. Contudo, não é nosso propósito analisar os mitos, mas esses dois exemplos foram trazidos para ilustrar as variações dos símbolos históricos (devido à sua espontaneidade e autonomia), os quais Jung ([1934] 2014) considera universais, manifestados desde a época primitiva e expressados nos tempos atuais, pois, de acordo com ele, são herdados pelo inconsciente coletivo.

Portanto, é possível notar que a adaga, como símbolo de sacrifício e imolação, aparece em várias tradições e mitologias ao redor do mundo, muitas vezes como uma representação arquetípica do sacrifício necessário para alcançar algo de valor ou a transcendência. O que se entende aqui é que o sacrifício simbólico dos pais foi necessário para que os filhos transcendessem sua mera condição de oprimidos e submissos e se tornassem donos de si integrando os complexos materno e paterno. Contudo, o objetivo não é alcançado, pois ainda continuam presos à imagem dos genitores e repetindo os mesmos padrões, levando-os a representar incessantemente a morte dos opressores.

A ideia de purificação dos irmãos de *A Noite dos Assassinos* pode ser interpretada como uma representação simbólica da jornada pela *individuação*. Eles apresentam uma

constante luta interna na busca do equilíbrio em relação às influências externas e pelos confrontos internos. Mas esse processo só evolui quando o indivíduo permite que o *self* o guie na busca interior de sua essência. Como escreve Jung ([1951] 1986, p. 38), quando a mudança é o “restabelecimento de um estado original”, nisto percebo e assimilo a ideia com o anseio dos personagens pelo senso de identidade e completude, mesmo diante da opressão imposta ao *ego* pelo poder autoritário e pela consciência moral.

Os objetos de limpeza podem simbolizar esse confronto, essa necessidade de transformação e purificação, enquanto o corpo dos personagens, suas ações e suas representações simbólicas de reorganização do espaço e de si mesmos expressam essa busca pela integração dos aspectos opostos, pela totalidade psíquica e pelos potenciais não realizados. Na concepção junguiana, para que isso ocorra, o *ego* precisa se sacrificar em favor do *self*, que é o elemento central na jornada de *individuação*. O indivíduo precisa transcender as limitações do *ego*, pois a meta da *individuação* é a completude, que é o *self*, que se dá na integração dos aspectos conscientes e inconscientes. Através desse processo, percebo que os personagens gradualmente se tornam mais conscientes de si mesmos, de suas motivações, valores, talentos e propósitos quando os estão representando.

A purificação na teoria junguiana refere-se ao processo de reconhecer, enfrentar e integrar os aspectos sombrios e reprimidos da psique. Isso envolve a exploração e a aceitação, por exemplo, dos complexos pessoais, dos traumas, dos medos, das emoções negativas e dos padrões de comportamento autodestrutivos, que, em parte, percebo nesses personagens em questão. Ao entrar em contato com essas partes ocultas, eles trazem à consciência o que estava oculto, mas não conseguem avançar no processo de integração.

Voltando à questão do trono, na Figura 16, pude observar uma luta por ele, ou seja, pelo poder. Beba, por apresentar a predominância do *animus* do pai, apresenta uma força interna que influencia suas percepções, pensamentos, julgamentos e comportamentos, trazendo qualidades tradicionalmente associadas ao masculino, como racionalidade, assertividade, lógica, autonomia e competitividade. Na cena representada na Figura 16, assim como em algumas outras cenas, ela compete igualmente com Lalo pelo poder, e sua imagem já não é a de um ser submisso e frágil. Sua representação do pai também traz a imagem arquetípica do cavalo, e as cadeiras funcionam nesse momento como armas no embate.

Figura 16 – Confronto



Fonte: Acervo Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Beba e Lalo em confronto semelhante a uma luta pelo poder, o que se diferencia de sua luta com Beba, pois com ela, mais parece uma luta com a mãe.

Por se tratar de uma representação arquetípica dos impulsos instintivos, o cavalo é tido por Jung ([1912] 2011) como símbolo da libido, que é reforçada por ele como a grande condutora e motivadora das atividades humanas. A libido é a força vital que anima todos os processos psicológicos, no entanto, também pode ocorrer uma involução da libido quando ela não encontra uma forma de se expandir ou, no âmbito da energia sexual, quando é reprimida, torna-se agressiva e perigosa.

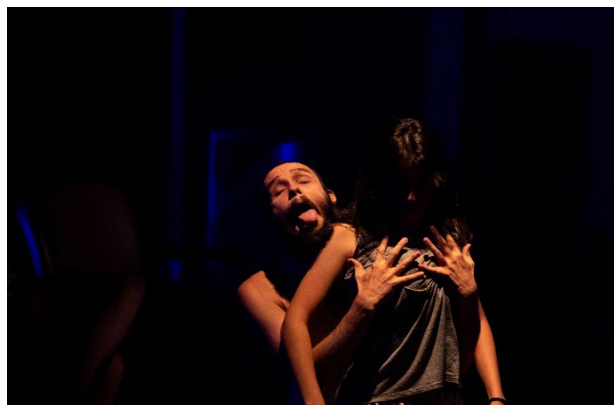
Em *A Noite dos Assassinos*, a movimentação cênica é um verdadeiro campo de batalha, onde eles lutam utilizando as cadeiras e seus próprios corpos, sempre de forma agressiva. Momentos de leveza nas falas ou ações são raros. O que quero dizer é que a movimentação cênica e a agressividade podem representar essa energia que quer se manifestar. A libido abrange as emoções, as motivações pessoais, os desejos e anseios, e é ela que impulsiona a expressão criativa:

A imagem materna é um símbolo da libido; o cavalo também, e em alguns pontos, quando os conceitos se cruzam, os dois símbolos se encontram. O fator comum às duas imagens está na libido. Sob este aspecto o herói e seu cavalo surgem como representação da ideia do homem com sua esfera dominada de instintos animais. (JUNG, [1912] 2011, p. 329).

Neste sentido, entendo que, devido à condição de confinamento e à restrição dessa energia vital, ela se expressa na forma de impulsos sexuais retratados pelos irmãos na peça. Ao longo do espetáculo, é perceptível a intensidade dessa energia manifestada nos movimentos, imagens e ações dos personagens. A repressão da libido implica negar, suprimir ou bloquear essa energia vital, o que pode resultar em desequilíbrio e uma série de efeitos negativos, como observei no comportamento dos irmãos e em suas relações. Um exemplo

disso é a cena do vizinho, onde o personagem Lalo, ao interpretar o velho Pantaleão, encena situações de envolvimento incestuoso com a irmã.

Figura 17 - Visita do vizinho



Fonte: Acervo Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Beba e Lalo (como vizinho Pantaleão) em uma cena em que a libido sexual de Lalo aparece aflorada.

Ao se transformar em vizinho, ele deixa de ser Lalo e se camufla na ideia de ser outra pessoa, evitando assim se sentir culpado pelas ações de incesto. Apesar de seus desejos instintivos não terem uma forma de se expressar, exceto em relação às pessoas confinadas com ele, a força moral pesa e a representação de outros personagens surge como um meio de liberar essas energias reprimidas. Além disso, em outros momentos, quando estão brincando ou se divertindo em cena, essas imagens ou situações de natureza sexual eventualmente emergem, como pode ser observado na Figura 18.

Figura 18 - Impulso instintivo



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Beba e Lalo em outra cena em que a energia impulsiva instintiva é externalizada durante a brincadeira do assassinato.

Na condição de representar os pais e se tornarem personagens, aquilo que estava preso na imaginação cria e dá vida, liberdade e se materializa de forma simbólica, livre de preconceitos.

Figura 19 - Assédio de Beba



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018.

Lalo, interpretando o vizinho Pantaleão, assediando a Beba, é perceptível a mudança na iluminação de fundo. Ela se torna mais sombria e escura, enquanto a luz revela a consciência do ato.

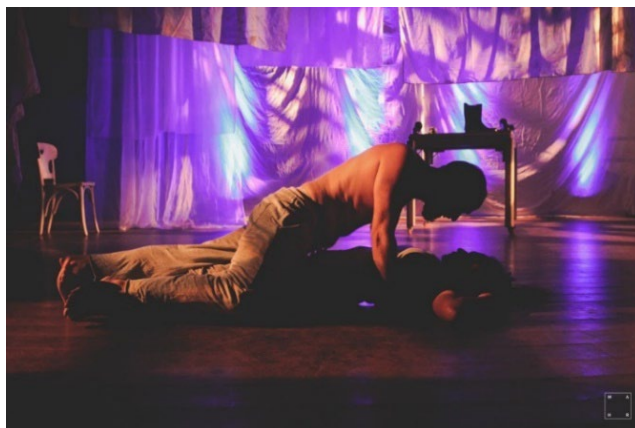
Figura 20 - Cena do vizinho Pantaleão com Beba



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018.

Os irmãos, nessa atmosfera, podem até mesmo externalizar, mesmo que inconscientemente, seus desejos instintivos, Lalo, por exemplo, com a irmã que representa a mãe (Figura 21).

Figura 21 - Luta entre Lalo e Cuca



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Lalo se deixa levar por seus impulsos instintivos no momento que debate e confronta Cuca sobre a culpabilidade dos pais. A luta corporal evolui para um contato mais íntimo.

Sobre esse assunto, Jung ([1912] 2011) aborda a simbologia presente em muitos mitos relacionados ao incesto, tanto entre irmãos quanto entre pais e filhos, em sua obra *Símbolos da Transformação* ([1912] 2011). Ele discute a questão da regressão da psique até a fase pré-sexual da primeira infância ou até mesmo até a fase uterina, onde o filho não rompe os laços com o seio materno. Porém, para Jung ([1912] 2011), o incesto é sempre simbólico, pois a mãe simboliza o inconsciente, o útero, então, essa regressão quer dizer que os filhos não querem ir para a idade adulta, mas permanecerem infantis, inconscientes de si mesmos, da própria personalidade. A regressão é entendida como “alguém que vive para trás, procurando a infância e a mãe, e fugindo do mundo mal e frio que não quer compreendê-lo de modo algum” (JUNG, [1951] 1986, p. 9). Essa questão pode ser análoga à experiência de Lalo, retratado em *A Noite dos Assassinos*, pois, em vários momentos, ele demonstra não apenas um laço profundo com a figura materna, mas também um forte apego a essa memória. É possível notar uma projeção de seus sentimentos na relação conflituosa de amor, ódio e rejeição entre eles, especialmente quando ele personifica a mãe:

A libido que retornou da mãe, que só obedece com relutância, torna-se ameaçadora como uma cobra, o símbolo do pavor mortal, pois a relação com a mãe deve morrer, quase provocando a morte do próprio indivíduo. E o impacto da separação é proporcional à ligação com a mãe: quanto mais forte o cordão rompido, tanto mais perigosamente a mãe o enfrenta na forma do inconsciente. (JUNG, [1912] 2011, p. 370).

Algumas imagens dessa representação simbólica podem ser observadas na constante necessidade de Lalo voltar ao colo materno em muitos momentos da peça. Seguem alguns registros dessa relação nas Figuras 22 (a), 22 (b) e 23.

Figura 22 (a) e 22 (b) - Lalo procura consolo e cuidado no colo materno



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: A mãe, numa fingida candura, o acolhe, mesmo que suas palavras revelem o desprezo, amaldiçoando-o na contradição entre sua fala e o gesto e a ação que demonstra.

Lalo experimenta emoções intensas e imaturas, como raiva explosiva ou ciúme excessivo, em situações desafiadoras. Além disso, ele enfrenta o sentimento de rejeição em relação à sua matriarca. Esse fator o leva a uma incessante busca pelo carinho, amor, aceitação e validação da mãe.

Figura 23 - Colo materno



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Lalo expressa tranquilidade no colo da mãe, enquanto ela tenta afastá-lo, revelando sua fúria em relação ao filho.

Em *Aion*, Jung ([1951] 1986, p. 11) afirma que essas projeções na imagem da mãe são representações do inconsciente pela *anima*, que “onde quer que se manifeste – nos sonhos, nas visões e fantasias – ela aparece personificada, mostrando deste modo que o fator subjacente a ela possui todas as qualidades características de um ser feminino”. Na perspectiva junguiana, a *anima* é considerada como uma espécie de imagem ou personificação

das características e qualidades femininas que residem no inconsciente de um homem, incluindo sensibilidade, intuição, emoção, criatividade e conexão com o mundo interior, assim como impulsos característicos. Um exemplo disso é quando Lalo cobre a imagem da mãe com um lençol e tenta sufocá-la (tentando matar em si a figura materna), ou quando demonstra fragilidade diante da figura materna, ou ainda quando age com candura em relação às irmãs.

*Anima*, segundo Jung ([1934] 2014), significa alma, mas não de forma dogmática. Para os primitivos, era entendida como “o sopro da vida”, algo autônomo e vivo que nos impulsiona para a vida e nos tira do estado de inércia. É uma representação arquetípica natural que engloba todas as manifestações do inconsciente, da mente primitiva, da história da linguagem e da religião. Ela é sempre o a priori de humores, reações, impulsos e de todas as espontaneidades psíquicas.

No espetáculo *A Noite dos Assassinos*, Lalo representa diferentes aspectos da psique humana, incluindo os aspectos femininos. Ele é confrontado com situações que o colocam em conflito e o leva a uma busca constante por sua identidade e pelo seu processo de *individuação*. Um exemplo disso é o personagem Lalo, que busca se desvencilhar da *anima* materna que o atormenta. Através do confronto e da interação entre os personagens, é possível identificar o processo de busca pelo equilíbrio entre os aspectos masculinos e femininos da psique e a autenticação como indivíduo. Isso pode ser identificado na relação conflituosa com a mãe, nos impulsos de ódio em relação a ela e a si mesmo por ser tão afetado por essa relação.

De acordo com a concepção junguiana, as primeiras experiências com a mãe, as interações e a qualidade do vínculo podem moldar a percepção e a relação de um homem com o feminino em geral, incluindo sua *anima* interna, Lalo, por exemplo, cria imagens que o envolvem como se estivesse no ventre materno, que se torna para ele um símbolo de proteção, ou pelo menos assim deveria ser. No caso de Lalo, é perceptível a influência da representação do arquétipo da *anima*, pois ele possui uma forte ligação com a mãe. Em algumas imagens, é possível visualizar sua possível regressão ao útero materno devido ao aspecto simbólico da forma oca que o protege, como nas Figuras 24 e 25.

Figura 24 - Ventre materno



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Sempre que a mãe lhe chama a atenção, Lalo corre e se protege em suas formas ocas, podendo indicar que ele está sempre retornando ao ventre materno em busca de segurança, mesmo sabendo que lá também corre perigo, pois o ódio de sua mãe o alcança.

Figura 25 - Lalo e o fantasma da mãe



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Lalo nesta cena se vê confrontado por sua mãe morta que retorna ao julgamento para condená-lo, percebe-se que o local em que está encerrado também é uma estrutura oca, ele está acuado pela mãe em suas reclamações. Até chegar a essa imagem, Lalo cobre sua mãe com um manto para demonstrar seu carinho por ela, enquanto lamentava os sacrifícios feitos por ele. Esse mesmo lençol se transforma no depoimento, que é rasgado por Lalo e, posteriormente, serve para representar as algemas que o conduzem à prisão. Mais tarde, o lençol se torna uma das paredes da prisão. Cuca (mãe) e Beba (pai) colocam as outras duas paredes. Lalo permanece firme e altivo até o surgimento da mãe.

Mas, apesar de esses ambientes subentenderem a questão da proteção, ao mesmo tempo denotam uma sensação de enclausuramento em si mesmo, provocada pela projeção na mãe, de sua fragilidade e de sua condição de medo e rejeição (Figura 26). Considero os irmãos de *A Noite dos Assassinos* como representações simbólicas do amor, ódio, dor/sofrimento, desprezo, destruição, impotência e nulidade humana.

Figura 26 - Encarceramento



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Cena em que o lençol é utilizado de forma cênica, produzindo a sensação de sufocamento e aprisionamento. Lalo vai construindo essa imagem aos poucos: primeiro, ele a tapa com um lençol, depois joga outro por cima e o puxa contra si, silenciando a mãe. Tanto a imagem de Lalo quanto a de Beba parecem se fundir, como uma projeção de seus corpos. Beba se sente agraciada pela representação.

Lalo provavelmente sente o sufocamento causado por sua dependência em relação à mãe e pela opressão que ela exerce sobre ele. O interessante é que muitas das imagens criadas em relação à sua alienação e subordinação apresentam o tecido (lençol) presente, que ora cria o formato do útero, ora parece ser o cordão umbilical que ainda os mantém ligados, como na Figura 27 e 28.

Figura 27 - Lalo preso à mãe



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Cena em que a mãe tenta se desprender de Lalo, mas ele continua apegado a ela, como se estivessem unidos pelo cordão umbilical.

Figura 28 - Solidão de Lalo



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018.

Lalo em sua profunda amargura e solidão numa posição fetal envolto pelo lençol que faz lembrar uma placenta. Para formar esta imagem ele vai retirando os lençóis que envolviam a mesa e se enrolando neles enquanto dizia que a casa caía em cima dele.

Lalo recorre ao útero, principalmente nas cenas de seu julgamento, porque é um momento de total fragilidade. Nesta altura da peça, seus pais já não existem, e ele tem que enfrentar as consequências de seus atos sozinho (Figura 29).

Figura 29 - Lalo em seu cárcere



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Oprimido em seu cárcere, onde a imagem do pai e da mãe representa as paredes que o aprisionam.

Na Figura 30 (a) e 30 (b) (processo de retorno ao útero), é possível ver Lalo se escondendo numa imagem que se assemelha a de uma vagina, com sua cabeça saindo pela vulva na cena de seu julgamento. Enquanto no primeiro ato ele tramava a morte dos pais, mostrando algumas situações de dependência em relação à mãe e representando o desejo de

ruptura das estruturas familiares e sociais; no segundo ato, ele aparenta regressar ao seio materno, manifestando o desejo infantil de segurança e proteção.

Figura 30 (a) e 30 (b) - Recolhimento



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Lalo, encerrado em seu medo dos pais que o julgam, da justiça que o condena, da ordem e da moral que o culpabilizam.

Mesmo que seja perceptível a luta do filho por encontrar sua identidade ou buscar o equilíbrio e o autoconhecimento, a representação arquetípica da mãe aparece constantemente em muitos momentos da peça, tanto de forma positiva quanto negativa; pois, o simbolismo do arquétipo pode conter elementos de controle, dominação ou ambivalência emocional, como é retratado por Lalo e suas irmãs. A mãe é representada por essas características.

Figura 31 - Laços maternos



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: O anseio de Lalo pelo amor de sua mãe, prostrado aos seus pés como um fracassado na tentativa de ser redimido por ela.

Em alguns momentos da peça, Lalo, durante a luta corporal com a mãe, transita rapidamente do toque agressivo da raiva para o toque sexual agressivo. Uma imagem criada logo no início do espetáculo e que remete ao ato sexual, quando Lalo está por cima dela, e logo ela o vira, em um grito de parto, expulsando Lalo para longe de si, como se fosse um nascimento brusco.

A mãe em *A Noite dos Assassinos* é retratada em sua *totalidade*, com seus aspectos sombrios, frieza e dureza, mas é apresentada de forma ambígua, na imagem numinosa da Virgem Maria do cristianismo. Em alguns momentos, ela é colocada em uma posição de superioridade e santidade, como se estivesse em um altar. Surge como uma sombra ou projeção da ideia de um ser de outro mundo, não como uma imagem real, como na Figura 32.

Figura 32 - Santa mãe



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Cena em que Lalo narra que via a sombra de sua mãe morta quando olhava no espelho. As imagens criadas pelos personagens nem sempre ilustravam a narrativa, mas pareciam projeções internas.

É como se a mãe fosse imaculada, mas ao que parece, essa imagem é uma realidade almejada, é a mãe idealizada da fantasia infantil. No entanto, para os irmãos assassinos, a mãe é tão imperfeita como qualquer pessoa, o que desmistifica a imagem fantasiosa projetada nela e, conseqüentemente, gera neles a decepção e a repulsa por ela (Figura 33). Apenas Cuca, em

certos momentos, traz a imagem da mãe de forma positiva, mas ela personifica todas as características da mãe, sendo submissa ao pai e carente de amor.

Figura 33 - Mãe devoradora



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Cena em que Lalo deposita os lençóis sobre a mãe, formando uma imagem divina, porém sem rosto. A parte da cabeça é tomada pela sombra. Logo em seguida, Lalo tenta estrangular a imagem ideal da mãe que ele criou para si.

Jung ([1951] 1986, p. 9-10) ressalta que

é preciso levar a sério o irrealizado anseio que o filho sente de viver e de amar o mundo. Ele gostaria de tocar o real com as mãos, de abraçar a terra, de fecundar o campo do mundo. Mas apenas é capaz de impulsos impacientes, pois a secreta recordação de que pode receber de presente o mundo e a felicidade – isto é, da parte da mãe – paralisa suas forças propulsoras e sua perseverança.

A dinâmica arquetípica da mãe se personifica de formas diversas, pois ela é, para o autor, um símbolo universal presente nas *representações coletivas*, com suas variações, mas sempre tendo uma importância primordial. No entanto, como citado, o autor ressalta a importância desse distanciamento da mãe para a busca de independência e transformação. Esse rompimento é essencial para o processo de *individuação*.

Esse processo de *individuação*, na peça, é percebido no rompimento com os pais por meio do sacrifício deles, daí o assassinato simbólico dos pais, análogo à ideia (cristã) da crucificação e do renascimento. Porém, aparentemente, quem se sacrifica não é o herói na figura de Cristo, mas o herói que mata a mãe devoradora e o pai autoritário (representado pelo cavalo), “O corcel, na mitologia, simboliza a ‘libido que penetrou o mundo’, e o sacrifício do cavalo representa a ‘renúncia ao universo’”, pois “quando o cavalo é sacrificado, de certa forma o mundo é sacrificado e destruído” (JUNG, [1912] 2011, p. 49) para a construção de

uma nova condição humana. Dessa forma, Lalo realiza o ritual de imolação do animal (cavalo) pela imagem projetada do pai.

Entretanto, ao matar os pais, eles também se matam, pois são suas imagens e semelhanças. Quando reencarnam nos pais pela encenação teatral, ressurgem com todos os aspectos sombrios de seus genitores e repetem os mesmos erros. Dessa forma, entende-se que a morte dos pais para os irmãos de *A Noite dos Assassinos* se configura como uma representação simbólica de uma das etapas do processo de *individuação*. É importante ressaltar que atingir plenamente o *self* é um objetivo ideal, e não necessariamente um estado permanente ou final. É um processo contínuo de autorreflexão e desenvolvimento ao longo da vida:

Como ser primitivo, ele representa um estado psíquico primitivo: ele é o envolvente e o envolvido, mãe e filho ainda não nascido, um estado indiscriminado, inconsciente. Como tal ele deve acabar e, como ao mesmo tempo é objeto de nostalgia regressiva, deve ser sacrificado, para que possam surgir seres distintos: conteúdos conscientes (JUNG, [1912] 2011, p. 485).

Na concepção junguiana, a descoberta do mundo ocorre quando o indivíduo se liberta da condição de estar envolvido na conexão primordial com a mãe e transcende o estado inicial inconsciente. A proibição do incesto simbólico surge como uma resposta ao desejo infantil de estar com a mãe e direciona a libido em direção a objetivos biológicos. Ao ser afastado da mãe pela proibição do incesto simbólico, a libido busca um objeto sexual substituto em vez da mãe proibida, daí surgem os símbolos fálicos. O pai, como adversário e rival para as fantasias de Lalo, também deve ser sacrificado. Essa questão é perceptível na relação de ódio de Lalo pelo seu genitor e pelo seu anseio de tomar seu lugar e ter o carinho e a atenção da mãe só para ele.

Outro aspecto relevante a ressaltar refere-se ao aspecto infantil dos personagens. Eles brincam de encenar o assassinato dos pais, imitando-os ou projetando a imagem que têm deles. Isso pode nos remeter às representações arquetípicas da *criança*. A representação do arquétipo da *criança*, conforme Jung ([1934] 2014), representa a parte mais espontânea, autêntica e criativa da personalidade quando jogam e criam as situações fantasiosas. Ele simboliza a inocência, a curiosidade e a capacidade de se maravilhar com o mundo. A relação com a representação do arquétipo da *criança* envolve a redescoberta e a integração desses aspectos lúdicos e autênticos da personalidade.

Ao reconectar-se com a *criança* interior, a pessoa pode recuperar a capacidade de alegrar-se, divertir-se e expressar-se de forma genuína. Os irmãos, mesmo tramando um ato

macabro de assassinato, divertem-se com as situações e brincam como crianças imitando os pais.

No entanto, o arquétipo da *criança* também pode estar associado a feridas e negligências emocionais, repressão e experiências traumáticas não resolvidas da infância. Quando essas feridas não são curadas, a criança interior pode se manifestar de maneiras imaturas, impulsivas ou reativas: “Quando, portanto, o estado infantil da alma coletiva é reprimido até a total exclusão, o conteúdo inconsciente se apodera da meta consciente, o que inibe, falsifica ou até destrói sua realização” (JUNG, [1934] 2014, p. 165). Nesse sentido, a *criança* como arquétipo representa uma unidade básica e universal da experiência humana. Independentemente de diferenças culturais, a imagem arquetípica da *criança* desperta um conjunto comum de associações e emoções, como inocência, potencial, curiosidade e necessidade de cuidado.

A *criança* arquetípica está associada à energia vital e à capacidade de renovação. Ela simboliza a parte mais autêntica e essencial de nós mesmos, antes de sermos moldados pelas expectativas e condicionamentos sociais. Assim, a integração da criança interior (traumas, feridas emocionais – inconsciente individual) é considerada essencial no processo de *individuação*, sendo a criança o estágio inicial desse processo.

Nesse caso, percebo que os filhos representados em *A Noite dos Assassinos*, apesar de adultos, não conseguiram se desvencilhar da criança traumatizada, e toda a sorte de sentimentos equivalentes a esses traumas são externalizados em cena sob a forma de agressividade, impulsividade, medo etc. por meio da encenação. Em alguns momentos, expressam uma voz infantil, fazem brincadeiras de cutucar e dar tapas; ou quando cantam a canção que se repete ao longo do espetáculo como se fosse uma canção de ninar com a voz dócil.

Até mesmo o diálogo, as interações entre eles e as ações físicas configuram-se como verdadeiras lutas. Mesmo nos movimentos lentos, a agressividade e o ódio estão presentes nas tonalidades das palavras, na respiração, na movimentação e no próprio corpo. Nas cenas da condenação de Lalo, as irmãs, os pais e as autoridades da lei representadas estão contra ele, e nesse momento Lalo deixa mais à mostra a sua sensibilidade e apresentando a fragilidade de uma criança.

O abandono da criança, experimentado por Lalo, é um tema que pode estar relacionado a essa representação do arquétipo. Pode-se referir a experiências reais de abandono na infância, como também pode ser interpretado simbolicamente como uma

desconexão ou negligência emocional que ocorre ao longo da vida. Conforme abordado por Jung ([1934] 2014), o abandono da criança pode resultar em feridas emocionais e afetar o desenvolvimento saudável da personalidade, ou seja, o *si-mesmo*. Seguindo esse raciocínio, observei a possibilidade de Lalo estar num estado de fragmentação da psique, como delírios (Lalo apresenta crenças irreais, como acreditar que está sendo perseguido ou que possui poderes especiais), alucinações (o personagem apresenta experiências perceptivas que não correspondem à realidade, como ouvir vozes ou ver coisas que não estão presentes), desorganização do pensamento e da fala (quando demonstra dificuldade em expressar seus pensamentos de forma coerente e lógica, seu discurso se apresenta desorganizado e difícil de ser compreendido) e comportamento desadaptado exibindo comportamentos estranhos e imprevisíveis, constantemente em busca de uma unidade e *totalidade*.

No entanto, ele também possui a força vital (libido) e o impulso inconsciente para o encontro consigo mesmo. De acordo com Jung ([1934] 2014, p. 171), “a criança nasce do útero do inconsciente”. Nesse caso, a mãe de Lalo pode ser a personificação do inconsciente. Para Jung ([1934] 2014, p. 174), a criança representa o estágio inicial do processo de *individuação*, ela

representa o de *ser-de-outra-forma* equipada com todas as forças instintivas naturais, ao passo que a consciência sempre se emaranha em uma suposta possibilidade de *ser-de-outra-forma*. O impulso e a compulsão da autorrealização é mais forte e inelutável impulso do ser, isto é, o impulso de realizar-se a si mesmo. É uma impossibilidade uma lei da natureza e, por isso tem uma força invencível.

É por essa via que entendo a representação arquetípica da criança em Lalo, considerando que ele está em processo de busca regressiva por sua identidade, que só se realiza pelo desligamento e o confronto doloroso com a “mãe devoradora”, que, na visão de Jung ([1912] 2011), se apresenta com uma aura demoníaca fascinante para o encontro de seu *si-mesmo*, cuja força se manifesta pelas ações da criança herói que derrota os obstáculos à sua transformação.

Então, até aqui, destaco alguns exemplos que exploramos, análogos às representações simbólicas no espetáculo *A Noite dos Assassinos*, sob a perspectiva da abordagem junguiana. São eles: a *anima* e o *animus*; a mãe, o pai, o herói e a criança, todos necessários para o processo de *individuação*, ou seja, o encontro do *si-mesmo*. Agora vamos abordar outro aspecto muito importante nesse processo, que também precisa ser integrado para o equilíbrio da psique, e que Jung denominou de *sombra*.

### 3.2.3 Representações simbólicas do arquétipo da *Sombra*

Como mencionado, a busca pela *individuação* está intrinsecamente relacionada à integração da *sombra* na psique, ou seja, à conscientização e à aceitação desses aspectos sombrios. Em vez de negar, reprimir ou projetar esses conteúdos sobre outras pessoas, a busca pela *individuação* requer que eles sejam trazidos à luz da consciência e integrados de forma saudável. Ao integrar a *sombra*, o indivíduo ganha uma compreensão mais profunda de si mesmo, abraçando seus aspectos sombrios e reconhecendo que eles fazem parte de sua *totalidade*.

A integração da *sombra* também é importante para evitar a projeção. A projeção ocorre quando se atribui características ou sentimentos indesejados em nós mesmos a outras pessoas ou grupos, que, no caso do espetáculo *A Noite dos Assassinos*, percebo que são projetados nos pais, os quais representam a sociedade. No entanto, a integração da *sombra* é um processo de autorreflexão e aceitação que permite ao indivíduo reconhecer e equilibrar seus impulsos e emoções sombrias de maneira construtiva.

Os personagens deste espetáculo carregam diferentes traumas e conflitos pessoais, principalmente em relação aos pais e, de forma mais constante, em relação ao sexo oposto, mas não se limitam apenas a eles. Esses elementos são evidenciados na atuação dos personagens ao representar os pais e suas atitudes autoritárias, bem como na luta entre os irmãos pelo poder e afeto.

A *sombra*, segundo Jung ([1951] 1986), é uma das representações arquetípicas que mais atormentam e influenciam o sujeito. Essa representação está muito ligada à emoção e remete às inferioridades do indivíduo. Ela possui características obsessivas e possessivas e representa um nível mais baixo da personalidade. Arelada aos afetos, revela seu comportamento descontrolado e impulsivo, sempre reprimido por problemas de “ordem moral”. Quando os irmãos percebem o ato de incesto, afastam-se rapidamente e bruscamente uns dos outros, e o sentimento de culpa os condena.

A *sombra*, atrelada ao “mar noturno” do inconsciente retratado nos mitos, em que o mar representa as profundezas mais obscuras para onde os heróis seguem até seu ressurgimento ao nascer do sol, representa o inferno e o inconsciente na dualidade entre céu e inferno, consciente e inconscientemente, como expõem Jung ([1934] 2014, p. 169): “O ato principal do herói é vencer o monstro da escuridão: a vitória esperada da consciência sobre o inconsciente. Dia e luz são sinônimos da consciência, noite e escuridão, o inconsciente”.

Nesse contexto, entendo que a noite, assim como a mãe no espetáculo, pode constituir uma representação simbólica do inconsciente.

A noite também é entendida na concepção junguiana como a representação da morte. Nas cenas iniciais, Lalo se apresenta de forma bastante agressiva com as irmãs, contestando as imposições morais e a castração do ser humano pelas ordens, na tentativa de convencê-las a se colocarem contra as regras estabelecidas e a condição de objetos manipuláveis, sendo, portanto, uma representação arquetípica da *sombra*.

Em outras palavras, Lalo projeta na mãe seus impulsos inconscientes: “a consequência da projeção é um isolamento do sujeito em relação ao mundo exterior, pois em vez de uma relação real, o que existe é uma relação ilusória” (JUNG, [1951] 1986, p. 7). Portanto, não se sabe se a vida, os pais e as situações são realidade ou ilusão na mente dele. Nesse contexto, entendo todo o processo do primeiro ato como ações ou expressões inconscientes e a descoberta do crime no segundo ato como conteúdos conscientes.

A natureza dinâmica da peça, em que realidade e imaginação se fundem, funciona como um processo de purificação, explorando emoções e conflitos extremos. Isso permite que o público confronte os aspectos sombrios da condição humana. A busca pela justiça e a libertação do controle exercido pelos pais são exploradas de maneira intensa, confrontando o público com a brutalidade da natureza humana, já que os personagens lidam com a culpa e a responsabilidade por seus atos. Eles buscam justificar suas ações ou encontrar redenção. A crueldade exemplificada por Artaud ([1938] 2006) é expressa por meio de gestos violentos e do apetite de vida (libido) representado pelas pulsões e desejos dos personagens, que procuram encontrar sentido e satisfação em meio às suas angústias e dilemas existenciais com muita intensidade.

A iluminação cria contrastes entre áreas iluminadas e áreas sombreadas no palco, que são análogas ao consciente e ao inconsciente, respectivamente. Esse contraste visual pode metaforicamente refletir a dualidade da natureza humana, em que a luz representa os aspectos conscientes e aceitos da personalidade, enquanto a *sombra* simboliza os aspectos inconscientes e reprimidos.

No espetáculo, a *sombra* é utilizada para criar efeitos dramáticos que podem representar a psique dos personagens. Por exemplo, a projeção de sombras ou o uso de luzes focadas em áreas específicas do palco podem sugerir a presença de partes ocultas ou sombrias da psique dos personagens. Como pode ser observado na Figura 34 a seguir, a luz cria um jogo de luz e sombra, revelando apenas algumas partes dos corpos dos personagens e da cena.

A sombra misturada com a tonalidade roxa e amarelada cria uma atmosfera simbólica de ilusão, sofrimento e melancolia. Em outras palavras, a iluminação, com sua propriedade autônoma, cria sensações e, no contexto da peça, personifica os conteúdos simbólicos do inconsciente.

No contexto da peça, a *sombra* pode ser encontrada nas seguintes manifestações, por exemplo, a noite que revela o assassino ou os assassinos. O personagem principal do espetáculo representa a dinâmica arquetípica da *sombra* de forma evidente, pois é responsável por cometer atos violentos e criminosos. Sua existência e ações desencadeiam reflexões sobre a natureza sombria da humanidade. Ao longo da peça, são explorados os impulsos violentos e destrutivos presentes na psique humana.

Esses impulsos são retratados nos diálogos e ações dos personagens, revelando a *sombra* coletiva que reside em todos. Quando Beba e Lalo brigam por causa das imposições e da tirania, ou pelo fato de se sentirem objetificados e quererem quebrar os padrões, recriando a casa (o mundo) sob suas perspectivas, ou seja, a revolução dos irmãos, o movimento anarquista de Lalo e seu desejo de “flutuar de cabeça para baixo”.

O espetáculo também aborda segredos e repressões pessoais dos personagens, que são manifestações da *sombra*. Esses segredos representam partes ocultas e menos aceitas de suas personalidades, que emergem durante o desenrolar da história e são personificados na noite, longe dos olhos discriminatórios, ou seja, quando estão com a sexualidade aflorada, quando se preparam para o crime, a cena do crime etc. A própria natureza teatral da peça pode ser interpretada como uma expressão da *sombra* (coletiva). O teatro muitas vezes lida com temas sombrios, tabus e confrontações com o lado obscuro da existência humana, ou seja, os impulsos opressores e assassinos socialmente inaceitáveis. Na representação teatral, a dinâmica arquetípica da *sombra* pode ser revivida e encenada com toda a sua vitalidade, onde os impulsos violentos e destrutivos são expressos sem restrições ou controle moral.

Figura 34 - Julgamento de Lalo



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Ele narra a sua versão e seus sentimentos em relação aos pais, descrevendo como se sentia perseguido, acochado e maltratado por eles. Além disso, relata como planejou o assassinato. A iluminação cria, ao mesmo tempo, uma imagem sombria com alguns focos de luz, com a projeção no tecido no formato de uma porta de cela.

A iluminação sombria também enfatiza os momentos de transformação emocional dos personagens. Por exemplo, uma mudança na intensidade ou cor da iluminação pode indicar a entrada em um estado emocional mais sombrio ou perturbador. Isso ocorre durante o espetáculo, onde o ambiente geralmente mantém uma atmosfera sombria, mas a intensidade da luz e da sombra varia de acordo com nuances e intenções dos personagens. Quando eles estão nas cenas mais libidinosas, o aspecto sombrio é mais intenso. Além disso, cria-se efeitos de sombra e silhueta no palco para evocar uma atmosfera misteriosa. Essas sombras visuais podem complementar a representação arquetípica da *sombra* psicológica nos personagens e na narrativa.

No espetáculo *A Noite dos Assassinos*, a *sombra* atua como um espelho, refletindo aspectos reprimidos de nós mesmos de volta para nossa consciência, representando a subjetividade alienada no olhar do outro.

A presença da *sombra* e sua relação com a consciência podem ser percebidas por meio das ações e diálogos dos personagens, assim como nas situações em que ocorrem revelações e confrontos com o passado e eventos traumáticos. Também há momentos de remorso decorrentes dos atos violentos. Além disso, ocorrem momentos de autoconfrontação e autorreflexão, em que os personagens se envolvem em diálogos introspectivos nos quais confrontam suas motivações obscuras e a si mesmos. Eles podem confrontar seus instintos mais sombrios e buscar redenção ou transcendência pessoal, buscando uma reconciliação com sua própria consciência e com os outros.

Além disso, a iluminação se apresenta como a representação simbólica dos sentimentos e emoções, proporcionando ritmo e dinâmica para a cena. A iluminação personifica o aspecto sombrio dos sonhos e sua atmosfera surreal. Luz e sombra, como potências criadoras de imagens, são representações simbólicas da integração, ou seja, da unificação dos opostos sombra e luz.

### **3.3.4 Representações simbólicas arquetípicas das Cores**

Jung ([1951] 1986) utilizou os estágios da alquimia como metáforas para os processos de *individuação*, ou seja, um caminho simbólico para a transformação da personalidade. O

estágio inicial da alquimia, representado pela cor negra (nigredo), simboliza a morte e a decomposição da matéria. Jung ([1951] 1986) associa esse estágio ao confronto com as *sombras* e a escuridão da psique, que são necessários para a transformação pessoal. Na busca pela *individuação*, é preciso enfrentar e integrar os aspectos sombrios e reprimidos da personalidade. Esse aspecto de integração da *sombra* aparece em vários momentos da peça, sendo um dos mais marcantes quando Lalo é projetado com a luz branca (foco), enquanto sua silhueta está iluminada, enquanto todo o restante do espaço cênico permanece na penumbra, ou seja, sombrio.

O estágio seguinte, ainda na perspectiva alquímica, é representado pela cor branca (albedo) e envolve a purificação e a clareza. Jung ([1951] 1986) associa esse estágio à purificação da psique, no qual ocorrem processos de autoconhecimento e integração dos conteúdos psicológicos. É um período de reflexão, autotransformação e desenvolvimento da consciência. A tonalidade quase branca, mas encardida das roupas, dos tecidos e do efeito da iluminação pode indicar que os irmãos de *A Noite dos Assassinos* estejam em processo de busca pela integração e transformação.

O estágio final, representado pela cor vermelha (rubedo), simboliza a transmutação e a unificação dos opostos. Jung ([1951] 1986) associa esse estágio à integração dos aspectos conscientes e inconscientes da personalidade, levando à emergência do *self* e à *totalidade* psicológica. É um processo de renovação e transcendência. O vermelho é a cor do sangue, da vida e da morte, e da força que vem da mãe. A iluminação em *A Noite dos Assassinos* em grande parte se apresenta como uma combinação (integração) de várias cores, criando sombras e vultos numa atmosfera fantasmagórica, quando os personagens brigam, revelam-se e resgatam a memória ao mesmo tempo. Como exemplo, cito a cena em que Cuca e Lalo estão brigando como se fossem dois bois (luta de cabeças); Lalo relembra as maldades do pai enquanto revela seus desejos assassinos, Cuca os defende.

A cor púrpura é frequentemente associada à realeza, ao poder e ao prestígio. Essa associação pode estar relacionada ao conceito junguiano de *self*, que representa a *totalidade* e a integração da personalidade, incluindo a conexão com o divino ou o sagrado. Essa cor aparece constantemente e pode simbolizar o desejo dos filhos pela *totalidade*, pelo trono, talvez simbolize a autorrealização e a liberdade. Ela se apresenta nessas situações do espetáculo em que estão lutando entre si e construindo a falsa sensação de poder. A cor púrpura também pode ser associada à transformação e à transcendência, uma vez que é uma combinação das cores vermelha e azul.

O vermelho geralmente está relacionado à energia, à paixão, à sexualidade, ao elemento fogo e à vitalidade, ou seja, à cor que representa a libido dos personagens; enquanto o azul está associado à calma, à estabilidade e à espiritualidade. Ela remete ao sangue, à vida (libido tanto pela sexualidade aflorada quanto pelo desejo de viver e se libertar), à morte e aos desejos. Não se percebe um momento de calma na peça, mas o azul é o fundo que permanece desde o início até o fim do espetáculo e pode representar a transcendência, o surreal ou a inconsciência. O amarelo pode estar relacionado à luz, ao intelecto e à clareza mental. O azul pode ser associado à tranquilidade, ao divino e ao elemento água, criando uma atmosfera onírica. Enquanto a luz branca se mistura à cor azul, podendo representar a união entre consciente e inconsciente. A luz azulada engloba todo o espaço cênico, enquanto a luz âmbar remete a um aspecto da memória. As outras cores aparecem cobrindo uma proporção menor do espaço dramático.

Figura 35 - Transcendência



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: O espetáculo quase todo tem a iluminação principal em azul. Ela só desaparece quando a escuridão é maior, nas cenas em que apenas as silhuetas dos personagens aparecem. O azul pode representar, nesse sentido, o inconsciente, que também é simbolizado pela água, ou a dimensão onírica da peça, ou ainda a conexão com o divino através da transcendência.

### 3.2.5 Representações simbólicas arquetípicas da circularidade e da serpente como símbolos da transformação

Jung aborda em *Aion: Estudos sobre o Simbolismo do Si-Mesmo* ([1951] 1986) a concepção de circularidade como um tema central na compreensão da psique e no processo de *individuação* para o desenvolvimento pessoal e busca pela *totalidade*. *Aion*, na Psicologia Analítica, representa o tempo eterno e atemporal, no qual eventos se repetem e seguem padrões arquetípicos. É uma expressão do tempo circular e simbólico que transcende a

temporalidade. Alguns símbolos que representam a *totalidade* do tempo são a mandala e a serpente.

A mandala é um símbolo de circularidade e *totalidade* frequentemente associado ao processo de *individuação*. Jung ([1951] 1986) descreve a mandala como uma representação simbólica do *si-mesmo*, um símbolo de integração dos opostos e um guia para a *totalidade* indiferenciada e atemporal enquanto dinâmica inconsciente da psique.

Jung ([1951] 1986) propõe que, tanto o tempo quanto a psique, possuem uma natureza cíclica. Para o autor, *Aion* é caracterizado por ciclos, repetições e padrões arquetípicos, expressando um tempo eterno e circular presente na psique humana. A dimensão temporal ajuda a moldar a identidade e a narrativa pessoal do indivíduo, como ocorre em *A Noite dos Assassinos*, em que a identidade assassina vai sendo construída na encenação seguindo uma dinâmica em que não há lógica de tempo, lugar e ação. Lalo inicia a peça se anunciando como assassino, vai construindo a situação do assassinato com as irmãs e finaliza como assassino, porém frustrado porque não se sentiu realizado.

Jung ([1951] 1986) destaca a representação do arquétipo do *si-mesmo* como um centro organizador que opera dentro da dimensão circular do tempo. A compreensão da circularidade no tempo é fundamental para esse processo, pois reconhece que as experiências pessoais e coletivas seguem padrões repetitivos. Nisso, os filhos repetem os padrões dos pais, que reproduzem os da sociedade. O tempo de *A Noite dos Assassinos* é expandido até a hipotética realização pessoal dos irmãos, na dinâmica do vai e vem dos acontecimentos, inicia-se com o fim e termina com o começo. Fim de Lalo e começo da Beba, sem contar com as idas e voltas com pequenos círculos de representação. Por exemplo, o círculo da representação do assassinato, o círculo das cenas de opressão dos pais e o círculo das divagações e alucinações de Lalo.

Jung ([1912] 2011) associa a serpente ao simbolismo da circularidade e da transformação. Ela é frequentemente retratada como um símbolo dos ciclos de vida, morte e renascimento em várias tradições ao redor do mundo. A imagem do Ouroboros, uma serpente mordendo a própria cauda, representa a eternidade, a totalidade e a continuidade cíclica do tempo. Assim como a serpente simboliza a energia psíquica primordial e a sabedoria, sendo um símbolo poderoso que transcende culturas e mitologias, representa a *totalidade*. Jung também percebia o cavalo “como símbolo do tempo, também como o universo todo” (JUNG, [1912] 2011, p. 335), ou seja, no espetáculo, também representa a *totalidade*. O cavalo representa para os irmãos o ápice da autorrealização.

A serpente, ao morder a própria cauda, forma um círculo completo, simbolizando a interconexão dos opostos e a ideia de que o fim está intrinsecamente ligado ao começo. Como já exposto, existem várias situações que podem representar a circularidade e o simbolismo da serpente, como a união dos opostos, sombra e luz, feminino e masculino, *ego* e *self*, amor e ódio etc.

Além da movimentação circular dos personagens no palco e nas ações, boa parte deles está girando seus corpos, os lençóis, as cadeiras e os demais objetos como uma espécie de ritual ou um jogo de pega-pega, ou em movimentos livres simbolizando a liberdade. Um exemplo disso é quando Beba, enquanto está no trono representando o pai, retira um lençol, envolve-se como se fosse uma capa de um rei ou de um herói, desce do trono montado no pescoço de Lalo e sai voando livremente pelo palco, criando a imagem de um herói ou de um pássaro. Essa movimentação é feita pelos outros dois irmãos sempre que dois deles estão em embate, brigando e lutando, quase durante todo o primeiro ato.

Nesse contexto, a serpente pode ser vista como um símbolo de energia psíquica primordial, como aponta Jung ([1912] 2011, p. 336): “O envolvimento pela serpente é, como vimos, a ‘deglutição’, a penetração no ventre materno. Assim, o tempo é definido pelo ocaso e pelo nascer do sol, isto é, pela morte e pela renovação da libido, o despertar e a extinção do consciente”. Jung ([1912] 2011, p. 312) também considera que “O dragão e a serpente são os representantes simbólicos do medo das consequências da quebra do tabu, da regressão para o incesto”, ou seja, para uma etapa anterior ao desenvolvimento na consciência.

No entendimento de Jung ([1912] 2011), a fantasia do incesto simbólico e do ventre materno envolve uma imersão da libido no inconsciente, resultando em reações pessoais, afetos, opiniões e atitudes infantis. Por outro lado, essa imersão também traz à tona imagens coletivas, como representações arquetípicas que possuem um significado compensador e curativo, semelhante aos mitos. Além disso, a descoberta do mundo ocorre quando o homem sacrifica sua condição de estar envolto na mãe original e transcende o estado inicial inconsciente.

A serpente sugere que não há um fim definitivo, mas sim uma repetição dos padrões ao longo dos ciclos. Isso está intimamente relacionado à compreensão do tempo arquetípico, em contraste com a noção consciente de tempo. A serpente alquímica representa a busca pela “pedra filosofal”, um símbolo da *totalidade* e da realização. É um símbolo poderoso que transcende culturas e mitologias, aparecendo em várias tradições ao redor do mundo.

A serpente é frequentemente retratada como uma criatura que muda de pele, simbolizando um processo de renovação e transformação. Nesse sentido, associo os processos dos irmãos no espetáculo ao processo de *individuação* e à busca transcendental deles. Eles vão trocando de personagens, como se estivessem trocando de pele, e os lençóis muitas vezes estendidos no chão trazem a ideia da camada que deixaram para trás. Eles se veem por meio dos olhos dos outros. A mãe é sempre representada com o lençol no pescoço. Ao compreender a natureza cíclica da psique e do tempo, encontro significado nas repetições e padrões que surgem ao longo da jornada de vida.

Outra representação arquetípica observada no espetáculo é a questão do batismo. Em determinado momento da peça, Beba lava seus cabelos em uma bacia, o que pode ser interpretado, na perspectiva junguiana simbólica, como um ato de renascimento, transformação e iniciação.

Figura 36 - Batismo de Beba



Fonte: Acervo do Máskara. Imagem cedida pelo ator Ronei Vieira. Foto de Kadu Marques, 2018. Legenda: Ela se lava e se purifica para o início de um novo ciclo, ou seja, a narrativa sob sua perspectiva.

Jung ([1912] 2011) enfatizou a importância dos rituais de passagem e dos símbolos arquetípicos para o desenvolvimento pessoal e a integração psicológica. O batismo de Beba, nesse sentido, pode ser visto como um ritual que marca uma transição de um estado para outro, representando uma purificação e um renascimento simbólico. Quando Beba está prestes a assumir o comando e anunciar que é a sua vez, ela derruba alguns lençóis e fecha a porta que estava atrás do lençol retirado, como se fossem páginas viradas, e lava sua cabeça, simbolizando uma nova perspectiva do assassinato.

### 3.2.6 Representações simbólicas arquetípicas de tempo e espaço

Na perspectiva junguiana, o tempo (da consciência) é uma entidade vazia e formal, mas ganha significado e expressão por meio das transformações da força criadora da libido, que estão ligadas à realidade física e ao processo energético. O símbolo do tempo é composto por imagens que representam a libido como, por exemplo, o sol, a luz e o fogo. A libido é descrita como uma força que tem tanto o poder de fecundar quanto de destruir, como refleti sobre a dinâmica arquetípica do herói anteriormente.

Ao explorar a dimensão temporal da psique consciente, Jung ([1912] 2011) analisa mitos, símbolos e sonhos para compreender como o tempo psicológico se manifesta. Ele afirma que o inconsciente coletivo contém imagens e memórias arquetípicas do passado, que continuam a influenciar a psique no presente e podem moldar o futuro. Como já trouxe algumas imagens arquetípicas desde tempos imemoriais, como a mãe, a sombra e o cavalo etc.

Jung ([1912] 2011) também entende o quatérnio do tempo-espaço da psique como um conceito que descreve a dinâmica da psique no processo de *individuação*. O quatérnio do tempo-espaço refere-se à interação entre dois pares de opostos complementares: tempo e eternidade, espaço e infinitude. Ele propõe que a psique inconsciente, além de não estar restrita ao tempo consciente, também não está restrita ao espaço físico e possui também uma característica transpessoal, ou seja, coletiva. Essa última refere-se a uma dimensão da experiência humana que transcende as fronteiras do eu individual e se conecta a um senso de unidade, conexão com algo maior ou com a *totalidade* do universo. Isso pode ser exemplificado pela conexão de Lalo com entidades divinas ou pela representação dos aspectos do inconsciente coletivo.

Dessa forma, entendo o espetáculo *A Noite dos Assassinos* como uma representação da psique inconsciente, devido à sua qualidade não linear, como explicação dos acontecimentos. O enredo não segue uma linha temporal cronológica, assim como a psique inconsciente também não possui limites físicos ou fronteiras; ou seja, os espaços e ações construídos pelos personagens ao longo do espetáculo permitem que eles estejam em qualquer lugar, a qualquer momento. O espaço físico do espetáculo pode representar a psique como um todo e a infinitude do tempo é simbolizada pela repetição dos eventos, que sempre recomeçam e não terminam.

Além disso, o espetáculo também simboliza a transcendência do real para o espiritual (no sentido psíquico). Em alguns momentos, os personagens invocam deuses ou entidades de outras dimensões espirituais, como a Virgem Maria representada pela mãe, o ritual de Lalo

girando a cadeira e o lençol invocando Afrodite (a deusa do amor), ou quando os pais ressurgem no ritual de possessão durante o julgamento.

Vivendo o presente conscientemente, os personagens têm consciência plena de seus desejos, sentimentos, experiências, emoções, pensamentos e ações, o que é essencial no processo de *individuação*. A dimensão do tempo-espaço também lhes permite contemplar um futuro de glória e vislumbrar suas aspirações e potenciais. Ao imaginar e visualizar o futuro desejado, os personagens seguem suas metas e intenções, levando à consolidação do assassinato.

A experiência artística do fenômeno teatral permite aos personagens transcenderem à experiência individual, envolvendo-os em uma relação profunda com o tempo interno, seus deuses e demônios, na construção de suas identidades. Desse modo, a dimensão arquetípica do tempo e do espaço pode ser relacionada ao processo de *individuação*, representado pelo arquétipo do *self*.

O espaço, na perspectiva junguiana, refere-se ao ambiente físico e social onde a jornada de *individuação* ocorre. Ou seja, o ambiente onde os irmãos se encontram desempenha um papel na formação da identidade e na expressão de si mesmos. O espaço no espetáculo pode ser visto como um contêiner que influencia a jornada interior dos personagens e fornece contextos, desafios e oportunidades para suas conquistas.

A simbologia do espaço em *A Noite dos Assassinos* é associada ao espaço sobreposto do sonho encenado, em que diferentes espaços físicos ou cenários são apresentados simultaneamente no palco. Em vez de ter uma única configuração espacial, o espaço sobreposto do espetáculo permite que várias camadas ou áreas coexistam ao mesmo tempo. Essa técnica foi alcançada por meio do uso de elementos cênicos, como cortinas, móveis ou iluminação diferenciada, a fim de distinguir visualmente diferentes áreas no palco, como mencionado. Essas áreas podem representar ambientes internos e externos ou diferentes estados de consciência ou realidades.

O espaço sobreposto cria uma sensação de profundidade, simultaneidade e transmite múltiplas perspectivas. É usado para mostrar diferentes momentos temporais, permitindo que a ação se desenrole em diferentes locais ou ambientes simultaneamente, caracterizando o espaço dramático fragmentado, que explora as convenções de tempo e espaço na peça. É um espaço que se multiplica em escuridão, mau cheiro, envelhecimento e desgaste. É um espaço que delimita espaços, cria diversos ambientes e é ressignificado por meio dos símbolos, permitindo a transição entre tempo e espaço.

A relação entre figurino, os objetos de cena e os demais elementos da encenação teatral de *A Noite dos Assassinos* criam e preenchem o espaço dramático, ampliando a projeção dos corpos para uma imagem maior do que a realidade, sugerindo a questão das projeções internas da psique. O movimento dos lençóis e suas disposições na parte superior, por exemplo, podem simbolizar tanto o desejo de liberdade dos irmãos quanto o desejo de poder, bem como a projeção da mãe como o amor idealizado. Quando são retirados em cena, remetem a uma leitura relacionada ao tempo, às ações que se encerram, como as folhas que caem.

As ações entre e com os lençóis, ou a retirada e a passagem por eles pelos personagens, simbolizam a transição deles entre as camadas da psique (consciente, inconsciente pessoal e inconsciente coletivo) numa dinâmica descontínua das sequências lógicas, ou também podem simbolizar os estágios do processo de *individuação* mencionados.

Os movimentos e ações dos personagens indicam reações emocionais em que voz, gestual, corpo e imagens se transformam em formas criativas de se reinventarem. Isso é compreendido na concepção junguiana como a força da libido que é explorada pela respiração, permitindo o acesso à energia vital da libido. É pela respiração que os personagens expressam a emoção do momento, como expõe Jung ([1912] 2011, p. 388):

Como a energia, também a libido não aparece diretamente, mas só em forma de uma “força”, de um determinado estado energético de “alguma coisa”, por exemplo, corpos em movimento, tensão química ou elétrica etc. Assim também a libido está ligada a determinadas formas ou estados. Ela aparece como intensidade de impulsos, afetos, atividades etc. Como estes fenômenos nunca são impessoais, eles se manifestam como partes da personalidade.

Essa ideia pode ser refletida no espetáculo, pois, os movimentos e ações associados à respiração revelam as reações emocionais, e toda essa organicidade está associada à iluminação, ao figurino e aos objetos de cena, os quais, quando colocados de cabeça para baixo ou invertidos, se apresentam como uma ressignificação dos sentidos. Os personagens em *A Noite dos Assassinos* reposicionam os móveis com os pés virados para cima ou para o lado, poucas vezes os utilizam de forma convencional; ou seja, a ordem e a forma como enxergam o mundo são invertidas.

Os corpos dos personagens criados pelos atores e expressados cenicamente simbolizam o espaço interno, ou seja, a estrutura da psique que corporifica o vazio existencial de Lalo, a solidão e a angústia da existência desses personagens, assim como o desprezo, o abandono, o desmoronamento dessa estrutura que se encontra em ruínas.

O conjunto comunicacional respiração e voz preenchem esse corpo (espaço interno). A integração entre corpo, mente, sentimento simbolizam a corporificação de várias manifestações arquetípicas que se expressam como forças contraditórias dos aspectos inconscientes em atrito com a consciência.

Outro aspecto que entendo como espaço interno é o representado pela porta que se apresenta de forma bastante significativa no espetáculo, o amor, enquanto força da libido, representa o vazio e o enfraquecimento da força vital enclausurada por ela. Ela é o símbolo da transposição, fechar a porta significa o mergulho no inconsciente. Abrir a porta é o retorno ao espaço consciente da vulnerabilidade e das consequências. Lalo inicia a peça pedindo para fechar a porta, e Cuca diz que começou a representação e, com isso, são transportados para os momentos de fantasia. Quando Lalo não está mais aguentando o peso da encenação e da situação opressiva, pede para as irmãs abrirem a porta, como se acordasse de um pesadelo.

Outro objeto que aparece em *A Noite dos Assassinos* e tem uma representação simbólica muito significativa no âmbito do espetáculo, enquanto caracterização do espaço, é a escada. Ela é um objeto que aparece em muitas culturas e tradições ao longo da história e pode evocar uma variedade de associações e significados; mas, em geral, pode ser vista como um símbolo de ascensão, progresso, evolução ou transcendência. Ela representa a jornada em direção a um estado superior de consciência, crescimento pessoal ou desenvolvimento espiritual. A escada pode ser vista como um caminho que nos leva a um nível mais elevado de compreensão, sabedoria ou integração psicológica.

Na Psicologia Analítica, a escada também pode ser associada ao conceito de *individuação*, cada degrau da escada pode simbolizar um desafio, uma transformação ou uma fase de crescimento na busca pela *totalidade*, discutida em algumas obras de Jung como *Memórias, Sonhos, Reflexões* ([1961] 1986). Ele ressalta que a escada pode representar a jornada do *ego* em direção à *totalidade*.

Além disso, a escada pode ser vista como um símbolo de conexão entre diferentes níveis ou dimensões da existência. Ela pode representar a ligação entre o consciente e o inconsciente, o terreno e o divino, o material e o espiritual. A escada pode ser entendida como um portal ou uma ponte que nos permite acessar e explorar diferentes aspectos da psique e da realidade. A escada no espetáculo está presente ao fundo do espaço cênico, mas não é utilizada em nenhum momento, no entanto, ela pode simbolizar os desafios para a transformação e sua não utilização pode representar a ausência de progresso ou estagnação no

processo de *individuação*, ou seja, ela pode simbolizar uma estagnação emocional, uma sensação de estarem presos ou incapazes de avançarem na vida.

Não posso deixar de fora um aspecto muito importante na concepção do espaço no espetáculo, a sonoridade que compõe tanto os personagens quanto o espaço dramático, ou seja, o espaço interno e externo. O simbolismo da sonoridade, na perspectiva de Carl Jung ([1947] 2013), está relacionado ao poder e ao significado dos sons, da palavra falada e da linguagem como expressões simbólicas da psique percebidos na consciência. Jung ([1947] 2013) acreditava que os sons e as palavras carregam uma carga simbólica e arquetípica que pode influenciar e revelar aspectos da psique humana.

Na perspectiva junguiana ([1947] 2013), os sons e a linguagem são veículos de expressão do inconsciente, capazes de transmitir mensagens e despertar ressonâncias emocionais e intuitivas. Ele explorou a relação entre os sons, a representação dos arquétipos (que já pontuamos), destacando como certos sons podem evocar imagens e sentimentos específicos, como os relacionados à mãe, ao herói etc., que podem ser provocados por meio deles nas associações conscientes subjetivas e nas reações individuais aos sons e às palavras.

Jung ([1912] 2011) acreditava que essas associações podem revelar conexões simbólicas entre o mundo interno e o externo. Os sons relacionados a eles são aqueles que remetem às características de cada manifestação arquetípica. Por exemplo, a canção de ninar remete à representação do arquétipo da mãe. A sonoridade em *A Noite dos Assassinos* também emprega ritmos para as cenas, desperta sensações e sensibilidades, cria tensões e constrói uma ambientação.

Assim como o som, Carl Jung ([1947] 2013) considerava o ritmo como um elemento fundamental na psique humana e em sua relação com o mundo. Ele via o ritmo como uma expressão do inconsciente coletivo, que influencia tanto os processos internos da psique quanto as manifestações culturais externas.

Jung ([1912] 2011) reconhecia que o ritmo está presente em várias dimensões da vida, incluindo a respiração, os batimentos cardíacos, os ciclos naturais e os ritmos musicais. Ele percebia o ritmo como uma forma de organização temporal que afeta o estado de ânimo, a percepção e a experiência humana. Jung ([1947] 2013) via o ritmo como um veículo para a expressão e a canalização da libido. Ele acreditava que o ritmo está ligado à energia vital e à sexualidade, e que a expressão rítmica pode servir como uma forma de liberar e canalizar a energia da libido:

A regressão da libido faz com que no ato ritual da dança os passos sejam quase uma repetição do “espernear” infantil. Este último está associado à mãe e à sensação de prazer, e ao mesmo tempo representa o movimento que já é executado na vida intrauterina. O pé e o ato de pisar têm significado gerador, isto é, a reentrada no ventre materno; portanto, o ritmo da dança coloca o dançarino num estado inconsciente (“ventre materno”). (JUNG, [1912] 2011, p. 373).

O ritmo, segundo o autor, seja na música, na dança ou em outras formas de expressão rítmica, pode despertar e mobilizar a energia da libido, estimulando uma sensação de vitalidade, prazer e conexão com a vida. Através dele, a energia da libido pode ser direcionada, transformada e equilibrada. Jung ([1912] 2011, p. 388) observou que, assim como a dança envolve movimentos rítmicos de expansão e contração, a dança, a música e outras formas de expressão rítmica podem ajudar a liberar emoções reprimidas, promover a integração e a transformação psicológica.

Como a energia, também a libido não aparece diretamente, mas só em forma de uma “força”, de um determinado estado energético de “alguma coisa”, por exemplo, corpos em movimento, tensão química ou elétrica etc. Assim também a libido está ligada a determinadas formas ou estados. Ela aparece como intensidade de impulsos, afetos, atividades etc. Como estes fenômenos nunca são impessoais, eles se manifestam como partes da personalidade.

A movimentação dos irmãos no espaço cênico é uma dança ritualística com vários ritmos, mais acelerados, mais densos, mais rápidos, mais lentos etc. A maioria das brigas parece uma dança coreografada, e o ritmo marcado das cenas sexuais as vezes parece mais uma luta. Jung ([1912] 2011, p. 187) está fazendo referência a uma experiência compartilhada por Freud e por ele próprio em relação a crianças, onde o ato de pisar ou chutar (“espernear”) tem um significado sexual, embora o elemento primário seja o ritmo:

Só mais tarde reconheci que a tendência ao ritmo de modo algum tem origem na fase nutritiva passando desta para a fase sexual, mas que ela representa um caráter peculiar de todos os processos emocionais em geral. Toda emoção, em qualquer fase da vida, tende a manifestações rítmicas, a repetições constantes.

Trago essa analogia do ritmo com as cenas sexuais do espetáculo, entendendo que Jung não se limita à ideia de a libido estar ligada apenas à energia sexual, mas porque ele também compreende que ela faz parte da energia psíquica. E como essa temática é recorrente no espetáculo, como pôde ser observado nas imagens anteriores, os personagens trazem essa energia sexual reprimida de forma intensa em toda a peça. Além disso, juntamente com essa energia, somam-se as demais energias da libido, marcando um ritmo intenso e dinâmico no

espetáculo. Tem-se a impressão de uma energia encarcerada e represada, assim como eles, confinados no porão.

O porão, o espaço do assassinato, é o lugar onde emergem os mais variados sentimentos e sensações, que são revelados em relatos e ações em cena no espetáculo *A Noite dos Assassinos*. Podem ser observadas ainda relações de afeto mal resolvidas, traumas e crises profundas, em que sentimentos de raiva, medo, ciúmes, desprezo e abandono estão presentes. Para Carl Jung ([1964] 2016), o porão é um símbolo que representa o inconsciente, especialmente o inconsciente pessoal. O porão é associado a um espaço subterrâneo e escuro, muitas vezes negligenciado ou esquecido, onde são armazenadas as experiências, as memórias e os conteúdos psíquicos que não estão conscientemente acessíveis. A escada, como citei, tem a função simbólica de ser o acesso ao exterior do porão, a subida para além do plano horizontal do espaço que direciona a novos patamares, tanto físicos quanto metafóricos.

Se configura como um aprisionamento quando não há possibilidades de fuga deste local, como é o caso dos irmãos no espetáculo. O porão representa também um abrigo, um esconderijo onde essas personagens se confrontam em busca de uma reconstrução. Por outro lado, se manifesta como um lugar simbólico, onde ninguém vê, onde se pode se mostrar por inteiro, o lugar da *sombra*, do escuro, o lugar onde consciente e inconsciente podem se encontrar e extrapolar os limites da moral e da ética impostos pela sociedade.

Na perspectiva junguiana, o porão “mostra também como estamos abertos a outras interferências no lado da *sombra* do nosso inconsciente, e como elementos bizarros e estranhos podem ali penetrar” (JUNG, [1964] 2016, p. 225). A *sombra*, para ele, “não é o todo da personalidade inconsciente: representa qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do *ego* – aspectos que pertencem sobretudo à esfera pessoal e que poderiam também ser conscientes” (JUNG, [1964] 2016, p. 222). No espetáculo *A Noite dos Assassinos*, alguns desses aspectos sombrios são revelados, e essa realidade do consciente e do inconsciente se imbricam quando os personagens entram e saem do jogo de encenação. Nesse espaço são criadas e recriadas situações cotidianas da vida que delineiam e figuram os confrontos do convívio familiar.

O porão, pensado como um espaço simbólico, um lugar de projeção da capacidade imaginária, arrisca-se a uma aproximação dessa experiência trazida no espetáculo à representação simbólica da caverna, pelo sacrifício e rompimento da relação com os pais. No recôndito da psique, tudo pode ser revelado; assim como nos sonhos, tudo é possível, nada precisa ser controlado. Os personagens, na tentativa de reencontro, buscam a desconstrução

do próprio eu e o encontro consigo mesmos, como pôde ser observado na fala de Lalo em diversos momentos do espetáculo, “a sala não é a sala, a sala é a cozinha, o quarto não é o quarto, o quarto é o banheiro”.

A casa e a constante necessidade de reorganização e limpeza desse espaço, representadas nas constantes ações dos três irmãos na peça, trazem um forte anseio por ruptura, tanto com laços maternos e paternos, quanto com os emaranhados da psique formados pela relação afetiva conflituosa entre ambos, em busca de uma nova identidade. Nesse caso, portanto, é possível relacionar a encenação do assassinato dos pais como um ritual de processo de *individuação* dos irmãos de *A Noite dos Assassinos* numa perspectiva junguiana. Entendendo esse ritual de passagem e sacrifício como uma maneira de transformar o indivíduo, abandonando uma identidade anterior e emergindo com uma nova compreensão de si mesmo e do mundo. O porão, nesse contexto, pode ser entendido como um espaço simbólico onde ocorre a jornada interior, a morte simbólica, a iniciação e o renascimento dos irmãos.

No entanto, apesar de, em alguns momentos do espetáculo, eles poderem simbolizar o processo de *individuação*, de rompimento com os pais, especialmente com a mãe, e a conscientização dos aspectos ocultos do inconsciente, como por exemplo a *sombra*, tentando confrontá-los, fica subentendido que esse processo não evoluiu. A identificação de Lalo com a *sombra*, quando assume a identidade de assassino, sugere que o processo não se desenvolveu. A busca pela identidade e realização continua através da repetição cíclica do mesmo processo de se tornar independente dos laços parentais aos quais ele acaba não se libertando. Pelo contrário, ele continua alienado, desconectado ou separado de si mesmo, de suas emoções, desejos e autenticidade, caracterizado por uma sensação de estranhamento interno, falta de identidade pessoal ou dificuldade em expressar e compreender as próprias emoções.

Contudo, considerando o desenrolar do enredo da peça, pode-se dizer que Lalo está mais envolvido em uma identificação com sua sombra do que em uma integração consciente com ela. Ele é dominado por seus pensamentos e fantasias sombrias, que o levam a agir impulsivamente e a questionar sua própria sanidade. A identificação com a sombra é evidente nas ações e comportamentos de Lalo, pois ele se vê como um assassino e se envolve em jogos mentais e autoengano relacionados a essas fantasias. Dessa forma, ele interrompe e trava seu processo de *individuação*. Ele projeta suas emoções reprimidas e conflitos internos em outras pessoas, como seus pais e suas irmãs, confundindo a realidade com seus delírios.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo consistiu em uma tentativa de relacionar alguns aspectos simbólicos do espetáculo *A Noite dos Assassinos* pelo Grupo Máskara, apresentado no ano de 2018, com as representações arquetípicas abordadas pelo psiquiatra Carl Gustav Jung em sua teoria da Psicologia Analítica. Embora não tenha deixado de esbarrar em certas propriedades psicológicas, o objetivo foi apenas voltado para a exploração da parte simbólica, mas sempre considerando a capacidade dos símbolos de influenciar a psique e o comportamento humano, ou vice-versa. Partindo do pressuposto de que pouco se sabia sobre a teoria junguiana e que o tempo para o entendimento de uma abordagem tão complexa para dois anos de estudo, considero que a pesquisa evoluiu bastante. Reafirmo que o Grupo Máskara não montou o espetáculo na perspectiva junguiana, sendo minha a leitura que se voltou para essa perspectiva.

O objetivo inicial desejado por mim foi cumprido em parte, pois as representações arquetípicas são uma pequena parcela dos conteúdos que foram surgindo ao longo de meus estudos, e, como estão interligados, a compreensão sobre eles teve que se estender a outros conceitos abordados por Jung. Tive que estudar o funcionamento da psique, sua estrutura (consciente, inconsciente individual e inconsciente coletivo), o *ego* e o *self*. Os arquétipos, suas representações, suas dinâmicas e manifestações por meio dos símbolos; os símbolos da transformação; a interpretação de Jung sobre a manifestação dos símbolos em diversas culturas e suas relações com os arquétipos principais de sua teoria, como, por exemplo, o *self*, o *anima* e o *animus* e a *sombra*. Ao observar os personagens nessas perspectivas, acabei por ter que entrar na questão dos complexos. Enfim, uma coisa foi puxando a outra e cheguei à conclusão de que este trabalho representa apenas uma pequeníssima fatia de um universo tão extenso.

Quando digo que entendi, quero esclarecer que esse entendimento foi dentro do que foi possível captar. No entanto, o pouco que assimilei foi essencial para o desenvolvimento desta discussão, que está longe de se concluir, pois ainda há inúmeras possibilidades e caminhos a serem trilhados, até mesmo a partir do que consegui alcançar, e espero que ele sirva como ponto de partida para outras reflexões.

Considero este estudo apenas como um ensaio à questão das múltiplas possibilidades interpretativas que o espetáculo *A Noite dos Assassinos* oferece. Além de a obra escrita por José Triana (1965) ser complexa, abrangendo aspectos históricos, políticos, culturais, sociais e

psicológicos de uma cultura miscigenada e híbrida, como a cubana; mas que, quando interpretada na perspectiva brasileira e goiana, assume proporções ainda maiores, interseccionando com os aspectos culturais deste país e deste estado, ampliando o leque de representações simbólicas e possibilidades criativas e interpretativas. A criação e a ressignificação desses símbolos são uma fonte inesgotável de trocas simbólicas. O que chega ao espectador, ou seja, o que ele cria ou ressignifica surge a partir de uma conexão entre o conhecimento simbólico do autor, misturado com o conhecimento e as experiências simbólicas do diretor, atores e atrizes, juntamente com suas respostas sensitivas que se conectam ao espectador e são recriadas coletivamente, resultando em inúmeras potencialidades criativas. Assemelha-se a uma dinâmica arquetípica em que os símbolos criados se multiplicam e ganham novas perspectivas.

Sendo assim, o fato que amparou e embasou minha interpretação foi a constatação de Jung sobre a repetição de figuras primordiais em diferentes culturas, embora adquiram novos significados. Como foi dito no corpo do trabalho, esses padrões são comuns a toda a humanidade. O arquétipo da *anima*, por exemplo, é um princípio universal e transhistórico que se manifesta, por exemplo, na imagem arquetípica da mãe. A ideia da mãe é universal e se expressa de diversas formas, tanto no aspecto positivo quanto no negativo, como a mãe devoradora. A imagem da mãe é tema de muitos mitos, lendas, contos de fadas e sonhos. Ela é inspiração para muitas obras artísticas e povoou a imaginação das pessoas por gerações. Mas esse é apenas um exemplo de representação arquetípica abordada na teoria de Jung, da qual me servi para minhas observações no espetáculo *A Noite dos Assassinos*.

A representação arquetípica da *anima*, manifestada na figura da mãe no espetáculo, foi, portanto, a mais explorada, porque, no meu entendimento, a relação afetuosa e conflitante de Lalo com essa personagem me instigou a investigar a questão das projeções, do complexo materno e da regressão uterina na abordagem junguiana com a idealização que Lalo cria em relação à mãe e à sua percepção da mãe real como representação da mãe devoradora. Toda essa discussão em relação à mãe e ao vínculo afetivo e de dependência do filho por ela me remeteu à ideia de que Lalo, mesmo ainda tentando permanecer em uma condição infantil, ansiava por mudança, por um rompimento com esse laço materno a fim de obter sua própria identidade, mesmo que isso significasse a morte simbólica da mãe. Isso me fez chegar ao conceito de *individuação*, o qual eu nem pretendia abordar inicialmente. Entendi todo o acontecimento teatral do espetáculo como um possível processo de *individuação*, em que, ao

encenarem o assassinato e trazerem seus conflitos à tona, eles se depararam com suas características mais sombrias e ocultas da psique.

Entendo que essa ação e comportamento de se desnudarem de suas máscaras veio ao encontro de suas sombras. No entanto, ao se tornarem assassinos, eles acabaram se identificando com elas, interrompendo o processo de *individuação*, ou seja, a integração não apenas dos aspectos sombrios, mas também dos demais opostos da psique. Permaneceram eternamente presos a um ciclo de repetição e retorno ao mesmo ponto. Esse movimento circular proposto tanto nas ações, nos movimentos, quanto na dramaturgia cênica me fez refletir sobre os símbolos da transformação presentes no espetáculo, como as cores na iluminação, o jogo de luz nos figurinos e nos corpos, a movimentação em cena, a interação com os objetos e a constante transformação do espaço e de si mesmos.

A dinâmica das cenas, a intensidade das ações e das falas, até mesmo a respiração dos atores, remeteram-me ao conceito da libido na abordagem junguiana. Toda a energia empregada pelos atores na animação dos personagens, na criação de um espaço preenchido de vida e na avidez pela busca da liberdade, identidade e exploração do mundo, compreendo como energia psíquica em busca de expressão que não encontra saída.

Enfim, sem me alongar mais sobre o processo de elaboração da minha interpretação, sigo com minhas considerações, levando em conta que esses aspectos foram importantes para a análise das personagens da peça em relação à sua conduta e comportamento, tanto em relação a si mesmas quanto ao ciclo familiar e social. Pode-se observar o peso imposto pela vida, a insatisfação com as regras, o anseio por liberdade, a imposição do poder, a submissão e o medo, que, mesmo sendo aspectos familiares, se estendem à sociedade. Essas convenções incitam a insatisfação, pois essas personagens não conseguem viver seus anseios, aspirações e transpor seus conflitos internos.

A cenografia foi percebida como uma forma simbólica de utilizar elementos que remetiam à escuridão e ao desconhecido. O palco foi praticamente esvaziado de objetos, deixando apenas um espaço vazio e sombrio, representando o vazio interior e os aspectos desconhecidos da psique que precisam ser confrontados.

A iluminação desempenhou um papel crucial na simbolização, com feixes de luz focados nos personagens, criando sombras alongadas e distorcidas ao redor deles. Essas sombras simbolizavam os aspectos sombrios da personalidade, que se projetavam de forma exagerada e distorcida, representando o medo e, por vezes, a negação desses aspectos obscuros. Outro elemento simbólico significativo foi a criação do espaço cênico, representado

pela cenografia e pela utilização do espaço cênico de forma simbólica, sugerindo diferentes dimensões psíquicas e estados de consciência.

A cenografia do espetáculo foi concebida de forma minimalista, com poucos elementos cênicos, permitindo que o espaço fosse preenchido pelas ações e movimentos dos atores. Esse espaço, para mim, simbolizava a vastidão do inconsciente e as potencialidades psíquicas a serem exploradas. Além disso, a disposição dos elementos cênicos sugeria diferentes níveis de consciência, representando a jornada dos personagens em direção à integração de diferentes aspectos de sua psique.

Como já foi apresentado, a formação dos símbolos ocorre quando as representações arquetípicas se constelam na psique e encontram a experiência pessoal de um indivíduo. Cada indivíduo vivencia situações e eventos únicos em sua vida, e essas experiências pessoais influenciam a maneira como a representação arquetípica se manifesta em sua psique. Eles são reinterpretados e experienciados de maneira única e pessoal. Cada pessoa traz suas próprias vivências, contextos culturais e históricos, valores individuais e perspectivas para a interação com a energia arquetípica. As experiências pessoais dão conteúdo e significado específico às representações arquetípicas, e a partir da interação entre essas representações e as experiências pessoais surgem os símbolos.

Os símbolos são elementos que carregam significados profundos e abrangentes além de suas representações literais, possuindo uma carga simbólica dinâmica, assim como o evento de reconstruir o espaço cênico pelos personagens ou ressignificar objetos simbólicos.

Outra questão que influencia a criação simbólica, conforme Jung ([1934] 2014), reside na natureza dinâmica da representação arquetípica, pois, apesar de a matriz ser a mesma, a representação arquetípica está em constante transformação porque ele é transhistórico, ele se atualiza na história, no tempo e no indivíduo. Talvez seja um motivo que leva o ser humano a buscar constantemente um estado de reconstrução, como é possível observar no comportamento dos personagens de *A Noite dos Assassinos*. Nisso, exemplifico quando os irmãos recolocam e refazem o cenário o tempo todo da peça: Lalo expressa bem esse sentimento de colocar a casa abaixo e reconstruir; eles mesmos, enquanto se recolocam no espaço e o reconfiguram, automaticamente se transformam na casa que não funciona com a estrutura existente.

Nesse sentido, trouxe o contexto da obra e do autor para além de refletirem na percepção e recepção simbólica do espetáculo. Esse contexto representa também a repetição de padrões arquetípicos e culturais que Brasil e Cuba têm em comum, em relação à

colonização, à ditadura, à censura, entre outros. Tanto a peça escrita quanto o espetáculo retratam esse cenário onde os padrões se repetem com o movimento circular de troca: do poder opressor, das cadeiras, da personalidade dos personagens que, quando assumem a representação dos pais, acabam por integrar suas atitudes autoritárias e opressoras.

À medida que essas ideias são tratadas como símbolos, o mundo se torna um aglomerado de significados concretos e abstratos. Os símbolos crescem, expandem-se e subdividem-se, atingindo amplitudes e patamares antes inimagináveis para seus criadores. Na criação do espetáculo, por exemplo, os símbolos se tornaram potências passíveis de diversas leituras e compreensões. Faz parte da natureza do símbolo a produção do irreal, os simulacros ou ilusões, podendo representar um mundo inteiro, como o mundo dos irmãos de *A Noite dos Assassinos*.

O indivíduo cria sua representação do mundo ao seu redor, uma verdadeira imagem de sua internalidade e externalidade, de acordo com suas características históricas. Apesar de toda essa rede de ideias ou imagens compor uma amplitude representacional do sujeito perante o meio que o circunda, há todo um processo cultural e histórico aliado à imaginação que faz com que a simbolização transcenda a mera rerepresentação do real.

Mencionei Artaud nesta pesquisa porque ele propôs a ideia de um teatro da crueldade, que seria uma forma de teatro que buscava sensibilizar o espectador e permitir o acesso a aspectos da psique que estão além do consciente. Esse teatro seria ritualístico e utilizaria elementos simbólicos para criar uma experiência transformadora para o espectador. Essas características do teatro de Artaud se aproximam das manifestações arquetípicas abordadas por Jung. Ambos os autores propuseram o uso de símbolos e imagens para acessar a psique humana. O Grupo Máskara também se aproxima muito das ideias de Artaud e ambos se assemelham no entendimento de que o trabalho do ator permite e possibilita uma experiência sensorial para o espectador.

Também parti da premissa de entender o espetáculo *A Noite dos Assassinos* na perspectiva do Teatro da Crueldade de Artaud. Além disso, também percebo a utilização de elementos ritualísticos como forma de acessar o inconsciente coletivo e de se conectar com as manifestações arquetípicas presentes nesse nível mais profundo da psique. A estrutura lúdica do espetáculo, com sua dimensão metadramática, torna-se um caminho para instigar a participação do espectador, estimulando-o a se concentrar nos estados mentais, bem como em sua estrutura e textura. A ação ou enredo ocorre como um jogo que, por sua repetição constante, se torna um ritual. E, para finalizar, compreendo que as contribuições de Victor

Turner foram bastante pertinentes para este estudo, especialmente por traçar relações entre o ritual e o teatro. Este autor entende que o ritual envolve uma participação coletiva em ações experimentadas que expressam valores, crenças e identidades culturais.

O estudo destes aspectos da abordagem teórica de Jung tornou-se importantíssimo não só para a forma como comecei a perceber o espetáculo desta análise, como a do mundo e de mim mesma. Considero a abordagem de Jung pertinente quando ele traz a questão da guerra entre o bem e o mal que podem ser representações internas simbolizadas por inúmeros arquétipos. Reforçar essa dualidade apenas a leva à estagnação do desenvolvimento humano, pois, pensando na perspectiva junguiana, todo o sistema psíquico precisa estar em equilíbrio e harmonia. Reprender o que é chamado de “mal” no sujeito, leva apenas à regressão e à negação de um aspecto obscuro, sombrio e desconhecido da psique. Compreendo que essa perspectiva pode impedir o processo evolutivo enquanto indivíduo e coletividade. Como Jung nos traz, sobre a dificuldade no processo de individuação, em direção à totalidade, se há a negação da *sombra* ou se não há equilíbrio entre os opostos.

As atitudes e o comportamento dos personagens de *A Noite dos Assassinos*, levaram-me a essa percepção e sobre a reverberação que as representações arquetípicas têm no contexto histórico da humanidade e na formação consciente dos indivíduos, entendendo que as manifestações simbólicas vão além de uma mera representação e expressão de ideias e significados. Culturalmente é conferido às representações arquetípicas também um caráter pedagógico ou um instrumento de alienação em massa, especialmente pelo poder político e religioso. Como Jung ([1947] 2013, p. 169) nos traz:

todos eles querem uma decisão em favor de uma determinada coisa e, com ela, a identificação incondicional com uma ‘verdade’ necessariamente unilateral. Mesmo que se tratasse de uma grande verdade, a identificação com ela seria uma espécie de catástrofe, porque obstaria qualquer desenvolvimento posterior. Em vez do conhecimento claro, teríamos apenas a crença, o que, por vezes, é muito mais cômodo e, conseqüentemente, mais atraente.

É provável que essas instâncias do poder político e religioso reconheçam a força do símbolo na criação de uma verdade e na sugestionabilidade deles e de seus estímulos como grandes influenciadores. O símbolo parece ter uma energia imensamente abrangente e estimuladora. Os símbolos cristãos, por exemplo, exercem influência há muito tempo sobre inúmeras gerações. Cristo, a divindade renascida em forma humana, foi um exemplo bem utilizado por Jung para demonstrar essa força na crença do bem – o bem camuflado de virtuosidade – e, conseqüentemente, na instituição dos valores morais para o controle da

sociedade. Cristo representa a totalidade, mas, na perspectiva de Jung, ele não representa a totalidade porque em sua imagem não há o aspecto sombra, um homem/deus sem sombra, sem “pecado”, ou seja, um modelo ideal de virtuosidade.

Se pensar na imagem que o ser humano deveria ter, de acordo com o pensamento religioso cristão, espelhado na imagem de Cristo, certamente seria o modelo ideal a ser dominado e abatido, obediente, humilde, sem nenhuma ambição e “bondoso”. Infelizmente não posso dizer que “seria”, uma vez que essa ainda é a realidade mesmo após tantos anos. Quão antigos são os símbolos religiosos que ainda reverberam nos tempos atuais? Símbolos esses que estiveram presentes em milhares de batalhas sangrentas, quantos morreram e mataram em nome de Deus, na simbologia da cruz. Este é apenas um pequeno exemplo para ilustrar a influência do cristianismo no processo de colonização em que a peça se contextualiza, tanto em Cuba quanto no Brasil, onde o processo circular de dominação e catequização (forçada) se instaurou e os mesmos padrões se repetiram.

Lalo e suas irmãs, para mim, representam uma gama de simbologias. Ao mesmo tempo em que remetem a uma cultura dominada, eles representam uma luta rumo à libertação dessa condição. Eles se tornam símbolos da Revolução Cubana (no contexto da obra escrita), símbolos da luta e, ao mesmo tempo, da transformação interna, na perspectiva de minha interpretação. Minha percepção do espetáculo *A Noite dos Assassinos* mudou significativamente desde a minha primeira apreciação. A princípio, foi muito sensorial e simbólica num sentido mais amplo. Conforme fui me aprofundando na peça, nas interpretações sobre o contexto político e histórico em que Triana a escreveu, na percepção do autor sobre a peça desde a sua escrita até depois do processo ditatorial, revolucionário e ditatorial pós-revolução, minhas percepções mudaram bastante, principalmente em relação ao aspecto cíclico, que remete não só ao contexto cubano, mas à vida em si. O processo revolucionário que expressa os conflitos políticos, também remete aos conflitos internos, os quais o próprio Triana manifestou em suas entrevistas. Sua arma era a escrita, assim como sua criatura, o personagem Lalo, confinado em si mesmo.

Quando comecei a observar tudo isso na perspectiva junguiana, então, pelo pouco que consegui assimilar, fui entendendo e relacionando os aspectos simbólicos arquetípicos que Jung traz como recorrentes, padrões ou repetições comuns a toda a humanidade, ou seja, que fazem parte do inconsciente coletivo do indivíduo. A ideia do arquétipo foi se tornando mais clara quando li sobre suas relações com os símbolos, a mitologia e os símbolos religiosos. Enfim, são tantos desdobramentos que não se esgotam nestas considerações finais.

Mas, por enquanto, finalizo este diálogo sob o entendimento de quão importante foi a tentativa de olhar o espetáculo sob a perspectiva junguiana. Por fim, consegui entender a ideia à qual minha professora orientadora Nádia Maris Santos Weber sempre me pontuava: “o arquétipo nunca é, porque ele é um aspecto inconsciente, ele não tem conteúdos, ele não é analisável”. Não exatamente com essas palavras, mas sempre me levando a entender que se trata de uma energia psíquica e que, a partir dela, criam-se as representações arquetípicas. Neste estudo, as trouxe como representações simbólicas, pois os símbolos são as expressões dessas ideias ou formas arquetípicas consteladas no consciente. Além disso, a arte, o teatro, nesse caso não apenas se torna um meio de expressão dessas formas, como também age como criador e ressignificador de símbolos, como foi o espetáculo *A Noite dos Assassinos*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Sonia Aparecida. *Vestígios de um Crime Imaginário em La Noche de los Asesinos de José Triana. Em Tese*, v. 28, n. 2, p. 1-15, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3757/3719>. Acesso em 23 set. 2022.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, [1938] 2006.
- ARTAUD, Antonin. *Antonin Artaud: linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, [1970] 1995.
- ARTES. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1969. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=103163&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=103163&url=http://memoria.bn.br/docreader#). Acesso em 4 out. 2022.
- ATORES DA DEPRESSÃO. *[Vida e Obra] Meyerhold*. 2017. Disponível em: <https://portaldosatores.com/2017/02/03/vida-e-obra-meyerhold/> Acesso em 12 nov. 2022.
- AUBURN UNIVERSITY. *Professor José Escarpenter*. College of Liberal Arts. 2023. Disponível em: <https://cla.auburn.edu/news/articles/endowed-scholarship-established-in-memory-of-jose-escarpenter/> Acesso em 5 abr. 2023.
- AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: UNESP, 2004.
- BABELIO. *Jean-Jacques Roubine: biografia e informações*. Disponível em: <https://www.babelio.com/auteur/Jean-Jacques-Roubine/59157> Acesso em 30 abr. 2023.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator: um dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É realizações, [1991] 2012.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, [1931] 2010.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do Espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, [1957] 2000.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor: as ações físicas como eixo – de Stanislavski a Barba*. 2. reimpr. da 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, [1999] 2009.
- BARRANCO, Jesús. Artaud y La Noche de los Asesinos. 1997. *Encuentro de cultura cubana*, Madrid, núm. 4-5, p. 46-53, primavera – verano, 1997.
- BETTI, Maria Sílvia. O Espectador e a Cena. *Jornal de Resenhas*. 1999. Disponível em: <http://jornalderesenas.com.br/resenha/o-espectador-e-a-cena/> Acesso em 24 abr. 2023.
- BEZERRA, Juliana. Ditadura Militar no Brasil (1964 – 1985). *Toda Matéria*, 2011. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/ditadura-militar-no-brasil/>. Acesso em 30 jul. 2022.

BORLAND, Isabel Alvarez; GEORGE, David (coat). *La Noche de los Asesinos*: texto, encenação e público. 2022. Disponível em: [https://www-cervantesvirtual-com.translate.googleusercontent.com/obras-visor/la-noche-de-los-asesinos-text-staging-and-audience/html/93c8974c-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_4.html?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=pt&\\_x\\_tr\\_hl=pt-BR&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-cervantesvirtual-com.translate.googleusercontent.com/obras-visor/la-noche-de-los-asesinos-text-staging-and-audience/html/93c8974c-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=sc). Acesso em 12 dez. 2022.

BRITANNICA. *Polish Theatrical director*: Jerzy Grotowski. 2022. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Jerzy-Grotowski> Acesso em 22 nov. 2022.

BV-CDI. Matteo Bonfitto Júnior. *Biblioteca Virtual da FAPESP*. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/87467/matteo-bonfitto-junior/> Acesso em: 20 abr. 2023.

CALEIDOSCOPIO: *Teatro Contemporâneo*: Eugênio Barba e o Teatro Antropológico. 2022. Disponível em: <https://www.caleidoscopio.art.br/eugenio-barba-e-o-teatro-antropologico-partel/> Acesso em 22 nov. 2022.

[http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teorias/Robson Correa de Camargo - Razao Emocional.pdf](http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teorias/Robson%20Correa%20de%20Camargo%20-%20Razao%20Emocional.pdf) CAMARGO, Robson Corrêa. *Máskara, uma Aventura Goiana*. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/103/92>. 2015. Acesso em 13 mar. 2021.

CAMARGO, Robson Corrêa. *Teatro Político e Censura/ Live*. Universidade Federal de Goiás – UFG. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UUCG18S\\_JLY](https://www.youtube.com/watch?v=UUCG18S_JLY). Acesso em 25 nov. 2022.

CAMARGO, Robson Corrêa. *Máskara* – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance apresenta A Noite dos Assassinos. Goiânia, 2018. Disponível em: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.

CAMARGO, Robson Corrêa. *Gestual, Teatro e Melodrama*: performances, pantomimas e teatro nas feiras. [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

CCUFG. *A Noite dos Assassinos*. Centro Cultural UFG. [s.d.]. Disponível em: <https://centrocultural.ufg.br/n/103458-a-noite-dos-assassinos>. Acesso em 01 set. 2022.

CAVALIERE, Arlete Orlando. Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 119-125, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de Los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, [1969] 1986.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. *Nádia Maria Weber Santos*. Currículo Lattes. 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3929583037339642> Acesso em 01 jul. 2021.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. *Robson Corrêa de Camargo*. Currículo Lattes. 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3929583037339642> Acesso em 01 jul. 2021.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. *Ronei Vieira de Nogueira*. Currículo Lattes. 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7060628703910009> Acesso em 14 maio 2023.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. *Ilmara Batista Damasceno*. Currículo Lattes. 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9694391523605138> Acesso em 08 abr. 2023.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. *Gabriella Fernanda de Souza Vitorino*. Currículo Lattes. 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0323140796951341> Acesso em 08 abr. 2023.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. *Allan Lourenco da Silva*. Currículo Lattes. 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4010750868742516> Acesso em 08 abr. 2023.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. *Francisco Guilherme de Oliveira Junior*. Currículo Lattes. 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6092055194566828> Acesso em 08 abr. 2023.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. *Antonio Luiz Dias Januzelli*. Currículo Lattes. 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4880727543693440> Acesso em 08 abr. 2023.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. *Sônia Aparecida dos Anjos*. Currículo Lattes. 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0541782408371013> Acesso em 04 abr. 2023

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. *Sílvia Cezar Miskulin*. Currículo Lattes. 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3507309797144027> Acesso em 21 abr. 2023.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. *Poliane Vieira Nogueira*. Currículo Lattes. 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0092262046125944> Acesso em 27 ago. 2022.

CORDEIRO, Janaína Martins. A marcha da família com Deus pela liberdade em São Paulo: direitas, participação política e golpe no Brasil, 1964. *Revista de História*, São Paulo, n. 180, p. a01720, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rh/a/N3y4qtLG8XkgR3gKP9yvwBm/#> Acesso em 06 abr. 2023.

CYPESS, Sandra Messinger. In Memoriam: Frank Dauster (1925-2015). *Latin American Theatre Review*, University of Maryland, p. 177- 179, 2015. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/download/7266/6612/14328> Acesso em 02 abr. 2023.

DAUSTER, Frank. The Game of Chance: the Theatre of Jose Triana. *Latin American Theatre Reviel*, v. 3, p, 167-189, 1969. Disponível em:

<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/79/54>. Acesso em 15 set. 2022. Dramatists in Revolt.

DE LA CAMPA, Román V. José Triana: ritualización de la sociedad cubana. Minesota, Editora: Institute For The Estudy Of Ideologies And Literature. 1979.

ENCICLOPÉDIA SIGNIFICADOS. *Significado de Alquimia*. Disponível em: <https://www.significados.com.br/alquimia/>. Acesso em 1º abr. 2024.

ESCARPANTER, José. *Imagem de Imagem: entrevista com José Triana*. Atenas, Grécia. Coletânea: *Palabras mas que Comunes: ensayos sobre el teatro de José Triana* (Publications of the Society of Spanish and Spanish-American Studies. Org. NIGRO, Kirsten F. Spanish Edition Paperback – January 1, 1994, p. 2 – 12.

ESCAVADOR. *Sonia Aparecida Vido Pascolati*. 2023. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/852517/sonia-aparecida-vido-pascolati> Acesso em 28 mar. 2023.

ESCAVADOR. *Warla Giany de Paiva*. 2023. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/3986603/warla-giany-de-paiva> Acesso em 08 abr. 2023.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Edição revista e ampliada. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Zahar, [1961] 2018.

FFLCH. *Victor Turner*. Enciclopédia de Antropologia. 2019. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/autor/victor-turner> Acesso em 21 jun. 2023.

FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo: a Revolução Cubana*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

FIOCRUZ. *Galeria de Honra: Maria Cecília de Souza Minayo*. Fundação Oswaldo Cruz. 2023. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/personalidade/maria-cecilia-de-souza-minayo> Acesso em 02 maio. 2023.

GONZÁLEZ, Patricia Elena. *Presencia de la Cultura Negra em el Teatro Cubano Contemporáneo*. Mount Holyoke College. Universidad Veracruzana. Repositorio Institucional. 1997. Disponível em: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4301> Acesso em: 15 abr. 2023.

GUINSBURG, Jaco. *Stanislavski, Meierhold & Cia, J. Guinsburg*. SP: Perspectiva, [2001] 2008. (Estudos; 170, dirigida por J. Guinsburg).

GURGEL, Rodrigo. *Cuba - Fulgêncio Batista, Fidel Castro e a História da Revolução Cubana*. UOL, 2013. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/cuba-1-fulgencio-batista-fidel-castro-e-a-historia-da-revolucao-cubana.htm>. Acesso em 3 nov. 2022.

GROTOWSKI, J. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1968] 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, [1969] 2010.

HEMISPHERIC INSTITUTE. *Richard Shechner*. 2023. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidv1-collections/itemlist/category/387-rschechner.html> Acesso em 22 jun. 2023.

HILB, Claudia. *Silêncio, Cuba. A Esquerda Democrática Diante do Regime da Revolução Cubana*. Tradução Miriam Xavier. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (IEA). *Jan Assman*. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoa/jan-assmann> Acesso em 20 fev. 2022.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES. *Cláudia Hilb*. IIGG. Facultad de Ciencias Sociales/ Facultad de Buenos Aires. Disponível em: <http://webiigg.sociales.uba.ar/buscador/miembrosDetalle.php?id=22> Acesso em 20 abr. 2023.

JANUZELLI, Antônio. *A Aprendizagem do Ator*. São Paulo: Ática, 1992.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Concepção e organização Carl G. Jung. Tradução Maria Lúcia Pinho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, [1964] 2016.

JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo / C.G. Jung*. Tradução Maria Liza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, [1934] 2002, 2014.

JUNG, Carl Gustav. *A Natureza da Psique*. Tradução Mateus Ramalho Rocha. 10ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, [1947] 2013.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias Sonhos Reflexões*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, [1961] 1986.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquimia*. Tradução: Maria Luiza Appy, Margaret Makray, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, [1944] 1990.

JUNG, Carl Gustav. *Aion: Estudos sobre o Simbolismo do Si-mesmo*. Tradução: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 2ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, [1951] 1986.

JUNG, Carl Gustav. *Símbolos da Transformação*. Tradução: Eva Stern. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, [1912] 2011.

JUNIOR, Orivaldo, Lopes. *Pai, Não os Perdoe, Pois Eles Sabem o que Fazem*. *Saiba mais* – agência de reportagem. 2018. Disponível em: <https://saibamais.jor.br/2018/09/pai-nao-os-perdoe-fois-eles-sabem-o-que-fazem/>. Acesso em 22 dez. 2022.

KARST, Verena. *Jung e a Psicologia Profunda: um guia de orientação prática*. Tradução Karina Jannini. São Paulo: Cultrix, [2007] 2019.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Lisa Ullmann (org.). Tradução Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. 5ª ed. São Paulo: Summus, [1948] 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Tradução Tânia Pellegrini. 8ª ed. Editora Papirus, 2008.

LÓPEZ, Waldo González. *José Triana, Vanguarda Clássica e atual*. Imagem: texto dramático La Noche dos Asesinos. Palabras Abiertas. Disponível em: <https://palabrabierta.com/jose-triana-clasico-y-vanguardista-actual/>. Acesso em 13 set. 2022.

MAESTROVIRTUALE.COM. *Fulgencio Batista: Biografia e Características de seu Governo*. (s.d.) Disponível em: <https://maestrovirtuale.com/fulgencio-batista-biografia-e-caracteristicas-de-seu-governo/>. Acesso em 13 set. 2022.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Editora Ática, 1989. (Série Princípios.)

MEDINA, Heladio Colín. *La Noche de los Asesinos, de José Triana: una mirada desde el doble*. (Universidade Autônoma do Estado do México). 2019. Disponível em: [https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/74350/1/tintero-2-colin\\_la\\_noche.pdf](https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/74350/1/tintero-2-colin_la_noche.pdf)

MELÉNDEZ, Priscilla. El Espacio dramático como signo: La Noche de Los Asesinos de José Triana. Cornell Universit. *Revista Latin American Theatre Review*, v. 17, n. 1, 1983. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/537> Acesso em 08 abr. 2023.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1993.

MISKULIN, Sílvia Cezar. A Política Cultural na Revolução Cubana: as disputas intelectuais nos anos 1960 e 1970. *Caderno CRH*, Salvador, v. 32, n. 87, 2019, p. 537-548. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/ccrh.v32i87.31027>. Acesso em: 30 de junho de 2022.

MNOS. Menosuno. *Home / Jesús Barranco*. 2020. Disponível em: <https://menosuno.es/profile/jesus-barranco/> Acesso em 06 abr. 2023.

NEGLIA, Erminio. El Asedio a la Casa: un estudio del decorado en La Noche de los Asesinos. *Revista Iberoamericana*, n. 46, p. 139-149, 1980.

NIGRO, Kirsten (comp.). *Orden, Limpieza y Palabras Comunes: otra vez, los juegos prohibidos*. Em: Palabras más que Comunes. Ensayos sobre el Teatro de José Triana. USA, Society Of Spanish And Spanish- American Estudios. Spanish Edition Paperback – January 1, 1994.

NOGUEIRA, Ronei Vieira; VITORINO, Gabriella Fernanda de Souza; CAMARGO, Robson Corrêa. A Noite dos Assassinos: a transcrição do texto-dramático de José Triana para o texto-espetacular do Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance. *Ephemerá: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas* – Universidade Federal de Ouro Preto, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/index>. Acesso em 03 jul. 2022

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. *O Ator Invisível*. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, [1985] 2007.

OW. *Yoshi Oida: biografia*. 2022. Disponível em: [https://pt.frwiki.wiki/wiki/Yoshi\\_Oida](https://pt.frwiki.wiki/wiki/Yoshi_Oida) Acesso em 22 nov. 2022.

- PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. *Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. USP, São Paulo, 2008. Disponível em: [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA\\_PASCOLATI.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOLATI.pdf). Acesso em 28 mar. 2023.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução: Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, [1964] 2008.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, [1947] 2010. (Estudos; 196/ dirigida por J. Guinsburg.)
- PERFORMA. *Matteo Bonfitto. Teatro. Performance. Cinema*. 2018. Disponível em: <https://www.performateatro.org/matteo-bonfitto> Acesso em 22 nov. 2022.
- PÉREZ, Tomás González. *La Posesión (Privilegio de la Teatralidad)*. Iberoamericana Vervuert, Frankfurt a. M., Madrid, 2019. Disponível em: [https://ctda.library.miami.edu/media/publications/tg\\_Rito\\_y\\_Representacion.pdf](https://ctda.library.miami.edu/media/publications/tg_Rito_y_Representacion.pdf) Acesso em 10 mar. 2023.
- PICON-VALLIN, Beatrice. *Meierhold: teatro e teorias*. São Paulo: Perspectiva, [1995] 2013.
- PORTAL DOS ATORES. *Vida e Obra: Meyerhold*. 2017. Disponível em: <https://portaldosatores.com/2017/02/03/vida-e-obra-meyerhold/> Acesso em 06 abr. 2023
- REINATO, Eduardo José. Beckett com Pés de Curupira – Leitura e Percepções Possíveis de Beckett no Brasil. *Revista e Editorial Karpa*. 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/7843254/Reinato\\_Eduardo\\_Jos%C3%A9\\_Beckett\\_com\\_p%C3%A9s\\_de\\_Curupira\\_Leitura\\_e\\_recep%C3%A7%C3%B5es\\_poss%C3%ADveis\\_de\\_Beckett\\_no\\_Brasil](https://www.academia.edu/7843254/Reinato_Eduardo_Jos%C3%A9_Beckett_com_p%C3%A9s_de_Curupira_Leitura_e_recep%C3%A7%C3%B5es_poss%C3%ADveis_de_Beckett_no_Brasil). Acesso em 20 ago. 2022.
- REIS, Adriel Diniz. *A Máscara do Máskara – A Arte Teatral no Cerrado Goiano: diálogos entre teatro, experiência e performances*. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/63650>. Acesso em 20 ago. 2022.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A Arte do Ator*. Tradução de Yan Michalski. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1985] 1990.
- RIZK, Beatriz J. Memoria y ancestros: el teatro de Tomás González y el arte performativo de Galiano 108. Miami-Dade College – CIELA. 2012. *Gestos: teoría y prácticas do teatro hispânico*, n. 53, p. 23-38. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3925030> Acesso em 10 mar. 2023.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. Tradução Paulo Neves; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, [1991] 1995. (Coleção Leitura e Crítica.)
- SANTI, Mário Enrico. *Modesto não Invisível: homenagem a José Triana*. Rialta, 2019. Disponível em: <https://rialta.org/homenaje-jose-triana/>. Acesso em 13 set. 2022.

SAIANI, Renato Cesar Santejo. *O Estado de S. Paulo e a Independência Cubana: repercussão e posicionamento (1895-1898)*. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011, Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300648206\\_ARQUIVO\\_Trabalhocompleto-RenatoSaiani.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300648206_ARQUIVO_Trabalhocompleto-RenatoSaiani.pdf). Acesso em 13 set, 2022.

SALVAT, Ricard. *Entrevista a José Triana*. 2003. Disponível em: <https://ctda.library.miami.edu/media/publications/145963-249641-1-PB.pdf>. Acesso em 18 set. 2022.

SALVAT, Ricard. Entrevista a José Triana. Assaig de teatre. *Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, Barcelona, n. 41, p. 39-56, 2004. Disponível em: [https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145963?articlesBySameAut\\_horPage=4](https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145963?articlesBySameAut_horPage=4). Acesso em: julho de 2022.

SANTOS, Nádia Maria Weber. Algumas Questões Teóricas e Metodológicas para a História Cultural: As Noções de Representações Simbólicas e Inconsciente nas Ciências Humanas. In: Cláudia Freitas de Oliveira; Camila Mota Farias; Augusto Ridson de Araújo Miranda; Altamar da Costa Muniz; Tito Barros Leal (orgs.). *Arquivos, documentos e ensino de história: desafios contemporâneos*. 1º ed. Fortaleza: EDUECE, 2019, v. 1, p. 105-130. [E-book].

SANTOS, Nádia Maria Weber. Memória como Narrativas do Sensível: entre subjetividades e sensibilidades. In: Cleusa Maria Gomes Graebin; Nádia Maria Weber Santos (orgs.). *Memória Social: questões teóricas e metodológicas*. 1º ed. Canoas: UniLasalle, 2013, v. 1, p. 131-156.

SANTOS, Nádia Maria Weber. Imagem do Sentido: Psicologia Analítica e Arteterapia, uma Relação Fértil. In: Lurdi Blauth; Raquel Maria Rossi Wosiack (orgs.). *Terapias expressivas ou arteterapia: vivências através da arte*. 1º ed. Novo Hamburgo: Feevale Editora, 2006, v. 1, p. 35-46.

SANTOS, Nádia Maria Weber. O corpo como objeto e fonte para produção de sentidos. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 18, n. 3, p. 939-943, jul. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/QyJdSLkC5QbD7MvpYrxQ3JD/?lang=pt&format=pdf>

SANTOS, Nádia Maria Weber. Arte, Loucura e Instinto Criativo: incursões na Psicologia Analítica. In: Lurdi Blauth; Raquel Woziack (org.). *Arte e Psicologia: intervenções possíveis*. 1 ed. Novo Hamburgo: Editora da Feevale, 2007. p. 9-22.

SANTOS, Nádia Maria Weber; CAMARGO, Robson Corrêa de (orgs.) *Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019, v. 1, p. 9-17. [e-book].

SANTOS, Luíz Guilherme. *A Arquitetura do Simbólico em A Noite dos Assassinos*. No prelo. Disponível em: [https://www.academia.edu/38434382/A\\_arquitetura\\_do\\_simb%C3%B3lico\\_no\\_espa%C3%A7o\\_e\\_luz\\_em\\_A\\_noite\\_dos\\_assassinos\\_pdf](https://www.academia.edu/38434382/A_arquitetura_do_simb%C3%B3lico_no_espa%C3%A7o_e_luz_em_A_noite_dos_assassinos_pdf). Acesso em 27 nov. 2022.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Editora: Routledge, 2013.

SILVA, Allan Lourenço; CAMARGO, Robson Corrêa. Beckett Entre a Luz e a Sombra: a criação da imagem à luz de Rembrandt Van Rijn no Grupo de Teatro Máskara. In: Nádya Maria Weber Santos; Eduardo José Reinato; Robson Corrêa de Camargo (orgs.). *Performances Culturais, volume 2, Memória e Sensibilidades*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. p. 41-62. [e-book]. Disponível em: <https://www.editorafi.org/70performances>. Acesso em 27 nov. 2022.

SILVEIRA, Nise da. Jung: *Vida e Obra*. 7<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SKOOB, Patrice Pavis. 2023. Disponível em: <https://www.skoob.com.br/autor/31879-patrice-pavis> Acesso em 22 nov. 2022.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima 18<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1948] 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução Pontes de Paula Lima. 17<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1936] 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação de um Papel*. Tradução Pontes de Paula Lima. 13<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1961] 2008.

TAYLOR, Diana. Entrevista com José Triana. *Biblioteca Virtual Miguel Cervantes*. 1989. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/entrevista-con-jose-triana-2/>. Acesso em 15 set. 2022.

TAYLOR, Diana. *Em Busca de uma Imagem: ensayos críticos sobre Griselda Gambarro y José Triana*. Colección Telón Crítica, 1. Dirigida por: Miguel Ángel Giella y Peter Roster. Girol books: Ottawa, 1989. Biblioteca Virtual Miguel Cervantes. 1989. Disponível em: <https://www.skoob.com.br/autor/31879-patrice-pavis> Acesso em 22 nov. 2022.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/entrevista-con-jose-triana-2/>. Acesso em 15 set. 2022.

TAYLOR, Diana. Framing the revolution: Triana's *La Noche de los Asesinos* and Cerimonial de guerra. *Latin American Theatre Review*, v. 24. n. 1, p. 81-92, 1990.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, [2003] 2013.

TRIANA, José. *La Noche de los Asesinos*. La Habana. Casa de las Américas, Cuba. 1965.

TRIANA, José. *A Noite dos Assassinos*. Tradução de Poliane Vieira Nogueira. Goiânia, 2012. No Prelo.

TRIANA, José. *La Noche de los Asesinos*. Disponível em: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose\\_triana/obra-visor/la-noche-de-los-asesinos/html/bf80ed90-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html#I](https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_triana/obra-visor/la-noche-de-los-asesinos/html/bf80ed90-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I). Acesso em 18 ago. 2022.

TRIANA, José. *La Noche de los Asesinos*. Edição de Daniel Meyran. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, [1965] 2016.

TRIANA, José. *Puesta em Escena*. [imagens]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s.d. Disponível em:

[https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/imagenes\\_puesta\\_en\\_escena/imagen/imagenes\\_puesta\\_en\\_escena\\_03\\_noche\\_de\\_los\\_asesinos\\_1966\\_teatro\\_estudio\\_la\\_habana\\_direccion\\_revuelta\\_puesta\\_escena\\_7/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/imagenes_puesta_en_escena/imagen/imagenes_puesta_en_escena_03_noche_de_los_asesinos_1966_teatro_estudio_la_habana_direccion_revuelta_puesta_escena_7/). Acesso em 13 set. 2022.

TRIANA, José. Catálogo. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, s.d. Disponível em: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/su\\_obra\\_catalogo/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/su_obra_catalogo/). Acesso em 20 ago. 2022.

TURNER, Victor. *Do Ritual ao Teatro: a seriedade humana de brincar*. Tradução Michele Markowitz e Juliana Romeiro; revisão técnica Antônio Holzmeister Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, [1982] 2015.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, [1996] 2010.

UNIVERSIDADE DIGITAL DO ESTADO DO MÉXICO. *Notas do Autor: Heládio Colín Medina*. 2021. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/281/28171647005/> Acesso em 6 abr. 2023.

UOL. Biografias: *Gaston Bachelard*. 2009. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/gaston-bachelard.htm?cmpid=copiaecola> Acesso em 18 abr. 2022.

RYNGAERT, Jean-Pierre; BAUMGÄRTEL, Tradutor: Stephan; FALEIRO, Tradutor: José Ronaldo. Diálogo e conversação. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 021-023, 2018. DOI: 10.5965/1414573101202013021. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013021> Acesso em 22 nov. 2022.

UTEP. *Perfis do Corpo Docente: Kirsten F. Nigro*. Disponível em: <https://hb2504.utep.edu/Home/Profile?username=kfnigro> Acesso em 06 abr. 2023.

VASSEROT, Christilla. Cronologia. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012. Disponível em: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/autor\\_cronologia/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/autor_cronologia/). Acesso em 16 set. 2022.

VASSEROT, Christilla. Apunte Biobibliográfico. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2013. Disponível em: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/autor\\_apunte/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/autor_apunte/). Acesso em 18 ago. 2022.

VASSEROT, Christilla. Siempre Fui y Seré um Exiliado: José Triana por Christilla Vasserot. [entrevista]. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1997. Disponível em: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/autor\\_apunte/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/autor_apunte/). Acesso em 18 set. 2022.

VASSEROT, Christilla. Entrevista Con José Triana. *Latin American Theatre Review*, vol. 29, n. 1, Sept. 1995, pp. 119-30, <https://doi.org/10.17161/latr.v29i1.1092>.  
VILLAÇA, Mariana. *Aproximações e Tensões entre o ICAIC e a Política Cultural em Cuba*. OpenEdition Journals, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ideas/1366#:~:text=4%20O%20ICAIC%20foi%20a%20primeira%20institui%C3%A7%C3%A3o%20cultural,formaci%C3%B3n%20de%20laconsciencia%20individual%20y%20coletiva%20C2%BB%204>. Acesso em 09 dez. 2022

WIKIPÉDIA. *Yoshi Oida*. L' Encyclopédie Libre. 2022. Disponível em:  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Yoshi\\_Oida](https://fr.wikipedia.org/wiki/Yoshi_Oida) Acesso em 12 mar. 2023.

WIKIPÉDIA. *Patrice Pavis*. L' Encyclopédie Libre. 2022. Disponível em:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Patrice\\_Pavis](https://en.wikipedia.org/wiki/Patrice_Pavis) Acesso em 25 abr. 2023.