

Borgges, Lu (Luciana Borges Pinheiro). Santa Sara Káli: arquétipo feminino no processo criativo. Belém: Universidade Federal do Pará. Mestrado; Wlad Lima; Capes. Atriz.

RESUMO

De que forma os arquétipos femininos contribuem para o processo criativo como construção de um processo de individuação do ator? Esta pesquisa busca refletir essa questão analisando arquétipos femininos relacionados com o universo místico de Santa Sara Káli padroeira dos povos ciganos, no processo de criação poética como caminho para o processo de individuação do ser-ator concebido pelo psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung. Se o ator é um ser de conhecimento em ato de criação – conforme aponta o pensamento de teóricos da cena como Antonin Artaud, além de mulheres que pesquisaram os arquétipos femininos como a psicanalista americana Clarissa Pinkola Estés e a astróloga Kathleen Burt – no sentido de que a poética é tessitura da relação arte-vida. Uma poética do avesso através da desmontagem é proposta nesta pesquisa em andamento como um testemunho vivo do artista promovendo encontros afetivos, pessoais e criativos. Pois não só é a partilha do processo criativo do artista (pois compreendemos que o processo é tão importante quanto o resultado), mas o compartilhamento do artista como ele é. Alterando as construções lógicas e herméticas, e assim trazendo para a cena um pensamento contemporâneo, no qual o artista é sujeito de sua própria criação.

PALAVRAS-CHAVES: Desmontagem. Arquétipo. Astrologia. Processo Criativo.

ABSTRACT

In what ways do female archetypes contribute to the creative process as building a process of individuation of the actor? This research seeks to reflect this question by analyzing feminine archetypes related to the mystical universe of Santa Sara Kali patroness of the gypsies, in the process of poetic creation as a path to the process of individuation of being-actor conceived by the Swiss psychotherapist Carl Gustav Jung. If the actor is a being of knowledge in the act of creation - as the theorists of the scene like Antonin Artaud point out, as well as women who have researched female archetypes such as American psychoanalyst Clarissa Pinkola Estés and astrologer Kathleen Burt - in the sense that poetics is the fabric of the art-life relationship. A poetics of the reverse through disassembly is proposed in this ongoing research as a living testimony of the artist promoting affective, personal and creative encounters. For not only is sharing the creative process of the artist (for we understand that the process is as important as the result), but the sharing of the artist as it is. Altering the logical and hermetic constructions, and thus bringing to the scene a contemporary thought, in which the artist is subject of his own creation.

KEYWORDS: Disassembly. Archetype. Astrology. Creative Process.

MEU GRIMÓRIO¹

Uma vez ouvi que uma verdadeira pesquisa se faz por necessidade acima de tudo, e é necessário perceber que tem uma linha de pesquisa em artes no campo da poética da cena contemporânea que é de ruptura com as estruturas de representação de personagens, de ficcionalidades, de fábula, que são os teatros do real, a partir de estrutura autobiográficas, dramaturgia que partem da autobiografia do atuante, do seu próprio testemunho da sua experiência poética. Essa minha poética nova que chamo de desmontagem pode seguir um caminho que leva para um diálogo com essas outras novas teatralidades contemporâneas que tem aporte teórico nas teorias de Josette Féral (só para citar como exemplo), e em performatividades, com metodologias inventadas criadas onde o pesquisador é sua própria metodologia.

“Uma criação poética não muda, mas é um organismo vivo que verga que vai crescendo e não se sabe para onde o galho vai crescer, é um ser vivo crescendo é como uma planta que tu tens que regar cuidar e olhar todo dia e vê para onde está indo o galho dessa planta e não como uma parede de tijolo que tu já sabes que vai ficar um tijolo em cima do outro” (conversa com Alberto Neto sobre a pesquisa em artes e seus objetos em 24/03/18, na casa dele em Belém).

“Impressionante como nada que tu tens é “normal”, tudo tu colocas a tua assinatura, muito lindo isso”. Essa frase escrita para mim através da rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários – instagram - pela minha amiga pisciana-artista-sensível-querida Petra Marron, ficou na minha cabeça pela forma como a recebi como um “feedback” que se estende a essa pesquisa, pois a reinvenção e a originalidade, e a escolha de caminhos alternativos, e outras linguagem cênicas e dramáticas alicerçam quem sou e o corpo deste trabalho. Eu também queria refletir (na verdade não sei se é esse o verbo que me serve para definição) sobre o que consiste a arte *de* ator, utilizo a preposição *de* ao invés *do* ator, depois que li o livro *a arte de ator: da técnica à representação* de Luís Otávio Burnier² que segundo Etienne Decroux³ “o teatro é a arte de ator”, estabelecendo a sutil diferença nas preposições *de* e *do* ator, a primeira se refere a algo que emana ontologicamente do ator, que lhe é próprio do ser-artista, enquanto que a segunda denota posse, pertencimento, pois a arte não lhe pertence, o ator não é seu dono, mas é quem a concebe e realiza. Burnier escreve então a preciosa constatação:

“Se a arte teatral for abandonada pelo arquiteto, pelo artista plástico, pelo músico até mesmo escritor, mas mesmo assim restar um espaço, um observador e um ator, ela poderá continuar a existir. Grotowski, Decroux e tantos outros já trilharam o caminho para demonstrar que todos os “artistas colaboradores” do espetáculo, das diversas áreas, podem tirar

¹ É um livro de magia. Nome dos livros secretos das bruxas, local onde se guardam receitas, feitiços, relatos de experiências, seus ritos e segredos pessoais, esses livros são abertos para conhecimento de raras pessoas especiais ou de outras bruxas, quando for assim do seu desejo. Tradicionalmente, grimórios são livros medievais de feitiços, rituais e encantamentos mágicos de origem hebraica ou egípcia. Utilizo-o aqui como um equivalente ao diário de bordo da atriz, local onde se registra seus trabalhos, processos criativos e pesquisa.

² Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello nasceu em São Paulo e foi ator, mímico, tradutor, pesquisador e diretor de teatro. Foi um dos fundadores do grupo LUME (núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais) atrelado a UNICAMP.

³ Foi um ator e mímico francês. Considerado o criador da mímica corpórea dramática. Estudou com o diretor, ator e dramaturgo francês Jacques Copeau.

suas férias que a arte teatral continuara existindo. Menos o ator! Ele é o único artista do palco que não é um “colaborador” ou “convidado”, mas o próprio anfitrião. (BURNIER, 2009, p.18”).

Não é a busca de uma técnica que forme ou deforme, para reformá-lo. É a busca de uma técnica individual, que é a rejeição de toda técnica especializada. Uma técnica pessoal (BURNIER, 2009), com potência para modelar nossas energias, sem que se torne estanque. É a procura por uma maneira própria e singular. A visão teatral de que o ator precisa fazer falecer a vida “natural” que possui, para revelar-se a “vida” de seu corpo. Deve reencontrar um novo eixo de gravidade, que o transcenda o natural, levando ao artificial. Esta deformação obriga-o a abdicar a aculturação do grupal, para adentrar no território de outro cultivo do corpo.

E acreditando que não somente os resultados são os mais importantes e os únicos responsáveis pelo aprendizado e pelo conhecimento, mas sim compartilhar os processos e acreditando que os espectadores também pudessem estar interessados em conhecer os processos criativos de busca, investigação, treinamento e construção de ator, foi que a minha mais nova orientadora Wlad Lima⁴ me sugeriu um caminho para os procedimentos metodológicos da pesquisa: a desmontagem cênica.

A palavra desmontagem pode ser compreendida como uma nova modalidade cênica e é oriunda da prática comumente conhecida como demonstração, muito utilizada na década de 70 e 80 do século XX pelos atores e diretores latino-americanos e do Odin Teatret⁵. É uma prática desenvolvida na cena latino-americana independente, em diálogo com as demonstrações de trabalho dos atores do Odin. A desmontagem acabou muitas vezes se tornando um novo “espetáculo” no repertório dos grupos. Desmontando e revelando, como a imagem de uma cebola cheia de camadas os procedimentos de trabalho e não somente os resultados de investigação e criação cênica, dessa forma, constituindo também um tipo de apresentação essencialmente performativa e pedagógica.

A desmontagem proporciona tanto ao espectador quanto ao próprio artista da cena a possibilidade de reflexão sobre os mecanismos e as referências poéticas do ator, e contribui para definir a prática dos investigadores teatrais interessados na arte cênica, em aproximar-se dos processos vivos da teatralidade, em pesquisar fora dos espaços convencionais ou tradicionais e seguros das bibliotecas, das linhas de pesquisa que separam atores, investigadores, teóricos e professores. Ela é acima de tudo um caminho arriscado, não há um terreno, um território seguro e conhecido, é criar inventar desbravar, é de uma intimidade de abertura dos seus “eus” e de suas escolhas e não é uma técnica e não há regras que estabelecem o mostrar ou do que não se falar, mas a sua força está em processos de investigação e criação dos atores, em diálogo com colaboradores, pesquisadores, e diretores.

São esses caminhos de busca, experimentação, resultados, dúvidas, reflexões, percursos, dispositivos e a tessitura da cena onde se integram saberes culturais, aprendizagens espirituais e intelectuais, riscos corporais e confrontações humanas, que se decide compartilhar de maneira ampla ou restrita. Contribuindo

⁴Wladilene de Sousa Lima. Atriz, diretora e pesquisadora do PPGARTES/UFGA. Socióloga, mestre em artes cênicas e professora da Escola de Teatro e Dança da UFGA.

⁵Grupo de teatro criado pelo diretor italiano Eugenio Barba em 1964 em Oslo, na Noruega. Em 1966 muda-se para a cidade de Holstebro na Dinamarca. Está ativo até os dias atuais.

para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão as verdades tradicionais, abrindo portais e apresentando novos percursos para aqueles que estudam e refletem sobre a cena atual, com processos criativos que muitas vezes desmontam os modelos estéticos de representação e produção.

Surge então com outros aspectos relevantes, como uma investigação interessada em fazer visível o tecido criativo. Nesse sentido, diferencia-se das demonstrações, pois está interessada em desvelar questões mais profundas dos processos de criação, questões de cunho, muitas vezes, pessoal e memorial. Não buscar somente uma mostra do trabalho processual ou técnico, implica em relações políticas, sociais e contextuais da criação cênica. Compreendo que a desmontagem tem a capacidade de alterar as construções lógicas e herméticas, trazendo para a cena um pensamento contemporâneo, no qual o artista é sujeito de sua própria criação.

É acima de tudo uma desconstrução, do ser ator, das estruturas que se desacomodam e decompõem as estruturas fixadas em modelos, é uma desmontagem de sistemas hierarquizados e institucionalizados. É uma estratégia para desenvolver processos experimentais de criação, à margem do padrão comum, sem pretender reproduzir um sistema teatral vigente. O corpo como suporte, mas também como meio para produzir uma escritura essencialmente corporal, uma partitura de ações que não são definidas por um texto dramático a ser representado. Eu não represento um personagem, mas está mais próximo em diálogo com outras categorias artísticas como a performance e a instalação, e até mesmo com outras ciências como a antropologia e a astrologia e com as práticas xamânicas e ritualísticas, sem a pretensão de ficção, e em lugares não identificados como locais próprios para encenar. A poética é tessitura da relação arte-vida. Uma poética do avesso.

“Desmontar a representação é colocar em dúvida certas palavras legitimadas pelos saberes e espaços do poder. É por em dúvida a certeza do constructo teatro, ou a insubmissa radicalidade da performance. É pôr em dúvida a ideia mesma de arte, a eficácia poética, a contemplação sublimadora”(DIÉGUEZ, 2014, P.10).

Desmontar os acontecimentos de um trabalho artístico implica um compromisso com a pesquisa em artes. Optar por compartilhar processos de trabalho, e não apenas mostrar seus resultados, é ousar itinerários desconhecidos em outra direção distinta à montagem ou à representação de um texto prévio, haja vista que nossa tradição ocidental do fazer teatral está atrelada a uma dramaturgia literária verbal em discrepância com a tradição taoísta do oriente que sobrepõe uma dramaturgia corporal unindo mente-corpo-voz e não separando teatro da dança. Desmontar também é uma ação política, um ato de escolhas, de quebras de fronteiras e por isso de posicionamento político, sua disposição cênica em espaços cotidianos é talvez um sinal da desmontagem de um sistema inconsciente de uma estrutura de poder que começou a representar a crise de sua “teatralidade”. Tentarei utilizar a ideia da desmontagem na minha pesquisa do mestrado em artes na UFPA (não sei mesmo se será uma desmontagem de fato aos moldes dessa sistematizada pela Mexicana), pois é um testemunho vivo do artista no contexto que promove encontros afetivos, pessoais e documentais. Ou seja, promove não só a partilha do trabalho do artista, mas o compartilhamento do artista como ele é.

Com o tempo dedicado agora as leituras do mestrado e da pesquisa, comecei a ler os livros que Alberto⁶ havia me emprestado. O Alberto foi muito importante na minha pesquisa, não só me cedendo seus livros generosamente, mas me emprestando seu tempo para conversas, trocas e descobertas acadêmicas, muito do meu pensamento aqui expresso vem de diálogos com ele. Ele me apresentou o místico bailarino russo George Gurdjieff⁷ que me ensinou que conhecendo o homem, ou seja, a mim mesmo, conheço o universo inteiro.

Gurdjieff viajou de 1896 a 1924 em busca de conhecimentos ocultos, os buscadores da verdade, realizaram expedições importantes, examinaram as ruínas de civilizações antigas no Egito, em Creta, na Suméria, na Assíria e na Terra Santa, visitaram mosteiros e comunidades espirituais à procura de raízes xamanísticas e de encontros com mestres iluminados com seres que tivessem contato com a essência eterna e imutável da verdadeira sabedoria. Ele era um hipnotizador e estava interessado na transformação da energia no corpo humano, nos estados de consciência e na utilização da arte, do gesto para modificar a consciência. E o que é mesmo que o ator faz? Trabalha com energia em sua transformação, com conceitos de *energia no tempo*, *energia no espaço* são um dos princípios da antropologia teatral de Eugenio Barba⁸, onde também se aborda o poder do gesto e as simbologias que sugerem. A *energia no tempo* mobiliza as mesmas energias que seriam necessárias para uma ação (*energia no espaço*) ativando somente os músculos posturais e não os de deslocamento e de manipulação.

Uma regra do teatro Nô⁹ diz que apenas três décimos da ação do ator devem ocorrer no espaço e sete décimos no tempo. Sendo assim a energia no tempo se manifesta por meio de uma imobilidade carregada por uma tensão máxima. “Nas tradições orientais o verdadeiro mestre é aquele que está vivo na imortalidade” (BARBA; SAVARESE, 2012, p.84). Na tradição do taoísmo tem uma máxima do *tai (corpo, aparência) chi* que revela a sabedoria da verdadeira tranquilidade: “a tranquilidade que tranquiliza não é uma tranquilidade verdadeira” (BARBA; SAVARESE, 2012, p.84), pois o ritmo universal só se manifesta quando há tranquilidade em movimento, é a dança no corpo (energia no tempo) e não com o corpo (energia no espaço).

Zeami¹⁰, em seu tratado *o livro do caminho que leva à flor*, escreve que um ator não pode se esquecer de estudar as duas artes (canto e dança) e dos três tipos ou três corpos, que são as bases dos papéis-tipos, ou mais que isso, pois se trata de qualidades de energias diferentes: um velho, uma mulher e um guerreiro. A espinha dorsal é a substância primordial, e é no papel do velho que se permite que o segredo de manipulação consciente das energias *anima* e *animus* que convivem dentro do ator floresçam. Aqui *anima* e *animus* não tem relação com arquétipos

⁶Alberto Silva e Neto, professor-mestre da Escola de teatro e dança da UFPA. Meu amigo querido que me concebeu sua biblioteca particular de sua morada na Praia do Paraíso, na ilha fluvial de Mosqueiro, no distrito de Belém do Pará.

⁷Filósofo místico Russo, professor espiritual, dançarino e compositor de ascendência armênia e grega, que teve acesso à sabedoria oculta das tecnologias sagradas do oriente e do ocidente e formulou um conjunto de ensinamentos que buscam a auto-realização. (SPEETH, 1976).

⁸Diretor de teatro Italiano idealizador da antropologia teatral e do grupo dinamarquês Odin Teatret surgido em Oslo na Noruega em 1964.

⁹É uma forma clássica-tradicional de teatro japonês desde o século XIV fundada por Zeami (1363-1444).

¹⁰Fundador do teatro Nô Japonês.

junguianos, mas a qualidade de energia que trabalhamos no trabalho pré-expressivo, é um nível básico de organização que utiliza alguns princípios comuns a todos os atores, é o campo de estudo da antropologia teatral, que se ocupa em tornar viva a energia do ator, tornando sua presença atrativa imediatamente ao espectador.

Para Carl Gustav Jung¹¹ *anima* e *animus* são arquétipos. O primeiro é a imagem arquetípica do feminino na consciência de um homem e que forma um elo entre a consciência do ego e o inconsciente coletivo, conduzindo ao caminho do si-mesmo¹². O segundo é a imagem arquetípica do eterno masculino no inconsciente de uma mulher que formam um elo entre a consciência do ego e o inconsciente coletivo e também levam ao encontro de si-mesmo. Os arquétipos tem por morada o inconsciente, não o conhecemos, mas para se conhecer um pouco o caminho é analisar e interpretar os sonhos, os símbolos, os mitos, e as artes, eles só podem se expressar por símbolos, ou seja, os símbolos são manifestações exteriores dos arquétipos. Para Jung, a psique é a personalidade como um todo, o homem como universo todo, abrange todos os pensamentos, sentimentos e comportamentos (tanto consciente – parte da mente conhecida por nós - quanto inconsciente – o inverso).

Já o ego é o responsável por organizar a mente consciente e é o centro da consciência, e o inconsciente pessoal é como um armazenamento da experiência pessoal de vida, é a memória, aparece muitas vezes nos sonhos, são os nossos complexos. Sombra pertence ao ego é o seu aspecto negativo, diz respeito ao instinto animal. Para criar o seu conceito de inconsciente coletivo, Jung se baseou em biólogos evolucionistas como Lamarck, que acredita que nos herdamos o aprendizado dos nossos ancestrais sem ser necessário viver e aprender novamente aquela experiência, ficando assim registrado nos nossos inconscientes sendo revelados por geração.

Tanto Jung quanto Artaud encontram associação com os símbolos alquímicos, o primeiro vê na alquimia revelação de símbolos arquetípicos herdados pelo homem, a pedra filosofal tem o poder de transmutar os metais básicos em ouro. Nos nossos sonhos há fontes paralelas entre os símbolos que representam nossas sombras e os símbolos dos alquimistas. As imagens oníricas correspondem aos instrumentos e aos objetos e as práticas dos alquimistas. A própria mandala é um símbolo alquímico, os arquétipos não são derivados da cultura, mas o contrário é o arquétipo que define a forma cultural. Individualizar é transformar.

Jung diz que o conteúdo essencial de todas as mitologias, de todas as religiões e de todos os “ismos” é arquetípico (STEIN, 2006, p.94). Para o segundo, o teatro e a alquimia compartilham da mesma essência. Ele alega que as bases dos princípios presentes na alquimia e no teatro, bem como em todas as artes são as mesmas. Essas bases visam no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia parecida àquela do domínio físico de produção alquímica. Mas entre o teatro e a alquimia há uma relação e semelhança ainda maior, pois ambos os conhecimentos

¹¹Psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica e desenvolveu conceitos da psique humana e se debruçou nos estudos do homem pautados em conhecimentos como astrologia, tarô e inconsciente e sonhos. Conceituou importantes estudos como individualização, arquétipo e sincronicidade (HALL e NORDBY, 2005).

¹²O centro, fonte de todas as imagens arquetípicas e de todas as tendências psíquicas inatas para aquisição de estrutura, ordem e integração.

são artes que carregam em si tanto sua finalidade quanto sua realidade. Essas artes no domínio espiritual e imaginário apresentam uma eficácia parecida com a que permite a produção de ouro no domínio físico. Para ele o teatro deve ser considerado como o Duplo de outra realidade perigosa e inumana. Com ordem e simplicidade não poderá haver nem drama nem teatro, o verdadeiro teatro nasce como a poesia, mas por outras vias: de uma anarquia organizada após lutas filosóficas. A operação teatral de fazer ouro através da imensidão dos conflitos que provoca, evoca enfim ao espírito uma pureza que seria como a parte orgânica de uma indescritível vibração, o ouro espiritualizado (ARTAUD, 2006, p. 53).

As imagens arquetípicas que ligam o si-mesmo e a consciência do ego formam um domínio da alma central que Jung chama de anima e animus. As religiões politeístas representam esses domínios enquanto que as monoteístas baseiam-se e apontam para o arquétipo do si-mesmo. Já a persona é o rosto que usamos e apresentamos para o encontro com o mundo exterior social que nos cerca. O modo como nos percebemos no interior mais profundo de nos mesmos é caracterizada pela nossa atitude de anima (nos homens) ou animus (nas mulheres). Mas a definição de si-mesmo também é a imagem que cada um carrega dentro de si mesmo de Deus (a divindade interior) (STEIN, 2006, P.143). O arquétipo do numinoso é um recurso inato da humanidade, e extremamente necessário à totalidade psicológica. Todos os indivíduos se sentem impulsionados a buscar essa totalidade, cada um com sua forma peculiar e particular de encarar o numinoso.

Gurdjieff estava interessado na natureza da sugestão. Ele coletou danças que produziam estados de consciência alterados, e acreditava que nelas podiam conter a chave que conduzisse a explicação do mistério do corpo humano. Em contato com a filosofia *sufista*¹³ os rituais, ritos e cerimônias do islamismo eram repletos de conteúdo: “frequentemente, um ritual tem mais conteúdo do que uma centena de livros” (SPEETH, 1976, p.16). Recebeu treinamento *dervixe*¹⁴, tendo o símbolo de origem sufi, o *eneagrama*, uma ferramenta da psicologia que tem como técnica desvendar os nove tipos de ego ou de personalidade humana que diz que quanto maior o nosso ego, menor é a nossa capacidade de aceitar e assumir aquilo que não possuímos, aumentando assim o sofrimento individual, como símbolo central do sistema que desenvolveu.

Para Gurdjieff no homem estão presentes todas as leis e todas as matérias que compõem o universo e suas leis, são as mesmas forças que governam. Segundo (SPEETH 1976) o filósofo e mestre espiritual russo George Ivanovich Gurdjieff afirma que o homem é um universo em miniatura, pois se encontram e operam nele todas as matérias, todas as leis, todas as forças que governam a vida no universo, então dessa forma ao estudarmos o homem poderemos estudar o mundo inteiro e vice-versa.

Diferentemente de Jung, Gurdjieff acredita que as leis da natureza são trinárias, para ele existem três tipos de humanos que diferem nos hábitos, gostos e estilos de vida. O homem instintivo/motor, um exemplo desse homem são os faquires e com o carma ioga; o homem número dois é o homem emocional, os

13^oPraticantes da corrente mística do islamismo que procuram desenvolver uma relação direta com Deus. Esoterismo islâmico.

14^oPraticante do islamismo sufista que segue o caminho do exercício ascético de desenvolvimento espiritual.

monges com a bhakti ioga e o terceiro é o racional, que busca a sabedoria e conhecimento, caracterizados pelos iogues e com o caminho da jnana ioga. Nessa trindade que Gurdjieff estuda, no entanto Jung acredita na superação desta trindade pelo quadrado como caminho. Mas ambos não acreditam na dualidade bem e mal, verdade e falsidade e nem em causa e efeito.

Tanto Gurdjieff quanto Jung estudaram o inconsciente como o estado de sono e os sonhos. Para o primeiro há distinções entre quatro estados de consciência possíveis aos seres humanos: o sono, o estado de vigília comum, autoconsciência e consciência objetiva. Mas maioria de nós se divide entre o sono e o estado de vigília comum (que também pode ser considerado uma forma de sono). O ator e diretor paraense Cacá Carvalho¹⁵ (2004) também fala de um estado de adormecimento em que nos encontramos assim como o próprio teatro também se encontra adormecido: “Uma das funções do teatro é acordar quem assiste adormecido, e a outra é fazer refletir as pessoas que o fazem, o quanto elas são adormecidas dentro do teatro e na vida de quem faz teatro (...). O ser humano vive dormindo com a ideia de que está acordado” (LIMA, 2004, p.152). Para o segundo, os sonhos são materiais de estudo e interpretações analíticas do inconsciente da psique.

Há dois anos venho registrando meus sonhos num caderno onírico das manifestações do inconsciente, hábito adquirido após a leitura do livro *tarô uma jornada arquetípica*. Sob a influência dos estudos de Carl Jung sobre análises do inconsciente através dos sonhos de seus pacientes, ele próprio escreveu o livro vermelho onde couberam os registros de milhares de sonhos e suas análises. Eu me sentia extremamente fatigada quando acordava e ia registrar meus sonhos, percebi que ao sonhar se gasta muita energia aprendi isso só com essas observações, quando li o Gurdjieff vi que ele havia escrito exatamente isso, mas de forma mais clara: “A razão por que as pessoas comuns necessitam de tanto tempo para dormir é que gastam a maior parte desse tempo em estados intermediários entre sono e estado de vigília, que não são nem uma coisa nem outra, e que são inúteis. Tais estados de intermediação são caracterizados por sonhos”.

A maioria de nós se encontra sob o estado de vigília, um estado de consciência comum que é uma avançada aos processos de autoconhecimento e sabedoria. Para Gurdjieff o sono é profundo estado no qual não temos sonhos nem sensações. Os sonhos acontecem porque não houve desligamento de umas das conexões. Memória dos sonhos e sensações significa que um centro está a observar o outro. O sono é o desligamento dos centros. Então deduzi que o sono pode ter duas funções aqui, se for refazimento das energias e descanso o ideal será o desligamento dos centros e entrar em sono profundo.

A identificação é um dos obstáculos ao nível de consciência elevado, pois nela nos encontramos na ausência de nós mesmos, não nos lembramos de nós, a atenção está dirigida para fora de nós. A vida comum é quase que completamente vivida em estados de identificação. A identificação é o oposto da autoconsciência, que é voltada a percepção para estados interiores. Outra característica do estado de vigília comum é a conversação desnecessária, ociosa e mecânica, que gera imaginação e mentira e encoraja a identificação, “Don Juan, por exemplo, explica

15 Carlos Augusto Carvalho Pereira é ator e diretor paraense. Em 2002 esteve em Belém para dirigir a obra Hamlet, um extrato de nós com o grupo Cuira de teatro.

que o desenvolvimento de um guerreiro repousa na cessação do diálogo interno” (SPEETH, 1076, P.64).

A identificação com as expectativas de outras pessoas se chama consideração, que pode ser interna ou externa. Quando o outro deixa de nos dar a atenção suficiente gera sentimentos infelizes, mágoas e nos sentimos com a contabilidade interna indevida daquilo que demos e que nós e devido como uma dívida a ser paga. Não havendo a identificação isso não aconteceria. A consideração externa é a empatia, é a verdadeira consideração. No entanto quando muitas vezes queremos expressar externamente essa consideração com o outro vira uma consideração interna e esperamos receber em troca a gratidão e a atenção devida. A consideração externa já é a própria recompensa, ela não deve esperar nada em retribuição.

Gurdjieff fala da psicologia da mentira, que consiste em falar sobre aquilo que não conhecemos, ou que conhecemos parcialmente ou apenas teoricamente, uma diferenciação entre conhecimento e entendimento. O primeiro é aquisição de informações, dados e fatos, mas só é útil ao desenvolvimento humano quando absorvido ou assimilado pelo nosso ser, ou seja, quando é entendido. Se alguma coisa é sabida, mas não é entendida haverá mentiras sobre ela, porque não podemos transmitir uma verdade que não entendemos.

Na clássica visão dualista entre ciência e arte, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche¹⁶ aborda a trajetória dos sentidos das palavras verdade e mentira na sociedade e no mundo. Essa disputa existente entre ciência e arte, o autor revela o caráter desesperador da verdade científica que muitas vezes aniquila a vida e a própria criação artística, cabendo à arte ser a redenção da vida, pois a arte tem o poder de criar outras formas de lidar com as verdades e com as certezas do mundo, o processo da minha desmontagem aponta uma via contrária a essa predominância da verdade científica como redentora e única legítima, até porque a verdade da arte tem um comprometimento diferente daquele da verdade científica. Isso que estou aqui chamando de minha desmontagem é a cozinha da pesquisa, a parte da rede de criação que está muitas vezes invisível aos olhos dos espectadores, como uma rede oculta, como uma metalinguagem, um metateatro que deseja levantar esse véu. “Não há nada que diga mais a respeito de um criador que sua própria obra” (SALLES, 1998).

Nietzsche se distancia dos autores e filósofos modernos, bem como de sua primeira visão filosófica de mundo, investindo contra a filosofia moderna, e desenvolvendo temas ligados a teoria do conhecimento. Para ele, o estado da condição humana é a efemeridade e a ilusão: a vaidade e a soberba do intelectual movida pelo pathos (palavra grega que denota paixão, excesso, doença) da verdade, para esses filósofos modernos o sagrado está no próprio intelecto, que para Nietzsche é um órgão dissimulador que opera ocultando o caráter trágico da existência para iludir e assim permanecerem vivendo.

Ao explicar a origem da crença da verdade e da mentira, Nietzsche aponta que são como construções da vida em rebanho. O homem do rebanho chama de verdade aquilo que o conserva no rebanho, no grupo social, e chama de mentira

¹⁶ Filósofo alemão, poeta e compositor do século XIX, da obra Sobre verdade e mentira no sentido extra moral de 1896.

aquilo que o ameaça ou exclui do rebanho. A verdade e a mentira são ditas de acordo com os critérios de utilidade ligados a paz no rebanho. Logo, os gestos e palavras e os discursos que manifestem uma experiência individual própria em oposição ao rebanho não são compreendidas ou são perigosas para aqueles que assim se mostrem. Portanto, a verdade é a verdade do rebanho.

Os conceitos são os meios através dos quais a filosofia e a ciência pretendem dizer a verdade das coisas e são metáforas construídas a partir da identificação do não idêntico, são abstrações que abortam todas as diferenças que existe entre as coisas e os momentos. Para Nietzsche aquilo que o caracteriza como homem é o intelecto que é mestre em dissimular realidades com a tarefa específica de metaforizar o mundo em sons, palavras e conceitos. A verdade então é uma multidão móvel de metáforas, metonímias, e antropomorfismos, uma soma de relações humanas que foram ornamentadas pela poesia e pela retórica. As verdades são ilusões que esquecemos que são metáforas gastas que perderam a sua força sensível.

Enquanto o homem racional intelectual instruído pela experiência seguindo seus conceitos e abstrações para se proteger do sofrimento e da infelicidade, tentando se libertar da dor, o homem intuitivo retira um antídoto contra a infelicidade e uma redenção procurando fugir da ilusão da verdade. Para Gurdjieff, isso nos leva a ideia de imaginação, que para ele é um conjunto de noções irreais acerca de nós mesmos, neste sentido não se refere à imaginação criativa. Mas sim a um sistema ilusório. Esta é uma forma de mentira. Pois não somos conscientes de nós mesmos e nem controlamos nossas ações, no entanto, acreditamos que somos. O impulso para desenvolvermos a autoconsciência só pode aparecer quando desaparece a ilusão dessa falsa capacidade.

Na doutrina de Gurdjieff existem três linhas de trabalho. A primeira linha é seguir a ideia do “conhece a ti mesmo”, determinando a cada um dos membros da sua doutrina que escrevessem uma autobiografia, relatando suas vidas inteiras. Esse exercício era um dos primeiros passos para autoconsciência e autoconhecimento e um teste no caminho para experimentar a nós mesmos no presente, testemunhando imparcialmente as manifestações que ocorreram até mesmo observar características como a maneira de andar, a voz posturas, pois essas autobiografias eram contadas em voz alta, contando sua própria história para si mesmo.

Esse material poderia servir para a compreensão dos muitos “eus”, à medida que começa a observação de hábitos corporais até a observação de reações emocionais e modos de pensar, chegando à auto-recordação, que para Gurdjieff é o mais importante estágio da consciência elevada. Os esforços para nos lembrarmos de quem somos são sustentados por um elo que liga a um estado de meditação silenciosa, que deve ser realizado todas as manhãs. “O observador é o precursor do mestre” (SPEETH, 1976, p.106).

A segunda linha de trabalho do mestre é suportar as manifestações dos outros, nossos modos de relacionamentos com os outros, e oportunidade de praticar novas formas de coexistência, de supressão das energias negativas, pois suportar as manifestações dos outros é uma coisa extraordinária. Já a terceira linha de trabalho põe o indivíduo no centro do processo pessoal expandindo o nível do seu eu.

O poeta, ator e dramaturgo francês Antonin Artaud¹⁷ (2006), no seu ontológico *O teatro e seu duplo*, compara o teatro essencial com a peste, não por ser contagioso, mas por ser uma revelação, uma exteriorização de uma crueldade dentro de um indivíduo. Ambos representam uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a linguagem concreta da cena, independente da palavra é destinada aos sentidos enquanto que a linguagem física e concreta só é necessária e teatral na medida em que seus pensamentos expressos escaparem a linguagem articulada. O teatro nasce de uma anarquia organizada.

Para Artaud, não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas mudar sua destinação para um sentido concreto e espacial do objeto do teatro, surgindo à ideia de poesia espacial que se confunde com bruxaria (ARTAUD, 2006, p. 80). É sob esse ângulo de utilização mágica da bruxaria que se deve considerar a encenação, são relações mágicas com o objeto do teatro. Para ele o teatro é apenas um reflexo da magia e dos ritos, onde a sensibilidade é posta num estado de percepção mais apurada e profunda. “O teatro, arte independente e autônoma, para ressuscitar ou simplesmente para viver, deve marcar bem o que a distingue do texto, da palavra pura e articulada, da literatura e de todos outros meios escritos e fixos” (ARTAUD, 2006, p.124).

Artaud levou a encenação para vida, conhecido com a imagem do artista xamã, transformando-se de homem do teatro para homem-teatro. Para ele o teatro ocidental deveria ser antes de tudo ritual e mágico. Criticava a ditadura do texto e priorizava uma linguagem fundada no corpo. Propondo uma reformulação da linguagem teatral: conectar novamente o homem com a natureza; rejeição do teatro como mero divertimento; rejeição do teatro mimético, da psicologização, abandono do verbo como base da ação teatral e o fim da encenação tradicional e ilusionista. O ato dramático como cerimônia mágica e mística.

Dentro do teatro ocidental grego Sêneca é a grande influência para Artaud, que o considerava o maior autor trágico da história, um verdadeiro iniciado nos segredos. Artaud queria provocar nos espectadores e nos atores a experiência de êxtase de “sair de si”, pois desse novo estado ele acreditava que surgiria um novo homem. O invisível é a magia do teatro em uma analogia do teatro com as práticas xamânicas. A ação do xamã assim como a do ator é a transcendência, a passagem entre dois mundos, rompendo os limites, produzindo uma transformação orgânica, inter-relacionando corpo e psique e reintegrando o homem com o sagrado, ampliando desta forma os estados de consciência deste homem. A missão do seu teatro era revelar a verdadeira essência do homem, para ele esse estado de êxtase faz cair às máscaras da persona. “Um suicídio existencial, como caminho para outro nível de percepção. Desalienar-se para possuir a si mesmo. Método semelhante desenvolvido por Jung, chamado individuação” (LIMA, 2010).

¹⁷ Poeta, dramaturgo e ator. Nasceu em Marselha em 1896. Foi internado diversas vezes em hospitais psiquiátricos. Em 1939 ano de sua última internação no manicômio de Rodez permanecendo até 1946. Durante todos esses anos, inclusive durante estar internado Artaud nunca parou de produzir escreveu peças, cartas e livros e montou espetáculos. Morre em 1948 em Paris. (QUILICI, 2004).

Com os estudos dos arquétipos¹⁸ femininos no processo de individuação¹⁹ a escritora e psicanalista americana junguiana Clarissa Pinkola Estés²⁰ analisa a interpretação de dezenove lendas e histórias antigas e mitos do arquétipo da mulher selvagem, a essência feminina em sua psique instintiva mais profunda, no seu celebre livro *mulheres que correm com os lobos*, onde afirma que é o self instintivo inato, natureza intrínseca inerente às mulheres, é a origem do poder criativo do feminino.

”O desenvolvimento de uma relação com a natureza selvagem é uma parte essencial da individuação da mulher. Para que isso possa se realizar, a mulher precisa penetrar nas trevas...” (ESTÉS, 1994, p.63). “Para conter o predador natural da psique é necessário que as mulheres permaneçam de posse de todos os seus poderes instintivos.” (ESTÉS, 1994, p.63).

“Não importa onde estejamos, a sombra que corre atrás de nos tem decididamente quatro patas” (ESTÉS, prefácio). Bruxaria é como a carta da morte no tarô: nem deveria ter nome. Aqui nessa pesquisa é menos de religião e mais manipulação de energia e magia que nada mais é que a energia direcionada para atender alguma necessidade, como a arte do ator. É de um universo maior onde basicamente abrange os quatro elementares da natureza, e as bruxas aqui estão relacionadas com os arquétipos das curandeiras, benzedeadas, erveiras e a tradições de práticas e símbolos como o famoso banho de ervas, o uso de velas e incensos nos rituais. Diferentemente da religião da Wicca que surge em meados da década de 60 do século XX como culto às deusas do panteão celta. Os testemunhos da arqueologia, linguística e mitologia indicam que em muitas culturas da Europa antiga uma das tradições na esfera religiosa, era uma profunda veneração pela Terra, que era Mãe. Aqui na nossa região também temos testemunhos de mulheres com esse arquétipo, como as icamiabas e as matintas pereiras por exemplo.

Santa Sara Kali, santa católica escolhida pelo povo cigano para devoção, protetora do povo cigano, das mulheres que se encontram grávidas e daquelas que não conseguem engravidar, protetora dos desesperados, ofendidos e sofredores. Prosperidade, saúde, amor e uma vida longa, são os pedidos direcionados a ela. Sua história é pouco conhecida, diz que era uma escrava egípcia. Kali em sânscrito, língua ancestral do Nepal e da Índia, significa “negra”, mas também Sara no antigo testamento é um nome hebraico que indica mulher de alta classe social, ou às vezes é traduzido como “princesa”.

A santa cigana também é cultuada na umbanda ao lado de outras ciganas, algumas histórias sobre ela a identificaram como servente de uma das três Marias, e até como filha de Jesus Cristo e Maria Madalena. Outros dizem que ela fez o parto de Maria. Na França é cultuada, por lá ter sido o lugar onde ela teria chegado a barco 48 D.C. com as três Marias: Jacobina, irmã de Maria, Salomé, mãe dos apóstolos Tiago e João e Madalena. Que ao serem jogadas no mar para morrerem como ato da perseguição sofrida pelos cristãos após a crucificação do messias, Sara fez a promessa de passar o resto de sua vida com um lenço na cabeça. Então foram

18[□] Um padrão potencial inato de imaginação, pensamento ou comportamento que pode ser encontrado entre seres humanos em todos os tempos e lugares. (STEIN, 2006).

19[□] O processo de desenvolvimento psíquico que leva ao conhecimento consciente de totalidade da psiquê. Não confundir com individualismo. (STEIN, 2006).

20[□] Analista junguiana, com 20 anos de prática, tendo sido diretora executiva do C.G. Jung Center, em Denver, nos Estados Unidos.

salvas e chegaram à cidade francesa Saintes-Maries de la mer, onde foram amparados por um grupo de ciganos. A imagem de Santa Sara fica na cripta da igreja de Santo Michel, onde estariam depositados seus ossos. Entre os dias 24 e 25 de maio o povo cigano comemora seu dia em todo mundo. Sara foi canonizada no ano de 1712 D.C.

Santa Sara Kali é a busca da deusa-mãe, o arquétipo do signo de câncer na astrologia esotérica. A magna mãe (*magna mater*) é a mais antiga manifestação pessoal da divindade encontrada em todo mundo. Os mitos da criação estão repletos de símbolos de câncer, sua regente Lua é a doadora dos dons do sentimento, intuição, criatividade artística, imaginação, criação, proteção, instintos e nutrição. O sol no caranguejo é na época do solstício de verão, fase do ano em que a terra está madura. No taoísmo, *tao* significa a mãe de todas as coisas, é a força e energia que sustenta toda vida. Poder e energia são atributos do ventre cósmico (arquétipo de câncer) da grande deusa indiana, Káli, a mãe negra. Na visão da maioria dos indianos, Káli tem mais poder que Shiva e Vishnu, cabendo a ela o poder de vida e morte, a ela pertencem o alfa e ômega.

A deusa grega que mais se aproxima do arquétipo da Grande mãe é Deméter, deusa dos cereais, a poderosa deusa da mãe terra. Sua filha Perséfone que foi raptada por Hades, e levada ao inferno. Deméter começou a definhar e a terra ficou árida, seca e nada nascia e tudo morreu. O regente esotérico de câncer é netuno, o senhor do mar, o planeta da fé, é representado por Shiva. Na mitologia grega, Poseidon também era um grande destruidor dos apegos (ossada da lua) com seu tridente. O glifo de câncer é formado pelas sementes da criatividade masculina e feminina, sentindo uma necessidade interior de se ligar ao self²¹ como centro psíquico e integrar a vida em torno dele. Ou seja, esse arquétipo de câncer se interessa pelo caminho da individuação²² e passa a interpretar seus próprios sonhos e dos outros. Quando o ego se liga ao self, ele entra em contato com o poder da cura e da auto-cura. O self é tanto a fonte do processo de individuação como seu fim último. No processo de individuação há confronto do ego com o self, onde o mesmo deve ser reconhecido, integrado e realizado.

Na mesma noite em que me encontrava lendo o livro *arquétipos do zodíaco* sobre a deusa-mãe e a associação com o signo de câncer, uma colega que eu não via há anos sonhou comigo e me relatou o sonho cheio de imagens que eu acreditei ser do inconsciente coletivo, imagens e símbolos muito parecidos com aqueles que eu estava lendo na noite anterior:

“Tu estavas num quintal, na mão direita seguravas três esferas: uma tinha uma concha; em outra tinha água; e na última areia. Na mão esquerda tu seguravas uma espécie de colar que tinha de um lado a tua foto, e do outro lado à foto da tua mãe (claro que não sei quem é tu mãe, mas no sonho isso era claro para mim). Tu dizias algo para mim, mas não lembro o que era”. Esse sonho me remeteu ao conceito de sincronicidade²³ de Jung e suas pesquisas sobre interpretação de sonhos e sobre o inconsciente. A concha é um símbolo do elemento água e do símbolo de câncer, e me remete a mulheres das águas, a maternidade e o carma

21^o O si-mesmo, ou self, é uma imagem arquetípica do potencial mais pleno do homem, ou seja, da totalidade. Ele ocupa a posição central da psique como um todo. A divindade interior.

22^o É o processo de desenvolvimento psíquico que leva ao conhecimento consciente de totalidade.

23^o A coincidência significativa de dois eventos, um interior e psíquico, e o outro exterior e físico (STEIN, 2006).

com a figura materna que são qualidades astrológicas deste elemento, o colar equivale a amuletos, a ancestralidade, e a minha própria foto pode designar o self, ou o ego com sua persona também. A terra simboliza touro que é onde está localizada a posição lunar em meu mapa natal, e também é o complementar da água e são os dois elementares que regem minha posição solar e o signo que ascendia no momento de meu nascimento. No outro dia ao sonho eu estava caminhando pelas ruas cariocas e encontrei (não é nada comum encontrar qualquer coisa relacionado a ela) uma imagem-adesivo de santa Sara:



Figura 01 – Santa Sara Káli. Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

“O ator é um ser que tem que acordar, para que veja que os outros estão dormindo... Artaud é um ser acordado” (LIMA, 2005, p. 201). No livro *dramaturgia pessoal do ator*, ao falar sobre o que é o ator: é ter a capacidade de enxergar a vida o tempo todo, para se começar a ter consciência de si mesmo, da busca de sua essência. Assim o teatro e a arte de ator será um caminho para o conhecimento de si e do outro e da vida (LIMA, 2005, p. 207). “O ator é um buscador de si” (LIMA, 2005, p.79). Um teatro que leva ao caminho do autoconhecimento, mas preocupado com um fazer artístico.

Em maio de 2016 por ocasião das festas consagradas em comemoração a santa Sara Kali, eu estive incumbida pelo então diretor do grupo de teatro de rua que participo da missão de criar e preparar um ritual, uma espécie de cerimônia para a santa em sua homenagem e como forma de preparação, amadurecimento, e consagração da entidade (“personagem”) pela minha pessoa. Então eu elegi como locus cerimonial o anfiteatro da praça da república na cidade de Belém do Pará na floresta Amazônica, mesmo local de trabalho e ensaio do nosso grupo. Eram pelo horário da tarde os nossos ensaios, quando eu cheguei bem mais cedo do horário determinado para acontecer os ensaios, com a ajuda do meu pai (sempre ele) sem combinar nada e sem avisar, meio que de surpresa, com comidas, frutas, doces, bebidas, flores, objetos e vinhos e montei ritualisticamente o meu altar ali no chão no meio da praça, com incensos, velas, lenços e claro, ela, a rainha mãe, santa sara Kali.

Eu não havia sinalizado a trupe que naquele dia aconteceria o então “dever de casa” que havia sido solicitado a mim. Eu, depois de sozinha arrumar o espaço ritualisticamente, pus meu figurino e acessórios já no estado de máscara com dilatação de corpo e energia em alerta, e sem combinar nada fomos ao ensaio. Os atores foram chegando e em silêncio foram se conectando a atmosfera instaurada colocando suas máscaras no altar junto aos pés da santa no altar no chão no meio do ensaio. Outras pessoas que ali passavam foram se sentando e formando um semicírculo em torno do espaço sagrado. E o ensaio seguiu até o fim, com músicas, danças, comidas e bebidas, compartilhando com os convidados presentes que chegaram chamados pela energia que ali se estabeleceu extra-cotidianamente. E misteriosamente o diretor constatou no final: “foi o melhor ensaio da trupe hoje, em especial tu Lu, estavas com uma energia nunca sentida e vista antes, tu és foda menina tu fizeste teu rito na cena”. Eu só havia ensaiado ali para ela, para o meu divino interior, sendo com total estado de entrega, acreditando no rito de passagem para a verdadeira essência teatral que tanto Artaud defendeu.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

BURT, Kathleen. **Arquétipos do zodíaco**. São Paulo: Pensamento, 1988.

DIÉGUEZ, Lleana. **Desmontagem cênica**. Tradução: José Raphael Brito dos Santos e Gilberto dos Santos Martins. Revista Rascunhos. Uberlândia, 2014.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HALL, Calvin Springer; NORDBY Vernon J. **Introdução à psicologia junguiana**. São Paulo: Cultrix, 2005.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator**. Belém: Grupo Cuíra, 2005.

LIMA, Vinicius Silva de. **O teatro ritual de Artaud e a cura xamânica**. Revista Boitatá Londrina-PR 2010.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.

SPEETH, Kathleen Riordan. **O trabalho de Gurdjieff**. São Paulo: Cultrix, 1976.

STEIN, Murray. **Jung: o mapa da alma: uma introdução** São Paulo: Cultrix, 2006.

Internet: <http://cafecomjung.blogspot.com.br/2014/03/o-self-ou-si-mesmo.html>