

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

João Victor Ferreira Borges

**A ERRÂNCIA ENTRE BANQUO E EU:
NOTAS IRRESPONSÁVEIS DE UM ATOR**

Brasília, 2016

João Victor Ferreira Borges

**A ERRÂNCIA ENTRE BANQUO E EU:
NOTAS IRRESPONSÁVEIS DE UM ATOR**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientadora: Prof^a. Mestre. Giselle Rodrigues de Brito.

Brasília, 2016

João Victor Ferreira Borges

**A ERRÂNCIA ENTRE BANQUO E EU:
NOTAS IRRESPONSÁVEIS DE UM ATOR**

Monografia apresentada à Universidade de Brasília como requisito integrante do processo avaliativo para obtenção do título de bacharel em Artes Cênicas.

Aprovada em ___/___/_____

Banca Examinadora

Professora Doutora Alice Stefania Curi

Professora Doutora Maria Beatriz de Medeiros

Professora Mestre Giselle Rodrigues de Brito

Brasília, 2016

RESUMO

O objetivo deste trabalho é a reflexão aprofundada a cerca do processo de construção/busca corporal do personagem shakespeariano Banquo na peça *Macbê: sangue chama sangue*, através de processos de criação relacionados a errância, ao caos, e ao caminho do louco. A pesquisa é resultado do processo de experimentação da metodologia da queda para o trabalho do ator e do artista, na busca de um teatro de afeto e transformação de maneira que as próprias mitologias pessoais possam tornar-se potências para os processos de criação na arte. Este trabalho engloba a busca de um teatro humano e de como este pode tornar-se viável para o sujeito da experiência..

Palavras-chave: Banquo, vazio, teatro, experiência, alquimia, personagem.

ABSTRACT

The prime objective of this project is the deepened reflection about the process of the physical construction and search of the Shakespearean character Banquo from de the play “Macbê: blood calls blood”, through creation processes related to wanders, chaos and the path of madness. The search is a result of the experimentation of the fall methodology process for the actor’s and the artist’s job, in search of a theater of affection and transformation in which their own personal mythologies can become potencies to the creation processes in art. This work includes the search of a human theater and how it can become viable to the subject of experience.

Keywords: Banquo, empty, theater, experience, alchemy, character.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao acaso de tudo que foi, é e será. Aos movimentos cósmicos de tudo que já fui para agora ser eu e estar exatamente aqui. Agradeço as mestras desse caminho de morte diária: Bidô Galvão, Bia Medeiros, Alice Stefânia, Adriana Lodi, Giselle Rodrigues, Felícia Johannson. Agradeço à minha mãe e meu pai por acreditarem na minha loucura e muitas vezes nutrí-la. Aos meus dois irmãos cancerianos que me águam. À todos os colegas de teatro que ajudam a suportabilidade do fazer. À internet, ao Google, a professora de filosofia da segunda série C, que um dia discutiu comigo sobre a efemeridade do chiclete. Á todos que me inquietam: Alejandro Jodorowsky, Santos Dumont, Pina Bausch, Tim Burtom, Salvador Dali, Frida Khalo, Bjork, Cibele Forjaz, Georgete Fadel, Lady Gaga e todos os artistas que me criaram. À Shiva, Khali, Oxum, Yemanjá, Budha, Oxóssi, Jesus, Ganesha, Maria, Sarasvati, Crhonus, Netuno, Caos... A mim, que superei e escolhi.

“A opção pelo irracional e o apelo ao inconsciente são tentativas desesperadas de chegar à alma! – o problema é conseguir transformar alma em linguagem”. Renato Cohen

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 07

CAPITULO I – AQUI! BANQUO!

1.1 - Mas afinal, quem é Banquo?

1.2 - Carta a Banquo

1.3 – [...] Continuando

CAPITULO II – O TEATRO NA VIA DO LOUCO (MANIFESTO?)

2.1 - Uroboros em voluta

CAPITULO III – O CAMINHO DE UM ATOR ERRANTE: O PARADOXO, O VAZIO

3.1 - O paradoxo

3.2 - O estado - O vazio

CAPÍTULO IV - O ABISMO DENTRO DO ABISMO: ME ESVAZIE! ME DESINFLE! A ATUAÇÃO COMO ESTADO HOLOTRÓPICO DE CONSCIÊNCIA

4.1 - Do vazio a transformação - um teatro alquímico

CONCLUSÃO – ÚLTIMA CARTA A BANQUO

BIBLIOGRAFIA

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Labirinto (2010); Fonte: <http://goo.gl/fpf0Zo>
- Figura 2** - Ilustração de Mrzyk & Moriceau (2013); Fonte: <http://www.1000dessins.com/big/pjfm0905.html>
- Figura 3** - Salve Banquo (2015); Desenho retirado do meu diário de bordo.....
- Figura 4** - Eu como Banquo em Macbê: Sangue chama sangue (2015); foto de Isabela de Andrade
- Figura 5** - Eu como Banquo em Macbê: Sangue chama sangue (2015); foto de Isabela de Andrade
- Figura 6** - O Louco (the Fool) do tarô universal de Wait (2014); Fonte: <http://goo.gl/mvr35k>
- Figura 7** - Ilustração de Frida Stenmark (2013); Fonte: <https://goo.gl/anjK0v>
- Figura 8** - Ilustração de Mrzyk & Moriceau (2013); Fonte: <http://mrzykmoriceau.tumblr.com/post/144557578256>.....
- Figura 9** - Ilustração de Chiara-dattola (ano); Fonte: <http://socks-studio.com/img/blog/dattola-scissors-04-800x800.jpg>
- Figura 10** - Ilustração de Mrzyk & Moriceau (2016); Fonte: <http://designwrlld.com/wp-content/uploads/2016/02/Unusual-Black-And-White-Ink-Drawings-by-Mrzyk-Moriceau-01.jpg>
- Figura 11** - Uroboros retirado do codex Parasinus Graecus 2327 (2007); Fonte: <https://goo.gl/K5YmSQ>
- Figura 12** - Ilustração de Marie-Florentine Geoffroy (2014); Fonte: <http://socks-studio.com/2014/10/05/marie-florentine-geoffroy-drawings/>
- Figura 13** - Ilustração de Mrzyk & Moriceau (2014); Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/87/2b/8f/872b8f959cade5098682e3ca8eacfa09.jpg>.....
- Figura 14** - Yin Yang (2013); Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ying_yang_sign.jpg
- Figura 15** - Ilustração de Renee Lee (2011); Fonte: <http://pessoas.hsw.uol.com.br/padroes-mancha-sangue>
- Figura 16** - Ilustração de Mrzyk & Moriceau (2014); Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/b2/ca/02/b2ca026600b90f6858a3abd239d4ac5d.jpg>
- Figura 17** - Spores (panaeolus subbalteatus) (2010) Fonte:https://mycotopia.net/uploads/monthly_12_2010/post-38644-138193247407.jpg
- Figura 18** - Ilustração de de Mrzyk & Moriceau (2013); Fonte: <http://www.1000dessins.com/big/pjfm0197>
- Figura 19** - Ilustração de Mrzyk & Moriceau (2013); Fonte: <http://www.1000dessins.com/big/pjfm0215>
- Figura 20** - escultura de Anders Krisár (2015); Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/0b/e3/5a/0be35a5439ea076ed68c64be7f4fc848.jpg>
- Figura 21** - Ilustração de Mrzyk & Moriceau (2013); Fonte: <http://www.1000dessins.com/big/pjfm0859.html>
- Figura 22** - Ilustração de Mrzyk & Moriceau (2013); Fonte: <http://www.1000dessins.com/big/pjfm0886>.



Figura 1

INTRODUÇÃO

Segundo Roland Barthes (1976) para falarmos de arte, necessitamos fazer arte. A obra artística é texto de prazer. Se para falarmos sobre uma obra de arte, é preciso fazer outra obra, somos a favor de que o texto-objeto-obra seja sempre um pouco-muito arte. [...] Tudo isso deve/pode ser feito com todo o cuidado, para que a obra de arte em questão, o trabalho analisado pulse.¹

Tudo começa no Caos, no devir, no verbo que frui livremente universo adentro levando-nos a presentificação. Desde o início até o momento em que nos encontramos, eu que escrevo e você que lê: Agora!

Ao longo deste trabalho, ou como prefiro chamar: mergulho inconsequente numa mente perturbada sem medo do traumatismo craniano; busco explanar a cerca do caminho de errância na construção/busca corporal do personagem shakespeariano Banquo na peça *Macbê: sangue chama sangue* - construída durante o período de 1/2014 a 2/2015, pela turma de diplomação teatral em Artes Cênicas, com direção da Prof^ª/doutora Felícia Johannson - perpassando questões e conceitos como o corpo, o estado, o vazio, a errância, a experiência, o paradoxo, a volução.

Este trabalho labiríntico é resultado do caminho de uma reflexão pessoal acerca da minha relação com Banquo e com o fazer teatral em si, sem receitas claras de composição ou de criação, mas sim o jogar-se na subjetividade do vazio e fazer as descobertas enquanto se cai. Nesse sentido (caindo), aqui faço um diálogo com autores do campo cênico (Renato Ferracini, Peter Brook, Jacques Lecoque, Antonin Artaud, Eugenio Barba) buscando adentrar pontos técnicos e mistérios que tangem o atuante, levando assim a pesquisa para o a reflexão aprofundada sobre este fazer no diálogo com autores do campo pedagógico (Jorge Larossa Bondía), filosófico (Gilles Deleuze, Michael Foucault, Frederich Nietzsche), da performance (Corpos Informáticos, Maria Beatriz de Medeiros, Renato Cohen), psicológico (Carl Jung, Sigmund Freud), mitológico (Alan Moore, Jean Chevalier, Hesíodo, Aristóteles, Groof M. D.) e do Budismo (Georges da Silva, Silvia Homenko, Henry Van Zeist).

O fazer teatral torna-se também o fazer humano, existencial e esta pesquisa é resultado dessa queda que presenciei no processo de construção de Banquo, utilizando a metodologia da

¹ Maria Beatriz de Medeiros, 2011, p. 28.

queda, o jogar-se e a reflexão que se faz enquanto se cai, enquanto se caminha. Uma metodologia puramente pessoal e todavia em descoberta, em pesquisa, em caminho.

Além de Banquo, ao longo destas páginas me impus a liberdade de manifestar, expressar, colocar, gritar, cavar e sussurrar, a busca de um teatro que me nutra e me atinja, um teatro que eu creia - assim como questões mais profundas que me inquietam no fazer teatral e que não necessariamente aqui ganham uma resposta, conclusão ou fechamento - mas que são respeitadas e entendidas como agentes profundos de movimentação da vontade, descoberta, conhecimento e experiência.

Começo a caminhada labiríntica (capítulo I) por uma explanação acerca do personagem Banquo na trama dramaturgica de Macbeth e minha relação com este dentro do processo criativo de Macbê, levando-nos a busca de um teatro errante (capítulo II), onde tentamos encontrar um corpo-experiência, permeado, poroso. Assim caminhamos em direção ao vazio e ao paradoxo (capítulo III), onde buscamos compreender as potências de um corpo-paradoxal-esvaziado na esfera do fazer teatral, derrubando-nos finalmente no último abismo do labirinto: O abismo dentro do abismo (capítulo IV), onde busco permear ideias de um teatro alquímico (de câmbios) e a comparação deste com aspectos de estados holotrópicos de consciência.

Aqui através de signos, símbolos e da poesia, encontramos juntos(as), o infinito que as proporções simbólicas são capazes de tomar, provocando acessos e compreensões ainda não traduzidos a gramática. A tentativa é a de proporcionar não somente leituras racionais deste processo criativo, mas de estimular e provocar também as possíveis leituras intuitivas e inconscientes que, no caso deste trabalho, alimentam ainda mais a comunicação entre você, eu, Banquo, Shakespeare e todos os errantes que se encontram no meio do caminho (ou no caminho do meio, me dando o direito de profanar Buda). O símbolo, o arquétipo e a escrita poética, são utilizados como potências metafóricas a fim de destacar e tornar coerentes aspectos de experiências do trabalho processual, sendo estes em alguns casos, a única forma de tornar coerentes os aspectos vivenciais do trabalho de criação e interpretação - assim como a mim, foram de grande serventia durante todo o processo e vida no teatro, ajudando na compreensão afetiva de maneira especial com cada passo da forma mais humana possível. - Estas metáforas aparecem como fissuras de sistemas lineares e lógicos, podendo permitir o corpo (em sua noção de totalidade) a ultrapassar as bordas, experienciar novas possibilidades de vibrações indo aos limites da racionalidade, onde definições inteligíveis e lógicas em sua

verticalidade não são capazes de abranger². Grande parte das imagens aqui contidas são obras de desenho de autoria de Mrzyk Moriceau, que pelos olhos encontrei e transbordei as metáforas.

A partir de agora eu, declaro aberta a caixa que não é de Pandora, mas minha, e incluindo todas as sombras, pecados capitais, delícias e desprazeres, deixo que você a adentre. Espero que você se perca nos caminhos do labirinto que estas escritas cartas ajudam a construir, que você mergulhe no prazeroso universo do Louco, errando nos devires da fruição, se abrindo as potências imaginárias e invisíveis... E finalmente o meu maior desejo: que o Minotauro..... Te devore.



Figura 2

² FERRACINI, Renato. metáforas de trabalho, 2013, p. 39.

CAPÍTULO I

Aqui! Banquo!

Tudo inicia na junção de nove jovens corpos unidos pelo acaso na disciplina *Diplomação em Interpretação teatral*³ como um grupo imerso em criação, lendo dramaticamente Macbeth, o maior clássico, do maior dramaturgo de todos os tempos: Shakespeare. No início da primeira traçada no caminho, a leitura dramática: afetados pelo mistério, vozes, criaturas demoníacas, fantasmas, aparições, loucura, luxo, o desejo de amedrontar, o desejo de construir, e pela confiança no acaso de que naquele dia não havia mestre ou mestra, só uma roda desierarquizada onde Shakespeare nos escutava pelas fissuras do tempo; a matilha afetada decidia, a partir de então, dar vida àquela história amaldiçoada. Terminaram a leitura dramatizada, fecharam seus livros cuja capa ilustrava as três malditas irmãs companheiras do destino, se entreolharam e a partir daí sabiam que pela falta de afinidades artísticas a maldição da peça escocesa os havia invadido. Um dos jovens da roda ritualizada esperando seu fim disse: Macbeth! Enquanto os outros oito inquietos com o doce sorriso do frison de iniciar, bateram com os punhos fechados três vezes no chão de taco. Espantaram a maldição dos teatros queimados, pernas quebradas e atores mortos, ao mesmo tempo em que com o gesto singelo das três batidas no chão aceitaram que os mistérios do desconhecido os tomassem a partir daí:

'A maldição', explica Marcos Daud, 'derivaria do fato de as bruxas exercerem uma função-chave na narrativa.' As criações de Shakespeare costumam abrir espaço para o sobrenatural. Falam de elfos, duendes, fadas e espíritos. Mas somente a Tragédia da Escócia ressalta o "lado negro da força", a feitiçaria. Segundo certos esotéricos, as mandingas que aparecem na trama se assemelham às de rituais verdadeiros. 'O bardo invocou as trevas e as conseqüências vieram...', conclui o tradutor. [...] Conta-se que, em 1606, o menino que interpretava Lady M. morreu durante uma das primeiras apresentações da peça [...] Apesar de ninguém saber se houve mesmo o incidente, o boato se espalhou e nutriu a crença de que infortúnios acompanham o espetáculo. Coincidência ou não, ao longo dos séculos, registraram-se inusitados contratemplos em diversas montagens.⁴

Espantada a maldição... A matilha desejosa dava início ao trabalho de inserir-se no campo mitológico dos seres desconhecidos, da sede de poder e de todas as espécies de corvos

³ O objetivo desta disciplina é construir um trabalho cênico de final de curso que será analisado por uma banca avaliadora em todas as suas peculiaridades, incluindo questões, técnicas, criativas e conceituais.

⁴ Super Interessante [online] Disponível na Internet via correio eletrônico: <http://super.abril.com.br/blogs/oblogdasperguntas/2007/12/01/a-maldicao-da-peca-escocesa/>. Armando Antenore. 01/12/2007.

negros para a construção do que seria a peça: *Macbê: sangue chama sangue*. Após uma primeira leitura da tragédia e um par de debruçadas sobre a cama escura que é Macbeth, a matilha escolhe o seu líder, nesse caso, uma líder: Felícia Johanson, a mulher que direcionará a matilha aos picos e cumes do caminho pedregoso que é montar, adaptar e interpretar um clássico shakesperiano.

Em meio ao Caos⁵ inicial nos esquecíamos que além do protagonista, que dá nome a peça, havia também no clássico, outras figuras fundamentais para que a história pudesse ser inteiramente contada, entre elas: condes, barões, capitães, porteiros, etc – todas posteriormente, transformadas em arquétipos contemporâneos, no decorrer que o processo seguia, em desejo de tornar a escrita clássica a tons acessíveis ao público do teatro atual.

Uma dessas esquecidas figuras era Banquo, general do exército do Rei, que como todo personagem, apresenta suas características através de seu discurso: um súdito leal, patriota, cristão e repleto de discernimento. De todas essas figuras lateralizadas, para a matilha, Banquo era a que deveria permanecer, pela estrutura da tragédia, por representar o caminho da retidão. Com tais conclusões embasadas, uma nova pergunta se instaura na matilha processual:

- João, você interpretaria Banquo?

- Sim. (cambaleante)

Nesse momento, Banquo não me moveu, gerou ou movimentou, só o vi como um serviço a ser cumprido na trama dramaturgica. O peso da luz não iluminava, só aumentava o peso concreto da sombra do início do contato com um personagem.

No processo de imergir na mitologia *macbethiana* que agora se instaurava de maneira fractal na vida cotidiana, eu me assustava com o universo simbólico que se construía no processo criativo externo e interno, nos mergulhos criativos e vivenciais que o processo provocava para a abertura de si aos grandes arquétipos há séculos interpretados. Banquo tornava-se mais presente nos encontros simbólicos entre eu e eu mesmo. Talvez pela inclinação natural a sombra que a matilha seguia no processo criativo, talvez por vontades pessoais.

⁵ Escrevo 'Caos' com C maiúsculo em referência a mitologia grega. Caos é o o mito do deus primordial, o primeiro dos deuses que inicia o mundo parindo a Noite segundo Hesíodo em sua Teogonia.

Dentro do processo criativo de *Macbê*, a figura de Banquo sempre existiu, porém após a conclusão da matilha a respeito do personagem, e de sua importância na trama dramática, este agora se tornava um dos elementos-chaves para a adaptação do clássico e principalmente um dos pontos-chaves para a minha participação no processo de montagem, sendo eu pertencente a ele e ele pertencente a mim nesse caminho de um processo criativo guiado pelo vazio, pela errância e para o nada.

Aqui somos sujeitos de experiência:

Esse sujeito [...] não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer.[...] o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.⁶

corpos vivos em eterna afetação, além do risco da divisão, errantes e passivos dos riscos do labirinto. Podemos explorar passos aqui dentro, no que tange à trama de tensões do processo de se construir um personagem a partir do caos, do acaso, (da intuição?) e da errância. compreendemos o fazer teatral do atuante através de um território expandido. Aqui repositamos o foco deste fazer: do olhar do ator sobre o próprio ator; para a relação deste corpo atuante com o personagem e o movimento afetivo gerado neste encontro.

1.1 - Mas afinal, quem é Banquo?

Quem é Banquo? Esse homem de luz que vai a igreja todos os domingos e que toma uma cervejinha, que curte viver no suor do homem da luta. Como é o corpo Yang⁷ desse homem casado, com dois filhos que luta defendendo sua pátria na guerra? Como é esse corpo acostumado à armadura e acostumado a violência da espada? Os braços são relaxados, tensos? Onde ficam as tensões desse corpo? Como comunicar, através do meu corpo o arquétipo de Banquo? Quem seria Banquo no Taro?⁸

Banquo não é um homem de luz, nem vai à igreja nos domingos e muito menos toma uma cervejinha. Eu sinto desapontá-los, mas Banquo nem é um homem. Ele é um personagem, uma figura inventada por Shakespeare na Inglaterra elisabetana do sec. XVI. Criado com objetivos claros de levar consigo uma imagem de homem bom, justo e capaz de seguir os caminhos divinos para que chegasse a quem o visse o peso medidamente correto da

⁶ LAROSSA, 2014, p.25.

⁷ “Yin e yang – são os dois princípios básicos, cosmológicos, e contrários da filosofia chinesa, a que todas as coisas – seres, acontecimentos e épocas, se subordinam. – o princípio yin corresponde ao que é negativo e feminino, a escuridão, a terra, a passividade, a umidade, a linha interrompida; o princípio yang corresponde ao que é positivo e masculino, a claridade, ao céu, a atividade, a secura e a linha contínua. Ambos os princípios correspondem a polarização ocorrida com a unidade primordial.” LEXICON, Herder. 1978, p. 2009.

⁸ Passagem retirada do Diário de Bordo referente ao ensaio do dia 04/05/2015.

moral construída para a época. Banquo é o herói sem atos heróicos. É o personagem esquecido em meio a tanta sombra, violência e sangue que nos encham os olhos na trama de Macbeth. É a figura feita para seguir o plano moral e os bons costumes que é morto no meio da peça pelas mãos de seu fiel cavaleiro causando grande comoção. Banquo é uma construção artística de Shakespeare, moldado na técnica dramaturgica com funções específicas na trama da tragédia para gerar emoções específicas a quem o encontra enquanto espectador.

Aqui abro espaço aos deuses e peço licença a Shakespeare e as Potestades, para uma breve análise desse arquétipo de bom moço que Banquo representa na trama dramaturgica de Macbeth.



Figura 3

Para o professor da *Shakespeare Institute*, Stanley Wells⁹, em sua interpretação da tragédia, Banquo através do texto trágico, apresenta-se como a figura de sabedoria que permeia a peça. Diferentemente de Macbeth, Banquo é o exemplo da boa conduta em frente à cobiça e a sede de poder que trata a tragédia, sendo caracterizado na estrutura dramaturgica como o homem da virtude. Desta forma compreendemos Banquo como uma figura arquetípica que contrapõe o herói trágico de maneira a significar para o espectador o caminho da boa conduta em relação à situação trágica que se instaura pela linguagem, podendo

⁹ The Themes of Shakespeare: Macbeth [online] Disponível na Internet via correio eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=OII88kkX_7Y BBC. 12/03/2011.

também ser visto como um personagem espelhado de Macbeth, sendo Banquo o indivíduo que Macbeth poderia ter sido, caso trilhasse pelos caminhos da virtude.

Ainda seguindo Stanley Wells, Banquo pode ser visto como a figura da consciência do protagonista, ao passo de que na abertura da peça, quando ambos os personagens encontram-se com as bruxas, os dois são apresentados as mesmas tentações, através das profecias colocadas pelas estranhas irmãs, porém dos dois personagens trágicos, Banquo é o que não cede às tentações:

Primeira Bruxa – Salve, Macbeth; saudações a vós, barão de Glamis.

Segunda Bruxa - Salve, Macbeth; saudações a vós, Barão de Cawdor.

Terceira Bruxa - Salve, Macbeth; aquele que no futuro será Rei.

Banquo – Meu bom senhor, por que sobressalta-se: Por que parece o senhor temer palavras que soam tão auspiciosas: em nome da verdade, é fantasioso o senhor ou é realmente aquele que mostra ser por fora: - Meu nobre companheiro vocês saúdam com evidente graça e com poderoso vaticínio de nobres haveres e de esperanças de realeza; tato que ele parece estar com isso extasiado. A mim, vocês não dirigiram a palavra. Se sabem examinar as sementes do tempo e dizer qual grão vingará e qual jamais será broto, falem então comigo, que não suplico por seus favores nem os temo, assim como não temo seu ódio.¹⁰

Banquo na passagem apresenta-se já em seu primeiro discurso como um servo leal em fidelidade aos princípios da virtude, e como citado anteriormente, apresenta-se como a figura da consciência de Macbeth, quando questiona a reação do protagonista, a profecia das bruxas. Ao passar da tragédia, Banquo continua mantendo essa função simbólica na trama dramaturgica, tornando-se tão forte enquanto a consciência do protagonista que Macbeth em seus delírios de ambição e medo, precisa matá-lo (sua própria consciência) para continuar as ações "desvirtuadas" guiadas pelo instinto inconsciente. O que Macbeth não esperava era que Banquo voltasse em forma de fantasma para assombrar seus planos sombrios e inconsequentes. Banquo retorna como um lapso de consciência que, todavia resta na mente insana do protagonista gerando medo, remorso, culpa, desespero. Neste terreno fictício da tragédia, e por que não dizer utópico, as qualidades do pensamento justo, moral e divino predominam sobre as falhas morais do pensamento humano que por ganância, desejos egoístas ou outros sentimentos que fogem a um entendimento de moral coletiva, os protagonistas tomam atitudes consideradas como erros (erro-trágico), sendo estes, no caminho dramaturgico, apresentados como a ferramenta do conflito que a peça se debruça caminhando

¹⁰ William Shakespeare, 1606, p. 18.

necessariamente a consequência deste ato, também podendo ser visto como "castigo", dando-se assim a construção de uma lição moral a partir do terreno da ficção, das tramas simbólicas.

Em Bianca Villela Silva e Graciela Deri de Codina¹¹, vemos que “a lógica da tragédia consiste em jogar nos dois tabuleiros, em deslizar de um sentido para o outro, tomando, é claro consciência de sua oposição, mas sem jamais renunciar a nenhum deles”¹². De forma que no impasse da experiência cênica, a partir do contato com a oposição moral de pensamentos e escolhas, o espectador entra em consenso com a consciência trágica, não conseguindo posicionar-se em relação à mudança. Ele encontra-se dos dois lados ao mesmo tempo em que transita entre as polaridades, experienciando “a mudança como ambiguidade interna e externa, como dualidade, sem poder assumir uma frente [...]”¹³ sem poder interferir na realidade que se instaura no rito cênico.

A linguagem se torna transparente para ele [o espectador], e a mensagem trágica comunicável somente na medida em que descobre a ambiguidade das palavras, dos valores, do homem, na medida em que reconhece o universo como conflitual e em que, abandona as certezas antigas, abrindo-se a uma visão problemática do mundo, através do espetáculo, ele próprio se torna consciência trágica.¹⁴

Banquo é o fantasma consciente do tempo presente, da consciência trágica, um corpo experiência para além do risco da materialidade, para além do risco do palpável, sendo corpo luz, corpo assombração, corpo sensível, corpo... (pausa repentina):

- Espera! Banquo é corpo? É personagem? E eu, sou o que? Sou gente? Ou sou personagem? Alguém me interpreta? Eu o interpreto? Banquo existe? Existe! Eu dou espaço a ele? Onde ele existe? Vamos dividir o mesmo corpo? Mas ainda sou eu? Não? Sim? Sou eu, só que Banquo? Ou é Banquo só que eu? Banquo é? Banquo foi? aiiiiiiii quanto Banquo? Banco? Baco? Bakunin? Que? Pera. PARA TUDO!!!! Se vamos dividir o mesmo corpo, que seja uma relação de amor.

¹¹ VERNANT, Jean-Pierre *apud* SILVA, Bianca Villela. 2011, p.03.

¹² VERNANT, Jean-Pierre *apud* SILVA, Bianca Villela. 2011, p.03.

¹³ SILVA, Bianca Villela. 2011, p.04.

¹⁴ VERNANT, Jean-Pierre *apud* SILVA, Bianca Villela. 2011, p.04.



Figura 4

1.2 - Carta a Banquo

Bem vindo Banquo, ou talvez fosse melhor dizer *Welcome*. De qualquer forma, bem vindo... Ao meu corpo, ao meu mundo, à minha mente, à minha alma, à minha voz – que não é exatamente minha, mas ainda assim é uma parte que posso alcançar de você. Bem vindo a meu corpo de 1,90 de altura (sim dessa vez você será alto, bem alto); Bem vindo a esses músculos infanto-juvenis (que você faça bom uso deles que ainda não foram à guerra e não experimentaram carregar uma espada, ou uma arma, ou qualquer coisa que valha uma violência masculina). Bem vindo às batidas desse coração, à esse cabelo que só sabe ser cacheado, à esses pés que tem muito que aprender sobre raízes, à essas pernas longilíneas acostumadas com a vida moderna, à essas mãos que de tão grandes cobrem o rosto todo... Enfim, bem vindo à mim que nunca fui patriota, nem fui a uma guerra em nome do meu país, nunca vivi na corte, muito menos num castelo, nunca conheci um rei e nunca matei um homem. Espero querido Banquo, que você se sinta à vontade com essas limitações e que juntos possamos fazer nosso melhor ao homem que te criou. E se não for bajulação de mais, mais uma vez, seja bem vindo até aqui, até agora, até esse momento e todos os outros que você me atravessa. Bem vindo à seu novo lar que te abrigará com carinho, amor e compaixão. Talvez eu até te sirva um café coado com um bom pão de queijo se você vier na hora certa.

Ainda não te conheço, mas dos breves momentos que nos encontramos, eu tive certeza que você lerá essa carta com carinho, e que teria a atenção necessária para responder com um sorriso, uma piscada ou com um simples “quem vem lá?” como de costume. Por isso te escrevo, Banquo, achei que seria sensato te dar boas vindas ao novo território que você habita.

Eu não escrevo por vaidade, ou por ego, ou mesmo por insegurança. Eu escrevo porque sinto que você terá luz o bastante pra me ler por inteiro, e por que agora (querendo você ou não) nós dividiremos o mesmo corpo - não as mesmas características, qualidades ou defeitos – mas o mesmo lugar no espaço e no tempo, desafiando as leis de Newton¹⁵. E eu tenho a impressão de que seremos tão íntimos que às vezes vou te encontrar no banheiro, na frente do espelho ou em qualquer lugar que você se sinta a vontade para aparecer. Saiba amigo Banquo, que eu te dou total liberdade para que você me atravessasse quando bem entender enquanto dure esse processo... Eu confio em você! E sei que você aparecerá em horas propícias e quando eu mais precisar. E eu sei que você tem muito a me ensinar, por isso eu

¹⁵ “Impenetrabilidade, explicitada como a propriedade que garante que dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo.” MATOS, Cristiana e GASPAR, Alberto. p.05. 2014.

peço que seu coração encontre o meu e que os dois batam juntos descobrindo um ritmo em comum, uma vibração única que só nós dois podemos construir, assim eu te ensino alguma coisa também, e nós dois saímos ganhando. Não quero ser prepotente, mas talvez eu possa te ensinar alguma coisa sobre sensibilidade ou sobre se amar mais que amar a própria pátria. E nesse meio tempo você me ensina como se embainha uma espada, alguns golpes de esgrima ou até como falar mais grosso.

Eu fico imaginando a infinidade de corpos, cabeças, corações e almas que você já teve: de homens, mulheres, crianças e velhos, e me pergunto se você existiu todas essas vezes, o que essas pessoas todas aprenderam e se você ainda lembra delas. Pela sua lealdade, eu imagino que sim (risos). De qualquer forma, eu tenho certeza que nesses 400 anos, todos esses que compartilharam corpos com você, te ensinaram muito, te mostraram mundos e visões diferentes que só te fortaleceram mais e mais.

Eu prometo querido Banquo, que todas as noites que eu pisar no palco, eu vou tentar mudar sua história¹⁶! Prometo que a cada respiração, eu vou ter mais esperança, que a cada inspiração eu vou acreditar mais no futuro da Escócia (ou do Brasil?), no poder da sua família, nos seus filhos, na luz, em Deus, na lealdade a Duncan e tudo que tem espaço nessa minha mente perdida para você habitar. Eu prometo que cada noite eu vou lutar como se não houvesse amanhã - mesmo sabendo que você perde no final, mesmo sabendo que você será traído pelo seu fiel cavaleiro, mesmo sabendo que a desgraça está à espreita - eu vou tentar te deixar vivo Banquo, eu juro! Juro de pé junto! E mesmo se nessas noites de apresentação, mais uma vez você morrer com um tiro do soldado traidor, eu prometo dar um jeito de voltar de qualquer lugar do além, mesmo sem corpo, só para olhar Macbeth nos olhos, para ele ter certeza do que ele fez, para provar que ele fez as piores escolhas e que agora não tem mais perdão, pra ele te olhar banhado no sangue que ele próprio derramou. Eu te prometo amigo Banquo!

Espero que sejamos grandes amigos e bons companheiros de corpo...

De mais um ator jovem em busca do sucesso, do amor, do aprendizado e da volução.

Com amor, paixão e uma pitada de desespero: João Quinto

¹⁶ Referência a fala de uma das personagens da peça 'La Función por Hacer' de Kamikaze Producciones que vi no ano de 2014 no Festival Cena Contemporânea.

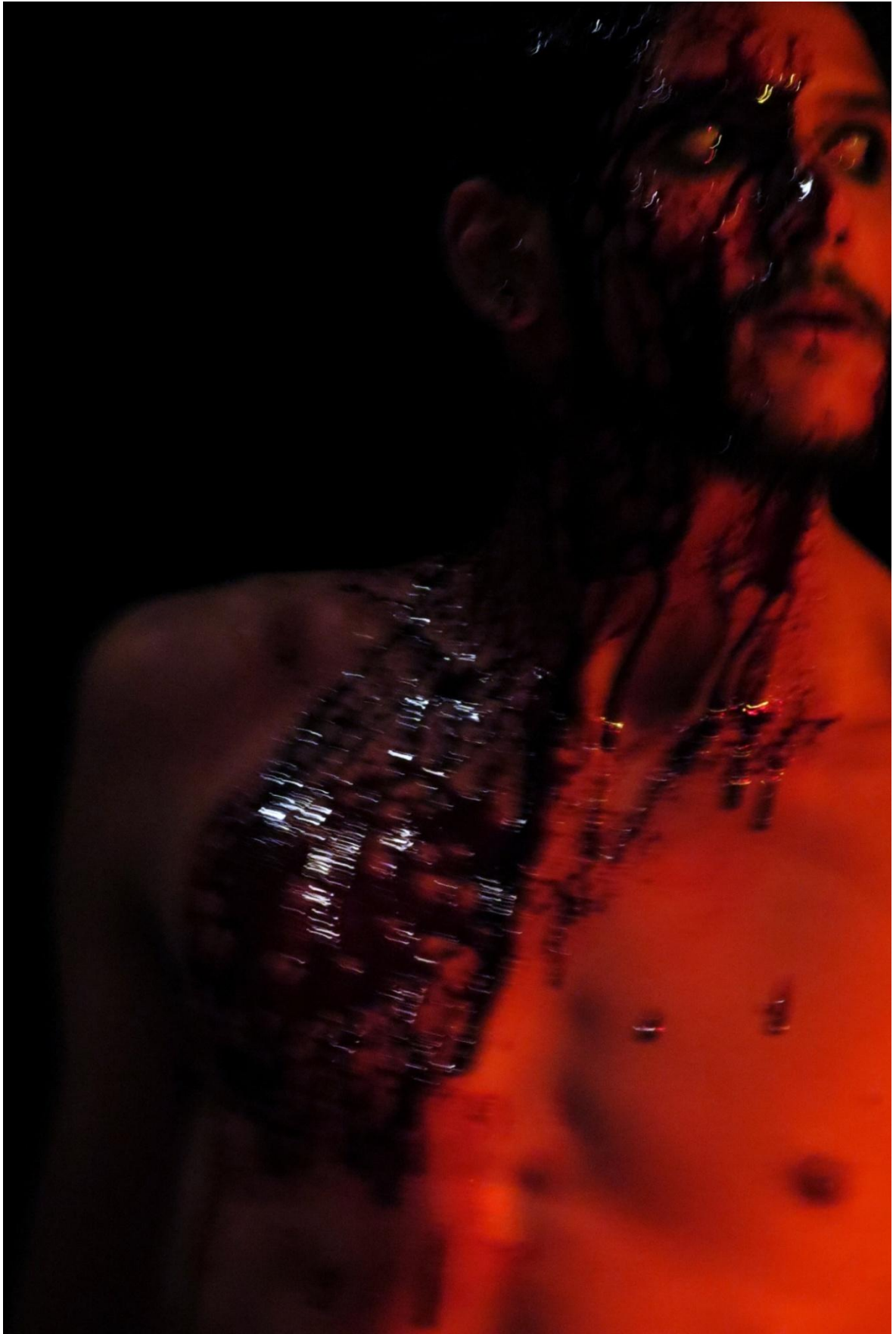


Figura 5

1.3 – [...] Continuando

Caracterizando um primeiro momento de processo, onde as técnicas escolhidas, assim como as escolhas estéticas são em grande parte experimentações de um vislumbre do processo total, escolhíamos em matilha as distintas formas de trabalho, dentro de técnicas teatrais. Uma dessas introduzida pelo desejo da direção foi a construção de cenas a partir da improvisação, ainda distanciada da escrita clássica shakespeariana, porém aproximada do sentido dramático de cada cena.

Em experimentações improvisacionais, de maneira que os personagens não estão instaurados, tampouco a poética ou as escolhas que o processo tomará, partindo das minhas questões internas - envolvendo a aproximação do arquétipo de Banquo e a presença de seu "fantasma" - trabalhava os limites entre Banquo e eu a partir das distintas esferas de tensões que me guiavam, podendo assim pouco a pouco dar corpo ao personagem.

Espera-se, na maioria das vezes e dependendo do trabalho e da estética, que a esfera das tensões corporais sejam conscientes e seletas, distanciando ou aproximando o ator do personagem elegido. No trabalho improvisacional com Banquo, a princípio as tensões no meu corpo eram até certo ponto, tensões inconscientes guiadas por um trabalho intuitivo do próprio corpo. A cada cena deixava que as tensões aparecessem naturalmente e fossem se impondo enquanto o fluxo da cena acontecia – acredito que sendo guiado pelas pulsões e vontades do próprio corpo num primeiro momento de trabalho – quando ainda não se tem intimidade com o personagem e com a obra, pode-se encontrar as tensões proeminentes em um nível ainda pessoal e a partir destas tensões descobrir em quais partes do corpo está envolvida a maior concentração de energia, e se estas são necessárias para o trabalho com o personagem. Me defenda Renato Ferracini:

O foco de suas experiências deve estar voltado para as microsensações, microafetos. Sua potência deve estar localizada, territorializada em sua capacidade de ser afetado, ou seja, em sua capacidade de ser afetado pelo espaço, tempo, outro. Gerar poros de entrada em seu corpo para que esses sejam seu material de trabalho primeiro [...] essa receptividade não é sintetizada pela consciência. Está em um pensamento do corpo que vive no limite consciência-incoscência [...] ela é uma zona de fluxo constante, de abertura, de fluxo e intensidade.¹⁷

Acreditando nesse fluxo constante de intensidades derramadas e absorvidas pelo corpo, a seguir apresento uma passagem do meu diário de bordo:

¹⁷ FERRACINI, Renato. 2013, p.31.

Comecei a aula com meu corpo cotidiano e aos poucos fui percebendo meu excesso de tensão em algumas partes e percebi que essas tensões me deixavam mais distantes da aula do que aproximado do espaço de criação. A partir disso comecei a buscar tensões em outros lugares do corpo, pensando em Banquo. Onde ficam as tensões dele? Qual o animal que o guia? Como ele pode virar humano? E ainda: como ele pode ser visto e estar no meu corpo? Como eu encontro essa afinidade energética com ele?

Percebi outro corpo mais próximo do Banquo: um soldado, pai, leal, forte, inteligente, que segue o próprio coração, um homem de bem, no âmago da palavra. Desenho de CORPO: Uma tensão nos braços (deixando os antebraços meio pendentes junto às mãos) o peito projetado pra fora, colocando a tensão na parte posterior dos ombros, postura ereta, pescoço mais leve – dando liberdade pra cabeça se mexer e de olhar por cima – pés enraizados – movimentos retilíneos – tensão no chakra base, no centro do corpo – ele muda tudo! – talvez por ele ser um homem firme ele tenha o andar também firme, cheio de convicção e orgulho daquela pátria que ele defende. [...] Estou amando o Banquo, e aprendendo que não se pode julgar o personagem. Ele existe! E meu dever como ator é fazê-lo existir no momento da cena, sem julgamento, sem pretensão.¹⁸

Muito questionável esse ponto, já que falamos de um trabalho de criação e de técnica de ator, onde o trabalho é justamente encontrar novas possibilidades de corpos e personalidades dentro da esfera do próprio corpo – então, porque dar vazão e possibilidades às próprias tensões num trabalho intuitivo de esfera pessoal? Talvez essa resposta ainda não esteja pronta – mas sentia que entre Banquo, Shakespeare e eu, haviam valas e buracos a serem preenchidos, que ainda, eu não era capaz de preencher com a técnica – talvez por imaturidade, inexperiência ou pelo simples deslocamento no processo criativo que se instaura na matilha. Nesse sentido desnorteado, penso que se eu não posso propor uma construção consciente do personagem que atuo me resta o segundo caminho: desordem, errância.

¹⁸ Passagem do diário de bordo referente ao ensaio do dia 18-05-2015.

CAPITULO II

O teatro na via do Louco (manifesto?)

Um homem está caminhando apressadamente sobre uma rocha que leva a um precipício. [...] Ele não vê o que espera no fundo do precipício, um crocodilo com a boca cheia de dentes enormes, aberta e pronta para a gorda refeição em perspectiva. O Homem vira a sua cabeça e olha para algum lugar no céu. A perna esquerda de sua calça ridícula e indecente foi transformada em tiras por um cão feroz que o segue. Há sangue escorrendo do ferimento para o chão pedregoso.¹⁹



Figura 6

¹⁹ SADU, Mouni. 1993, p. 369.

A flecha desvairada, errante, que solta na resiliência do elástico do arco, alcançará... Não o centro do alvo, tampouco as beiradas que o diferem do resto do espaço, mas a flecha que é solta de olhos vendados, olhando para trás enquanto beira o abismo. Onde a flecha chega, não é o alvo. O alvo do Louco é o caminho, o processo, a viagem... Não o destino a se chegar, mas a presentificação de cada passo dado em direção a qualquer lugar. O futuro é disperso e ilusório, o passado é poeira que se levantou com os pés de quem pisou. Ao Louco, sobra dissolver o tempo e junto ao tempo dissolver-se ao espaço, as dimensões, identificar-se com o que se apresenta no caminho sem razão de ser. Daí chama-se lar qualquer fronteira que passa, qualquer porta aberta ou fechada. Ao Louco serve o mundo e ao mundo serve o louco em suas vias positivas ou negativas, não se sabe o resultado, se funcionará... Caminhar é a solução, estar parado não.

Ao louco não interessa o eu, a noção de ser, ele se expande pelo hiperspaço²⁰ buscando o caminho do novo, as novas estradas que o direcionam ao desconhecido, podendo chegar às zonas escuras, abissais ou aos milagres da existência. Ao Louco serve o início, big-bang, a energia criadora que pari o universo numa faísca de acaso e daí se caminha, em direção ao infinito ou até a dobra do universo, quando os opostos se atraem e as dimensões se abrem. O Louco abre à porta da experiência, a porta da criatividade, a porta do acaso, a porta do personagem... Sem bater.

No princípio era o verbo, a linguagem, e o verbo se fez carne e da carne o carnaval. Da carne fez-se o rito, em comunhão com o panteão de arquétipos que dizem diretamente ao prazer, as sensações, ao corpo, ao estado de êxtase, a catarse. Dionísio... Baco... Banquo (risos). Cá estamos, à alguns milênios de nós: é Vidima, na Grécia antiga, o período que vai da colheita da uva até a produção do vinho, todos dançam e cantam enquanto os címbalos tocam. Satíros-homens-bodes embebedados pelas tecnologias do sagrado, o vinho, que desce à garganta, abre os canais celestes para que cheguem às bênçãos, no prazer de viver, no prazer de encenar, de ser outro. Máscaras e couro de animais selvagens compõem o rito. Todos estão no chão, e a partir daqui devo me distanciar da imagem, empobrecer a poética, para dizer que

²⁰O hiperspaço é uma velha ferramenta da literatura de ficção científica usada assiduamente pelos argumentistas cinematográficos. Desde que Albert Einstein introduziu o tempo como quarta dimensão, em igualdade de condições com as três espaciais, na imaginação popular ficou gravada a hipótese de uma quinta dimensão que desse a possibilidade de viajar a velocidades maiores do que a da luz. Essa dimensão associa-se com o hiperspaço, um meio que permite encurtar caminhos entre dois pontos afastados no espaço real. Hector Castañeda [online] Disponível na internet via correio eletrônico: <http://www.portaldoastronomo.org/cronica.php?id=34> 08/12/2005.

estes ao chão crêem que o rito os separa entre corpo e espírito. Embebidos, embebedados, exaustos, vazios de si:

Nesse estado acreditavam sair de si pelo processo do "ékstasis", êxtase. Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em Dioniso e este no seu adorador pelo processo do "enthusiasmós", entusiasmo. O homem, simples mortal, "ánthropos", em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, tornava-se "anér", isto é, um herói, um varão que ultrapassou o "métron", a medida de cada um. Tendo ultrapassado o métron, o anér é, ipso facto, um "hypocrités", quer dizer, aquele que responde em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, um outro.²¹

Interpormo-nos ao rito: o espaço de um teatro sagrado. Não sacro, como a obra de arte numa parede intocável - mas sagrado no encontro entre céu e inferno, do alcance ao paraíso interno - Sagrado porque recebeu a consagração e se sagrou, se sangrou e tendo consciência da própria matéria, do que sai das veias e mantém vivo. Pôde-se olhar com distância as próprias sombras, a própria luz e o próprio corpo. O teatro deve ser “antes de tudo ritual e mágico”.²² O teatro, maior que a técnica, deixando-se levar pelo devir, pelo estado... Um teatro desvairado, desordenado: “Parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver nem drama nem teatro, e o verdadeiro teatro nasce, aliás como a poesia mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza.”²³ O teatro na via do louco, do idiota, do viajante inerente as forças do universo, deixando escapar propositalmente as verdades secretas que nos assolam, vindas de profundezas tão escuras que a partir daí tornam-se suas e minhas também.

No caos complexo que é estar imerso em criação, mesmo quando não se valoriza o presente, estamos decidindo, encontrando, construindo e desmontando, MacBeth e Shakespeare. O caminho da autonomia, do entendimento do corpo, da auto-registros interno, os desafios são claros, é tocar e ser tocado, perder e ser perdido, estar e ser estado. Precisamos mergulhar em Shakespeare, mesmo que não saibamos por que, ou pra que, estamos fazendo isso.²⁴

Desta forma levo esta pesquisa até as fronteiras limítrofes da consciência - proponho “A experiência (estética) não como organização de percepções conscientes, [...] mas como fluxo de microp percepções em nuvens efêmeras que são apreendidas pela sensação em afeto.”²⁵ Mergulhamos até encontrar também as sombras, também o erro, tudo que não pode ser visto, tocado ou cheirado, mas que ainda assim, pode-se ser experienciado em nossas zonas de

²¹ BRANDÃO, Junito de Souza. 1996, p. 136.

²² ARTAUD, Antonin *apud* QUILICI, Cassiano Sydow. 2004, p.35.

²³ ARTAUD, Antonin. 1938.

²⁴ Passagem do diário de bordo referente ao ensaio do dia 15/04/2015.

²⁵ FERRACINI, Renato. 2013, p.38.

percepção, em nossa materialidade: "[...] corpo em sua presentificação potente como intensificação poética a abrir fissuras nas forças estratificadas e gerar nessa ação fluxos libertos e abertos de força" ²⁶. Levo a materialidade ao "[...] corpo subjetil (nem sujeito nem objeto, mas sujeito e objeto)." ²⁷ Proponho a partir daqui, um ponto de vista desapegado - multifacetado, múltiplo, errante - que visa como principal objetivo, não a chegada na resposta ou na plausibilidade dos fenômenos, mas a qualidade da experiência de caminhar e experienciar a partir deste movimento, novas ideias, inquietações, exclamações e interrogações que moram nos entremeios do processo criativo da construção de um personagem a partir do corpo, ou dos corpos que tangem esta única matéria vibrátil chamada João.

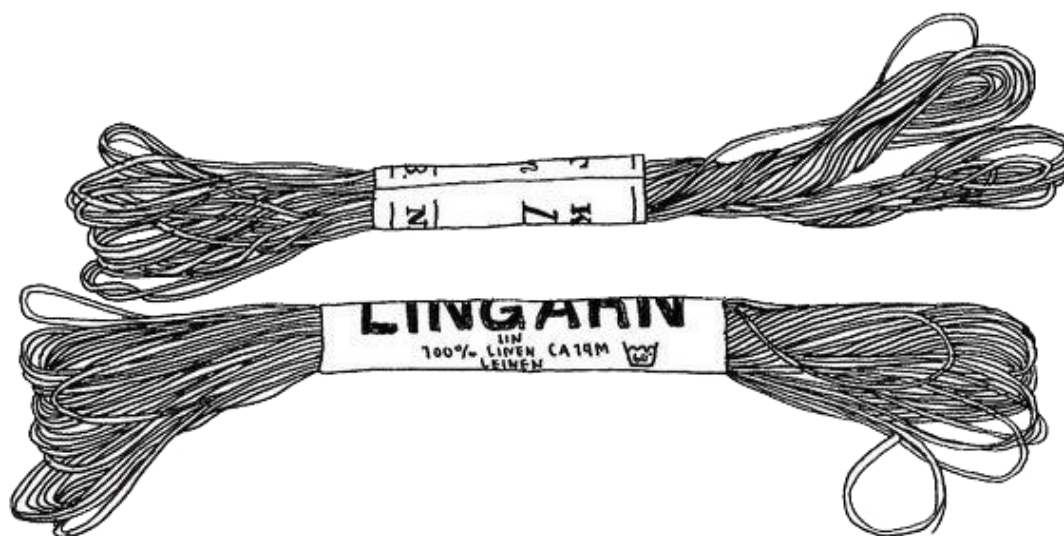


Figura 7

Você que me lê: Bem vindo (a) a errância, bem vindo(a) a desordem:

[...] a desordem é a ausência de lógica e de rigor que caracteriza as obras insignificantes e caóticas; a Desordem (com maiúscula) é aquela lógica e aquele

²⁶ FERRACINI, Renato. 2013, p.34.

²⁷ FERRACINI, Renato. 2013, p.35.

rigor que provocam a experiência do desconcerto em mim e no espectador. A Desordem é a erupção de uma energia que nos coloca diante do desconhecido.²⁸

E do desconhecido cria-se o universo ou ainda: cria-se o Multiverso²⁹ – um não lugar que abarca todas as dimensões e possibilidades do tempo presente... Puro caos e pura ordem. Questionamos a supremacia da lógica da normatização, a valoração do corpo apolíneo, a adultização para adentrar junto a estes, no território das sombras (onde vivem as bruxas de Macbeth), da inconsciência, da mentira, do fingimento, do azar e também o território da diversão, da metamorfose, do prazer, de Dionísio, o território despolarizado, desconstruído, desconcertado, onde a tragédia lança seus pilares unindo as forças apolíneas e dionisíacas.

[...] examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade.³⁰

O aspecto dual representado pelos arquétipos de Apolo e Dionísio, em sua relação conflituosa, constituiria as forças ontológicas que originaram o mundo. Seguindo tais preceitos Nietzsche adere à fórmula da origem da tragédia grega, diga-se de passagem, da linguagem teatral estabelecida, a libertação através do sentimento místico de unidade.

Adentramos o território do indivíduo liberto, uno - como dirá Nietzsche - no território da errância, da desmoralização social, do encontro do inconsciente permeado pela consciência, encontramos o corpo: nu, cru, de barro, sem pecado, verdade, fé, ou ainda certezas sobre si mesmo. Nesse território se dá a criação, o contato mais íntimo entre eu e eu mesmo, entre eu e Shakespeare; eu e Banquo; entre eu e o que me assiste: um território de multiplicidades rizomáticas.

O que Banquo precisa, nessa altura da caminhada, é de um pouco de humanidade, de jogo, diversão, prazer ... Ele chega à peça como o público, ele está perdido sendo guiado pela intuição, um homem com um pouco de luz entrando no meio daquela escuridão, acho que é nesse caminho do humano que esse personagem ganha à

²⁸ BARBA, Eugênio. 1991, p. 49.

²⁹ “O conceito de Multiverso tem suas raízes em extrapolações até o momento não científicas da moderna Cosmologia e na Teoria Quântica, e engloba também várias ideias oriundas da Teoria da Relatividade de modo a configurar um cenário em que pode ser possível a existência de inúmeros Universos onde, em escala global, todas as probabilidades e combinações dessas ocorram em algum dos universos. Simplesmente há espaço suficiente para acoplar outros universos numa estrutura dimensional maior: o chamado Multiverso.” Wikipédia [online] Disponível na internet via correio eletrônico: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Multiverso_\(ci%C3%A2ncia\)#cite_note-Multiverso_Gleiser_FSP-1](https://pt.wikipedia.org/wiki/Multiverso_(ci%C3%A2ncia)#cite_note-Multiverso_Gleiser_FSP-1)

³⁰ NIETZSCHE, Frederic. *Apud* CANDELORO, Rosana Jardim e KOEHLER, Rafael. 2012, p.126 .

platéia. Deixa ele fluir, vai! Se diverte, distenciona o corpo, faz com amor, se diverte! É muito mais simples do que parece. Tem sido bom isso, tenho me culpado menos quando erro, a errância tem feito sentido, aqui é o espaço de errar, e é errando que se chega nos lugares certos. Acho que agora to chegando no lugar certo do Banquo, depois de muitos, muitos, muitos ensaios e horas de trabalho. Acho que agora a duas semanas da estréia to entendendo a humanidade dele. As trocas, a respiração, como ele se afeta.³¹

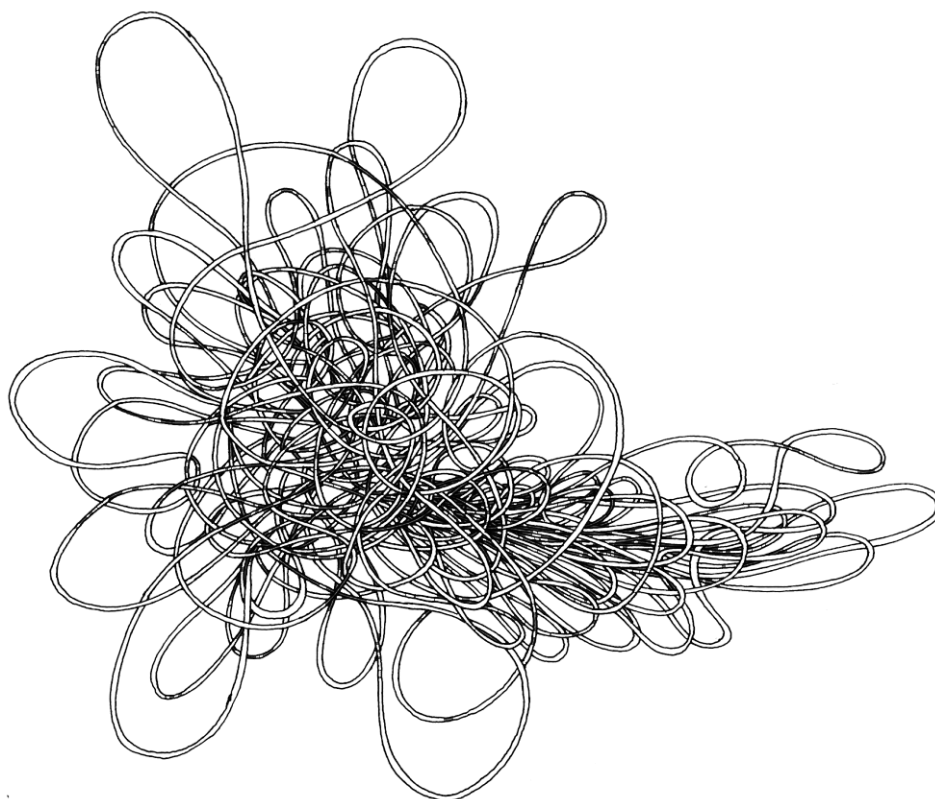


Figura 8

Neste Multiverso de possibilidades, eu me permito o erro, o acidente, o mergulho vertical na própria escuridão. Não pensando na genialidade da criação, na recepção do espectador - estas são artimanhas de uma consciência limitadora que se perde no tempo e em sua racionalidade; incapaz de ser sujeito da experiência, sujeito do presente - mas permitindo a brincadeira... O cair no abismo, ser outro sendo eu mesmo. Este é o território da liberdade, do corpo e de todos os corpos que habitam este mesmo... Corpo além da consciência da matéria, além do domínio:

Falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões-más, nós nem se quer

³¹ Passagem do diário de bordo referente ao ensaio do dia 18/06/2015.

sabemos do que é capaz o corpo. Como dirá Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas 'o que surpreende é acima de tudo, o corpo...' [...] o corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos, e pensamento não ultrapassa menos a consciência que dele temos [...] a consciência é naturalmente o lugar de uma ilusão.³²

O corpo experiência, no limite da existência: "[...] um 'corpo-vibrátil' que transborda, dilui, faz vacilar (em planos de força) o corpo perceptivo ou o corpo material [...] 'materialidade' detentora da capacidade potente de fissura e reorganização dos sentidos e instauração de sensações outras."³³



Figura 9

³² DELEUZE, Gilles, 1996., p. 23, 24, 25.

³³ FERRACINI, Renato. 2013, p. 34-35.

Deixo o louco (ou você louco) com o meu diário de bordo:

Fomos passar a cena da morte de Banquo a partir de um improviso combinado. Percebo uma maior dificuldade em improvisar quando a liberdade é maior, que não se tem nem ação nem personagem, daí tem que se partir do vazio, aceitar o vazio e dele se criar situações cênicas que funcionem enquanto cena. [...] Experimentamos ainda a cena do banquete, eu entrando como fantasma de Banquo – percebi um fluxo corporal automático em fazer um fantasma - como se existisse já um local de rápido acesso de densidade do meu corpo. Esse estado de presença que tem um fantasma no senso comum da minha memória³⁴. - Meu corpo pendia e o controle da densidade a partir do domínio da gravidade-equilíbrio gerava-se uma suspensão interessante para a cena, que pra mim - mesmo de dentro - parecia funcionar. Me impressiona como a câmera lenta costuma funcionar e levar o espectador pra outro espaço de imaginação, pra outro aspecto da experiência – é como se de fato dilatássemos tempo e espaço abrindo rupturas na trama do universo manifesto, e a partir daí abrindo as rochas do inconsciente do espectador, revelando imagens, sensações e identificações que não seriam comuns num plano cotidiano. [...] É interessante pensar no caminho do corpo, que as provocações e mudanças de estado energético-cênico podem - e acho que até devem - vir através das provocações corporais, já que a consciência e memória são necessariamente o corpo – se o afetamos, geramos estados, presença, afetação no plano virtual, no plano das ideias. A desterritorialização pela via do corpo, em todos os níveis da matéria.³⁵

(desenho de uma linha)

Mergulhamos até o limite, indo de encontro direto ao risco que separa uma coisa da outra: um risco que corta o papel, um risco que corta o corpo. Eu te dou a mão e te olhando nos olhos te encorajo a dar mais um passo além do limite:

- vem!

(você lentamente dá mais um passo e eu próximo do seu ouvido em tom sussurrado)

- afete-se!

(você respira fundo e olhando pro céu escuta)

- "Bondía!"

O sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de

³⁴ Um corpo denso, lento, pesado.

³⁵ Passagem do diário de bordo referente ao ensaio do dia 22/04/2015.

atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. O sujeito da experiência é um sujeito.³⁶

Corpo de experiência: não laboratorial, usual O corpo da experiência deixa-se levar, corpo passagem, receptivo, transitório, louco. O corpo distanciado do sujeito moderno. O corpo *desmodernizado, desautomatizado, desmecanizado, desopinado*. O corpo do sujeito mergulhado nas próprias terras de ninguém, sem nome, sem identidade, sem lenço, sem documento. “[...] sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido.”³⁷ Corpo sensível, corpo fenômeno, corpo extraterritorial, extra-cotidiano, extra-disponível. Corpo extraordinário: capaz, impossível, aberto, delimitado, paradoxo. Um corpo singular, subjetivo, único - cujos acontecimentos tornam-se a si conhecimentos puramente pessoais no caminho da valoração da humanidade - “[...] a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece”³⁸ - não se repete, não se descarta, não se rouba, não se entende. O corpo experiência torna-se saber junto a tudo que o define:

Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo).³⁹

Um corpo desconstruído. Um corpo de processos. Um corpo sem órgãos: "feito apenas de sangue e ossos.”⁴⁰ Corpo pleno, vazio, que não busca se encontrar, mas se perder na busca. Encontrar-se é *estancar-se, parar-se, morrer-se*. Esse corpo é infinito!

Esse corpo é tanto biológico, quanto coletivo e político; é sobre ele que os agenciamentos se fazem e se desfazem; ele é o portador das pontas da desterritorialização dos agenciamentos ou linhas de fuga [...] ele se opõe a todos os estratos de organização, tanto aos da organização de organismo quanto as da organização de poder.⁴¹

Deste corpo inicia o atuante, o ator. Um teatro errante pode-se construir-se para a busca da linha que guia, puxa e constrói o processo criativo de contato com uma obra, com um personagem, com um grupo. A pulsão de caos, desorganização, penumbra leva ao recomeço...

³⁶ LAROSSA, Jorge. 2004, p.25.

³⁷ LAROSSA, Jorge. 2004, p.25.

³⁸ LAROSSA, Jorge. 2004, p. 27.

³⁹ LAROSSA, Jorge. 2004, p.27.

⁴⁰ DELEUZE, Gilles *apud* PELBART & ROLNIK, 1996 p. 47.

⁴¹ DELEUZE, Gilles *apud* PELBART & ROLNIK, 1996 p. 22.

A boca do abismo. E neste abismo é preciso atirar-se para experienciar a queda e perceber as respostas que esse corpo dá a cada centímetro que desce em direção ao desconhecido.

O corpo somente pode se intensificar e se potencializar em experiências de limites. São nos agenciamentos práticos vivenciados nessas zonas limiares que as fissuras, poros, buracos de potencia e intensidade podem ter sua gênese. Quando o corpo é levado a experiência de fronteira dele mesmo pode desmoronar padrões conhecidos, desterritorializar-se, e, a partir deste território outro, reterritorializar-se de forma potente, gerando então, não formas físicas mecânicas, mas formas de força.⁴²

Do círculo afeta-se, intensifica-se, potencializa-se, conhece-se a si mesmo, conhece-se ao outro e no caminho REconhece-se, REconstrói-se, REorganiza-se e nesses *RE's* infinitos cria-se, torna-se, atua-se no perder-se. Nesse teatro errante, conheci Banquo, Desconstruí João, construí o corpo a minha imagem e semelhança e perdi um par de órgãos pelo caminho do abismo, do labirinto, da experiência.



Figura 10

2.2 - Uroboros em voluta

Neste ponto do labirinto proponho transformar últimos termos em uma interpretação imagética, de forma que peço, que você caro(a) leitor(a), imagine uma linha reta, simplesmente um risco que corta sua mente de um ponto a outro. Ao ponto de início seja de qual cor, tamanho ou forma, chamaremos de ponto "1", o início da jornada de conhecimento;

⁴² FERRACINI, Renato. 2013, p.29.

ao ponto final (.) independentemente dos motivos adicionais chamaremos de ponto "9", onde se alcança o objetivo. Uma linha que liga "1" a "9" que denota geograficamente o caminho mais rápido de um ponto a outro: a reta. Uma linha de pensamento lógico, que vai de um ponto a outro, de maneira a se alcançar um ponto, o qual se almeja. A linearidade do objetivo, da chegada, da glória, do sucesso, do aplauso, do personagem completo e complexo, da construção.

Agora, pegue o risco com carinho e faça o máximo de força para fazer desse risco um círculo, de forma que uma ponta encontre a outra. Vamos! Não sinta pena de violentar o risco, talvez mais tarde ele até te agradeça.

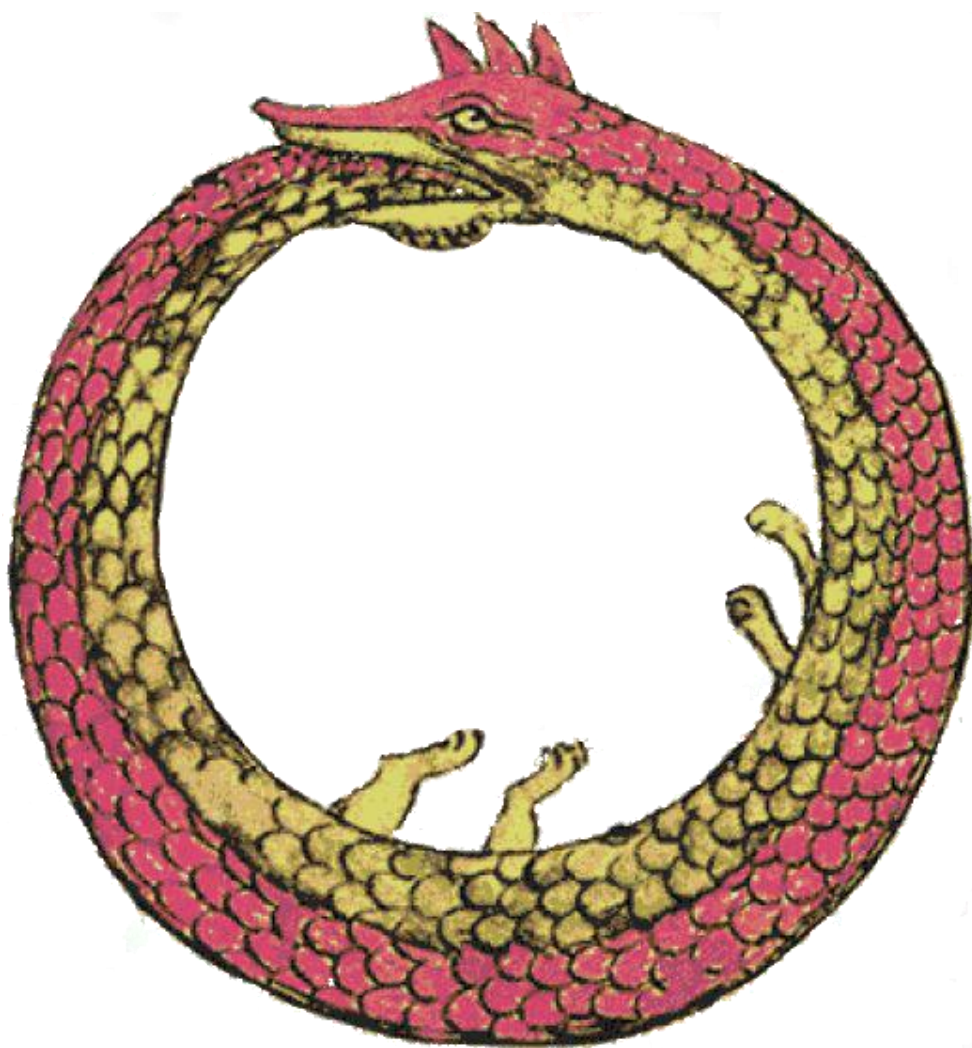


Figura 11

A linha que era linear, segura, focada agora torna-se um círculo que une início e fim, sem saber em que ponto cada um destes está. Não mais a imagem do horizonte alimentando nosso imaginário com os monstros que vivem do outro lado, ou com a queda no abismo. Mas

a imagem do círculo - completude, terra, Sol, astros - ao invés da linha viva, cobra que se alimenta, digere e defeca. Temos *Uroboros*: uma compreensão mítica de uma existência onde a trama lógica de início e fim (polar) é substituída por uma compreensão simbólica construída por ciclos inseparáveis e intermináveis em si. Cobra que devora a si mesma, o círculo, o ciclo, o zero, auto-devorar-se, auto-nutrir-se.

Aqui, na busca do processo criativo, da construção do personagem perde-se o objetivo racional de chegar ao fim e passa-se a voluir em unidades cíclicas sem início, meio ou fim, mas em “[...] processos em voluta, em espiral, rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro, sem jamais manter um só movimento. A volução se aproxima da volúpia, quando paixões deixam mentes-corpos em volução”⁴³ sendo a subjetividade da experiência ou do processo criativo não caminho de um conhecimento final, mas de puro fluxo, devir:

Em arte, o corpo e seus onze sentidos se engajam na volução da eminência do presente. As palavras calam, os tendões ecoam para fora dos limites da pele. Nem sempre resultado resulta. No entanto, a vida ocorreu [...] Relaxo, lapso de silêncio, no mundo desobstruído. Bolhas de prazer e mente esvaziada. Provar o duro, por oposição ao doce da linguagem⁴⁴

Provar o duro pelo doce da linguagem (do teatro?), "o sopro de movimentos invisíveis.”⁴⁵ A entrada no fluxo, que não há parada e o movimento leva a nada. Circula-se na gravidade, rotacionando os corpos que nos atraem. Somos sistema solar devindo e fruindo no caminhar no espaço vazio, “[...] tensões adubadas ou escoadas no espaço?”⁴⁶ A isso podemos chamar paixão? Entrega? Padecimento? Experiência? Presença? "Aquilo que, sendo, coloca em jogo seu próprio ser; aquilo que se compreende em seu ser [...] sendo: como ente determinado em seu ser pela existência.”⁴⁷ Ou como chama Newton: Lei da gravitação universal? No devir somos nós mesmos universo, e obedecemos à lei do Louco, caminhamos viajando na rota da volução de forma que não há evolução, não há desenvolvimento, não há progresso... Há movimento... Se há movimento, há fluxo, devir, criação... E se não há início, se não há fim, há paradoxo.

⁴³ MEDEIROS, Maria Beatriz. 2009, p.05.

⁴⁴ MEDEIROS, Maria Beatriz. 2009, p.15.

⁴⁵ MEDEIROS, Maria Beatriz. 2009, p.15.

⁴⁶ MEDEIROS, Maria Beatriz. 2009, p.15.

⁴⁷ HEIDEGGER, Martin *apud* MEDEIROS, Maria Beatriz. 2009, p.23.

**antes
de
um
novo
capítulo
vá
até
o
filtro
mais
próximo
e
beba
um
copo
d'água**

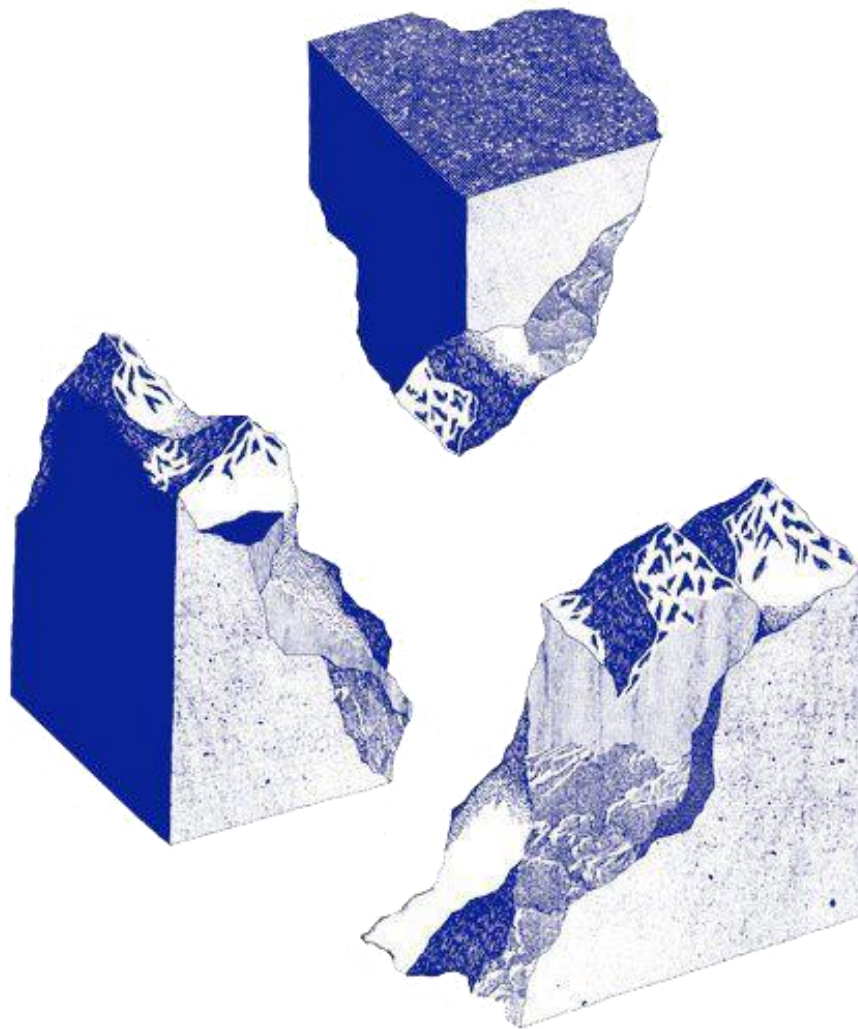


Figura 12

CAPITULO III

O caminho de um ator errante: o paradoxo, o vazio

3.1 O paradoxo

O paradoxo – o e – pode levar a uma sensação corpórea de confusão, de não controle. Dançar densidade e suavidade ao mesmo tempo pode reconstruir uma possível consciência plástico-corpórea do que seja racionalmente densidade ou suavidade. O corpo é lançado em desafio de pensamento-criatividade e resolve a questão em ação, em atividade, em sua própria fronteira-pele. [...] é assim que a consciência se plastifica no corpo. Força, portanto, a consciência a literalmente tomar o corpo, transformando uma possível consciência do corpo em “corpo da consciência.”⁴⁸

Para mim a busca do fazer teatral tem sido cada vez mais esse espaço – de ir a encontro de canais de livre percepção, onde o automatismo do movimento corpóreo parte da alma⁴⁹ e vice versa – uma potência anti tempo cotidiano – anti patriarcado – anti-objetivista – anti binário – o teatro é um espaço de erotismo – o teatro enquanto filosofia tântrica⁵⁰ – como uma mulher que por cima do homem o olha profundamente nos olhos e guia o ato até chegar ao orgasmo (*petit-mort*)⁵¹ o qual ela, tampouco ele, liberará – Um teatro de corpo como coloca Artaud: “[...] a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido [...] destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos.”⁵²

Aí retomamos a experiência a capacidade de mergulho vertical, rizomático nas estruturas da imaginação, do jogo – assim também neste espaço de experimentação se exclui os preceitos morais, éticos religiosos – a culpa, o julgamento, a justiça – A busca de um teatro de essência, de cura, de encontro... O teatro como peste:

⁴⁸ FERRACINI, Renato. 2004, p. 98

⁴⁹ Não ousou conceitualizar a noção de alma aqui, mas pode-se ser compreendida como uma noção de corpo todo, incluindo as faculdades sensoriais, racionais, conscientes, inconscientes, energéticas, invisíveis...

⁵⁰ A característica básica do tantra é a integração – a integração do eu com o Si mesmo, da existência corpórea com a Realidade espiritual. [...] O elemento que unifica todas as escolas de tantra é o princípio feminino, o poder shakti no Hinduísmo [...] O arquétipo da correlação empírica que existe entre a mente e o corpo, a consciência e a matéria, o masculino e o feminino é representado através do casamento transcendente de Shiva e sua eterna esposa unidos em êxtase num abraço. A metafísica tântrica concebe a existência como um processo bipolar. A criação é o simples efeito da predominância do polo feminino ou Shakti, ao passo que a transcendência está associada à predominância do polo masculino ou Shiva. (Paulo Ferreira Cavalcante, 2015, p.03,04).

⁵¹ *Petite-mort* - significa orgasmo em francês, que traduzido ao pé da letra entederia-mos por ‘Pequena morte’.

⁵² ARTAUD, Antonin. 1938, p.36.

Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito. [...] O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação.⁵³

O teatro que destrói para REconstruir em sua balança que delirante tenta equilibra as máscaras, mas que em seu desequilíbrio as deixa cair e revela "[...] a mentira, a tibieza, a baixaza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos"⁵⁴ O teatro que convida a assumir o ato heróico de ser... de revelar: a obscuridade, a força oculta, etc. Um teatro alquímico, de maneira a instaurar-se outros valores... Quiçá até universais para a prática teatral, quiçá até instaurados nas festas dionisíacas - Ou será que a regra do jogo é não ter regra do jogo? - Esse ofício tem que ser gostoso, ao mesmo tempo em que tem que ser nos limites da existência, nas próprias fronteiras auto-impostas, nos próprios paradoxos! O paradoxo ganha aqui ampla repercussão na reflexão da práxis, sendo este composto de duas forças contrárias (binárias) - duplas: "[...] duplo, o da matéria e do adensamento da idéia."⁵⁵ - que a princípio parecem inversamente proporcionais e compostas por espaços de fronteiras impossibilitadas de se unirem em favor de um mesmo objetivo.

⁵³ ARTAUD, Antonin. 1938, p. 28-29.

⁵⁴ ARTAUD, Antonin. 1938, p. 28-29.

⁵⁵ ARTAUD, Antonin. 1938, p. 52.

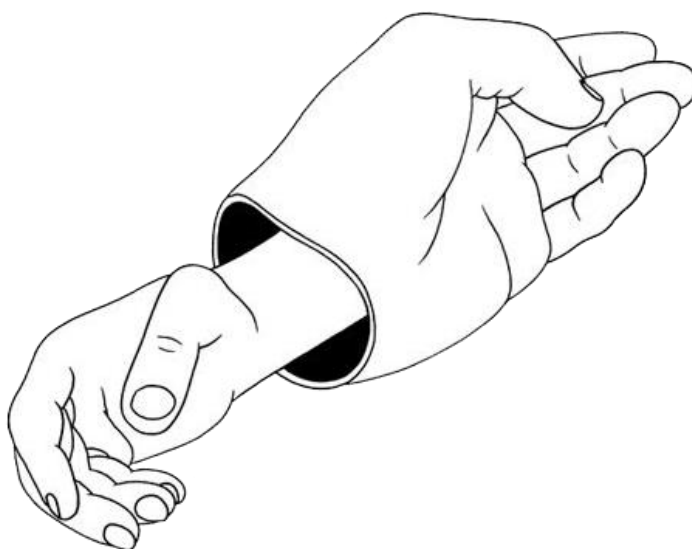


Figura 13

No campo do fazer artístico atoral, olhamos para o paradoxo como lugar de fronteira, compreendendo o corpo enquanto potência universal composta e contenedora das mais diversas polaridades: "[...] a base de todos os Grandes Mistérios, esposa o segundo momento da Criação, o da dificuldade e do Duplo."⁵⁶ Em contraponto, também enxergamos o corpo, como um corpo automatizado e acostumado a obedecer estas próprias fronteiras impostas. Foucault chama este corpo, de corpo dócil, sendo este um corpo do senso comum, repleto de doxas⁵⁷ e conseqüentemente de polaridades⁵⁸. Dessa forma busca-se o território fronteiro do paradoxo como gerador de zonas de turbulência, a lógica cíclica do *Uroboros* dentro da própria lógica corporal em ação cênica, utilizando forças contrárias em movimento conjunto.

⁵⁶ ARTAUD, Antonin. 1938, p. 52.

⁵⁷ Crença comum, opinião comum.

⁵⁸ FOUCAULT, Michael. Vigiar e Punir, 1987.

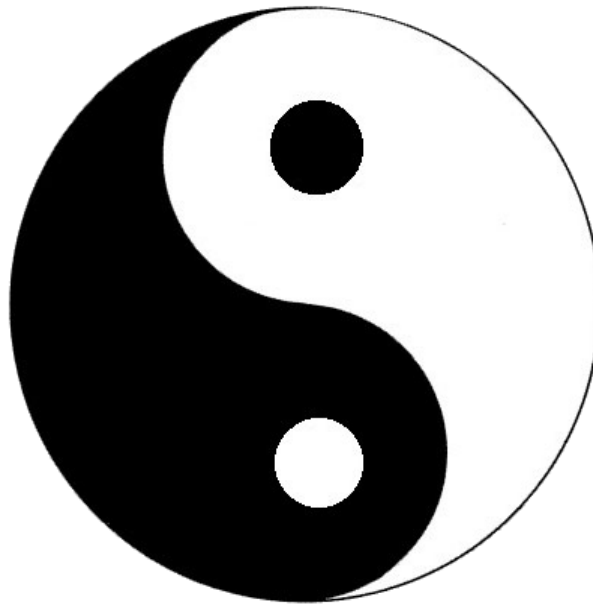


Figura 14

A busca deste campo fronteiroço, que neste caso trabalha em função da linguagem cênica, ultrapassa a compreensão de noção material do corpo, como exposto no capítulo anterior. Este campo, já por nós adentrado, compõe também espaços da mente, da alma e de outros elementos que compõe a noção de ser enquanto entidade viva - pulsante. O corpo atravessado pelo presente, um corpo são, cujos órgãos não são engrenagens, cuja consciência é toda forma de inteligência intangível, volátil, incapaz, louca: “[...] uma materialidade que potencializa “formas de uma força” ou “[...] formas invisíveis”. Essas formas, longe de serem irreais são as atualizações das forças em “secreções do corpo”. O conjunto – em zonas de turbulência instável – [...]”⁵⁹ O corpo paradoxo – cujos lados, de(s)nominados ao mesmo tempo que conflitam, circulam em potência cíclica de construção e destruição – pira! – tudo ao mesmo tempo gerando uma zona de teatro alquímico, de ouro espiritualizado:

Deviam encenar projeções e precipitações de conflitos, deviam resolver através de conjunções inimagináveis e estranhas para nossos cérebros de homens ainda despertos, resolver ou mesmo aniquilar todos os conflitos produzidos pelo antagonismo entre a matéria e o espírito, a idéia e a forma, o concreto e o abstrato, e fundir todas as aparências em uma expressão única que devia ser semelhante ao ouro espiritualizado.⁶⁰

O paradoxo é campo potente para as poéticas de criação dentro do trabalho atoral, gerando espaços de consciência capazes de criar mergulhos em materiais extra-cotidianos não

⁵⁹ FERRACINI, Renato. 2013, p. 38.

⁶⁰ ARTAUD, Antonin. 1938, p.55.

visitados, ou ao menos não conscientizados, em função de espaços de atuação genuína e presente no trabalho criativo e em cena - o corpo limite, não sintetizado pela consciência, mas em “pensamento” do corpo que vive em cima do muro (consciência-incoscência).⁶¹

Sai mancha, sai mancha maldita. Felícia disse: “olhem para um ponto e andem até ele, mas antes de chegar ao ponto, a cabeça de vocês vira e escolhe outro ponto.” Que sensação é essa? De perda? Desilusão? Prazer rompido? E fizemos e fizemos e fizemos, fui adentrando um território imaginário, da criança, da brincadeira, do fingir que vira realidade, e o os pontos na parede me ajudavam na concentração, cada vez mais eu ficava mais imerso no objetivo e na brincadeira da troca de focos, do sair do eixo, sair de si e imaginar. - “eu quero ir até ali, mas eu não posso. Alguma coisa não me deixa, eu começo a enlouquecer a correr e quase chegar ali, mas de repente minha cabeça vira e já estou olhando pra outra coisa – qualquer coisa que eu quero, que eu desejo, que vai ser minha eu tenho certeza – mas eu não posso tocar... Eu enlouqueço e enlouqueço cada vez mais louco, cada vez mais fora de mim. E vem a voz que comanda o ar: “observem suas mãos, como se nunca as tivessem visto antes.” fecho os olhos, me preparo pro novo que vai acontecer, respiro, e respiro outra vez – começo a entender a importância de respirar, de comungar a vida com o universo – e abro os olhos, que mãos são essas aqui? que coisas enormes, gigantescas, estranhas. Eu posso movimentá-las! eu tenho poder sobre elas! é estranho! eu mecho os dedos. é muito estranho! A voz: “Distanciem as mãos do corpo de vocês.” – obedeco, as mãos ficam longe, e parecem cada vez mais estranhas. O ar está pesado, meu corpo flui em movimentos contínuos, estou em cena, e sei disso. De alguma forma sei das imagens que crio no ar, de alguma forma sei que funciona. A porta se abre alguém entra, eu não olho na cara dele, nem sei quem é. Mas sei que sou o primeiro a ser olhado, de alguma forma eu sei... Eu sinto. Funciona, estou presente, estou vazio, estou focado, concentrado, esse é o presente da ação, esse é o jogo de imaginar, isso é gerar verdade, é fingir. A voz outra vez: “as mãos de vocês estão machadas, e essa mancha não sai”. Eu olho bem, de perto de longe... elas estão mesmo manchadas, elas estão mesmo sujas e estranhas. que mancha é essa aqui? sai mancha maldita. sai! - é tudo que passa na minha cabeça e a maldita não sai - Eu olho de perto e parece haver mesmo uma mancha. O que aqui é realidade? o que aqui é ficção? e quem sou eu no meio de tudo isso:? será que devo me julgar? será que funciona:? será que devo me preocupar com o olhar do observador:? A voz outra vez: “comecem a caminhar ainda nessa ação”. Eu caminho, estou louco, não sei o que acontece, é estranho, minha cabeça gira sozinha, já não controlo mais meu corpo, quero ir pros cantos da sala, e é assim que reajo, eu vou, vou indo pros cantos, eu tenho medo, tenho medo do que fiz, eu sei que matei o rei, eu sei... eu sinto prazer, pressão e prazer, esfrego a mão nas roupas, passo pelas paredes, cuspo e esfrego e a mancha não sai, termino o exercício... de olhos fechados ainda há tensão, há verdade, há ação, há estado. Abro os olhos e a primeira coisa que faço é olhar as mãos, a mancha ainda esta la e parece que vai estar pra sempre, só porque esse momento existiu, em alguma dimensão agora ela existe... Eu a materializei, no mundo das ideias ou em algum lugar desse vasto universo infinito.⁶²

⁶¹ FERRACINI, Renato. 2013, p. 31.

⁶² Passagem do diário de bordo referente ao ensaio do dia 10/04/2015, quando fizemos um exercício de laboratório para a cena do pesadelo de Lady Macbeth.



Figura 15

O vazio é preenchido ao mesmo tempo em que é invisível, e aí mora a potência do processo criativo na via do louco: não se racionaliza ou entende-se, porém experientia-se, encontra-se estado no corpo entregue, no corpo esvaziado e por esse mesmo caminho encontro Banquo - em experiência de limites, de estado:

No teatro, realizar um movimento nunca é um ato mecânico, mas um gesto *justificado*. E pode ser ou por uma indicação, ou por uma ação ou, ainda, por um acontecimento interno. Levanto um braço para indicar um espaço ou um lugar, para pegar um objeto numa estante ou, até, porque sinto em mim alguma coisa que me faz levantá-lo. A *indicação*, a *ação*, o *estado* são três maneiras de justificar um movimento. [...] Qualquer que seja o gesto que o ator realiza, tal gesto se insere numa relação com o espaço que o cerca e faz nascer nele um estado emotivo particular. Uma vez ainda, o espaço do fora se reflete no espaço do dentro. O mundo "imita-se" em mim, e me nomeia! (LE COQ, 2010, P. 110)

Lecoq coloca três justificativas para a realização de um movimento em cena. A primeira e a segunda justificativa (indicação e ação) são ambas decorrentes de um corpo ativo, de uma mecânica externa, objetiva - já a última citada (o estado), caracteriza-se como uma mecânica interna, que parte de uma camada mais subjetiva do corpo. Le Coque inclui nessa justificativa da ação, uma subjetividade do sentir e ainda uma validação do intuir— quando diz que o movimento do braço se justifica “quando eu sinto em mim alguma coisa que faz levantá-lo”. Nesse sentido, a mecânica do estado, sendo a única das três mecânicas de justificativa, que compõe um corpo interno (subjetivo), parte de camadas ligadas a imanência do corpo, de um corpo não racionalizado, mas que expande de tal forma sua presença de estar (estado), que comunga com o espaço e com o observador a ponto de uma alquimia de espaço-tempo produzindo um acontecimento único: genuíno, ainda, que com uma ação repetida: “Se a repetição existe ela exprime, ao mesmo tempo uma singularidade contra o geral [...] uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos a repetição é a transgressão.”⁶³ Este é o lugar do estado, este é o lugar do vazio.

⁶³ DELEUZE, Gilles *apud* FERRACINI, Renato. 2013, p. 67.

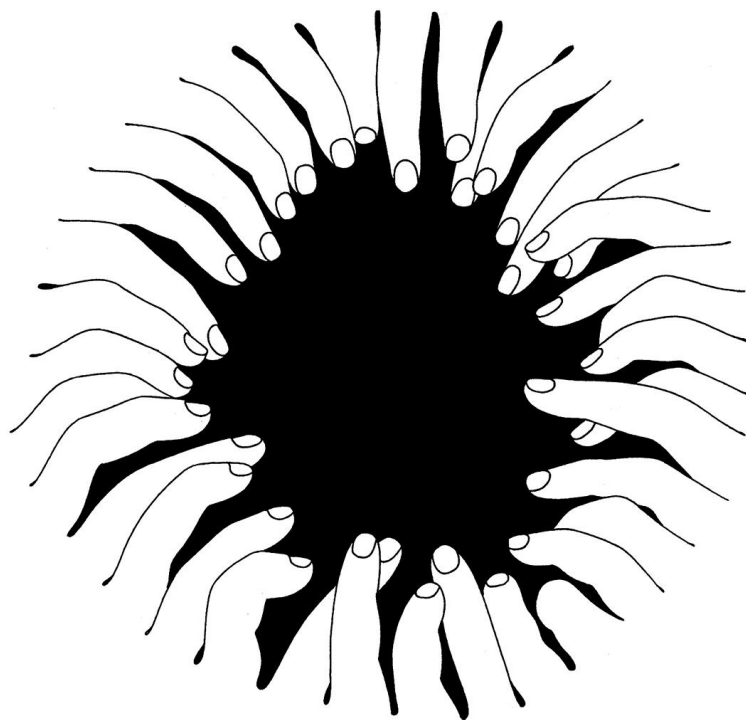


Figura 16

3.2 - O estado - O vazio

Para Peter Brook, o estado de esvaziamento permite a instauração de um espaço puro, virgem, receptivo, onde novos fenômenos se gerem no corpo, já que tudo que se diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem só pode existir se a experiência for nova e original. Este estado denominado de vazio é comprado pelo autor à presença de vida, em sua defesa de que a linguagem teatral em essência é constituída pela presença humana. Brook conta sobre sua experiência presenciando uma cerimônia denominada Chauu, onde na representação de cenas de guerra, os aldeões pulavam olhando fixamente para frente, carregando no olhar uma força e uma intensidade. Ele reagiu perguntando ao mestre: "Como conseguem isso? No que estão concentrados, para ter um olhar tão forte?"⁶⁴ O mestre respondeu: "É muito simples. Digo-lhes para não pensarem em nada, só olharem para diante e manterem os olhos bem abertos."⁶⁵ No que o fez concluir que tal estado de esvaziamento, envolve um distanciamento da mente racionalista, feito que a cultura ocidental dificulta, já

⁶⁴ BROOK, Peter. 1999. P. 30

⁶⁵ BROOK, Peter. 1999. P. 30

que durante tantos séculos consagrou as "idéias" e a mente como divindades supremas, fazendo concluir que a resposta está na experiência direta, que a linguagem teatral pode abranger como técnica possibilitando ao ator (quicá ao espectador) experimentar a realidade absoluta da presença do vazio.⁶⁶

Discorrer acerca do vazio pode fazer-nos vacilar a realidade, criando outras distâncias intangíveis entre materialidade e os fenômenos, como defendidos anteriormente por Deleuze, não compreendidos ou abarcados pela consciência ou racionalidade. O desafio aqui é a compreensão do estado de esvaziamento a partir da experiência que tange a esfera corporal, sendo esta a primeira e principal ferramenta do ator dentro da linguagem que compõe. A tentativa aqui é a de abarcar fenômenos subjetivos, valorando em primeiro lugar a relação experiencial, individual, sensível e subjetiva com o mundo e com o teatro.

O vazio transcende as categorias usuais de tempo e espaço. Ele é imutável, e encontra-se além de todas as dicotomias e polaridades, tais como luz e escuridão, bem e mal, estabilidade e movimento, microcosmo e macrocosmo, agonia e êxtase, singularidade e pluralidade forma e vazio, e até mesmo a existência e não-existência. [...] Quando experimentamos o vazio, temos a sensação de que enquanto ele é a fonte de toda a existência, ele também contém toda a criação dentro de si. Outra forma de expressar isto seria dizer que o vazio é a existência inteira.⁶⁷

É claro pra mim o entendimento do esvaziamento do corpo quando se está no palco, o estado da presença que se constrói a partir do esvaziamento da mente, do esvaziamento do corpo, do esvaziamento de si para que nesse vazio permeie o presente; o estado; o personagem. O êxtase do esvaziamento, a experiência do estado de presença plena, que também é *Nirvana* - No budismo Nirvana ou Nibbãna em páli é o estado de libertação última de toda ilusão. Para Henry Van Zeist:

Nibbana não é um estado de existência de uma entidade, mas um momento de experiência. Nesse momento não há memória e não há desejo, não há passado nem futuro. É o momento em que o pensamento para, ou seja, os pensamentos condicionados pelo futuro, pela antecipação e pelo desejo. Nesse momento não há pensamento, mas apenas a experiência de ser incondicionado, de ser livre, de não-ser.⁶⁸

O corpo fica dormente, e é quase incorporação – eu estou tão vazio de mim, do meu ego – que me empodero de tudo que me atravessa. Tudo! Absolutamente tudo me atravessa! Nesse momento eu me encontro com o universo e sou uno com ele. O momento em que as

⁶⁶ BROOK, Peter. 1999. P. 34

⁶⁷ GROFF M. D. Stanislav. 1998, p. 33.

⁶⁸ Henry Van Zeist, nibbana [online] Disponível na Internet via http://www.acessoainsight.net/arquivo_textos_theravada/nirvana.php. 10/02/2007.

forças universais, elementares, divinas podem me tomar me dando permissão de assumir esse poder sobre-humano e também meramente humano de ser um animal ritual, um corpo completo de consciência e instinto. Um animal mágico –capaz de pensar na própria existência e modificar a própria matéria. Sou vazio! sou atravessado por tudo que me permeia: oxigênio; gás carbônico; meus antepassados; Shakespeare; todos os olhares atentos; todos os Banquos; grandes atores; pequenos atores; todos os deuses e deusas; assim como os demônios... Nesse atravessamento se constrói Banquo... a caminho do abismo... O abismo dentro do abismo. ⁶⁹

⁶⁹ Trecho referente ao diário de bordo do ensaio do dia 03/06/2015.

**talvez,
um
outro
copo
d'água
?**

**ou
um
cafezinho
?**

CAPÍTULO IV

O Abismo dentro do abismo: me esvazie - me desinfe a atuação como estado holotrópico de consciência

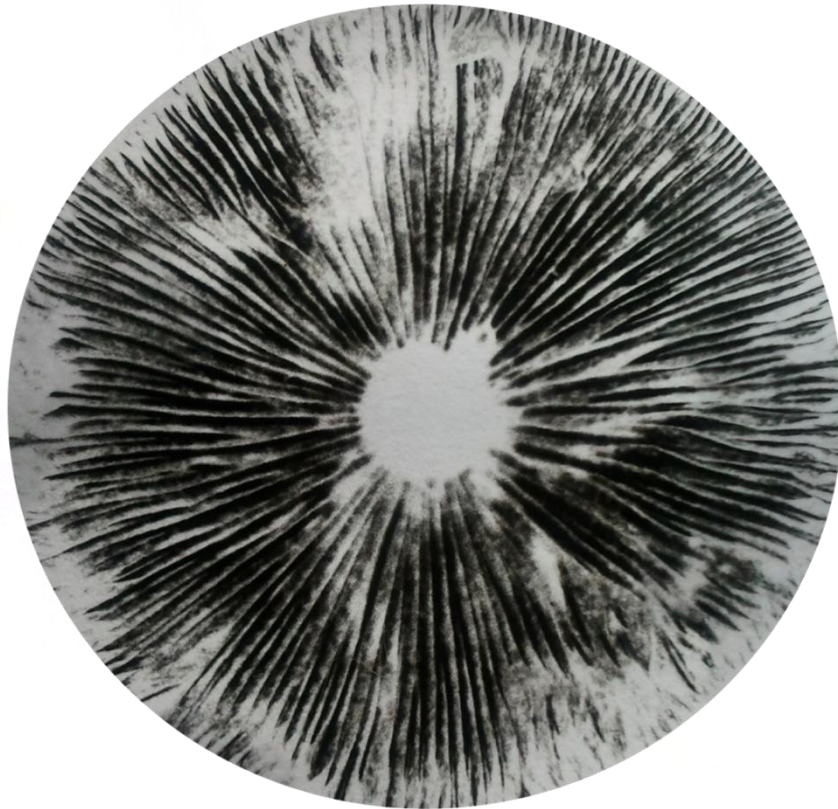


Figura 17

Aventuramo-nos nas terras vazias do labirinto, onde as potências da subjetividade se presentificam no decorrer da caminhada errante pela busca das novas portas. Com tal terreno já perpassado podemos adentrar outra curva do labirinto. Nesta parte do labirinto coloco aqui autores que a primeira vista parecem becos sem saída que nos levam até a boca do Minotauro, porém, que com as relações experienciais entre técnica e prática, levam-nos a novos locais do labirinto da linguagem teatral, talvez não levando-nos a certezas mas a outros paradoxos que fazem a discussão acerca da linguagem movimentar-se, o que para mim, como para o Louco torna-se o objetivo.

A partir do estado de esvaziamento introduzido por Brook, e sua crítica a cultura ocidental materialista, podemos relacionar tal conceito a cultura oriental, levando o fenômeno do estado de esvaziamento até a tradição budista.

Para Silva e Homenko, na tradição budista, todos os acontecimentos mentais e experimentais que constituem o mundo perceptível, tanto físico como psíquico, tem a mesma natureza causal, ou seja: exigem causas e condições que sustentem seu aparecimento e existência, sendo um corpo/elemento, dependente de muitos fatores diferentes e que não tem existência própria. Como um Jarro em seu conceito, resultado da combinação de argila, calor, oleiro, etc. Assim todas as coisas e fenômenos do mundo físico e psíquico têm a mesma natureza relativa. Esta, na tradição, é a suprema sabedoria da inexistência da natureza do eu ou substância própria, o que na literatura budista Mahayana chama-se *Sunyata*, significando (coincidentemente ou não): vazio.

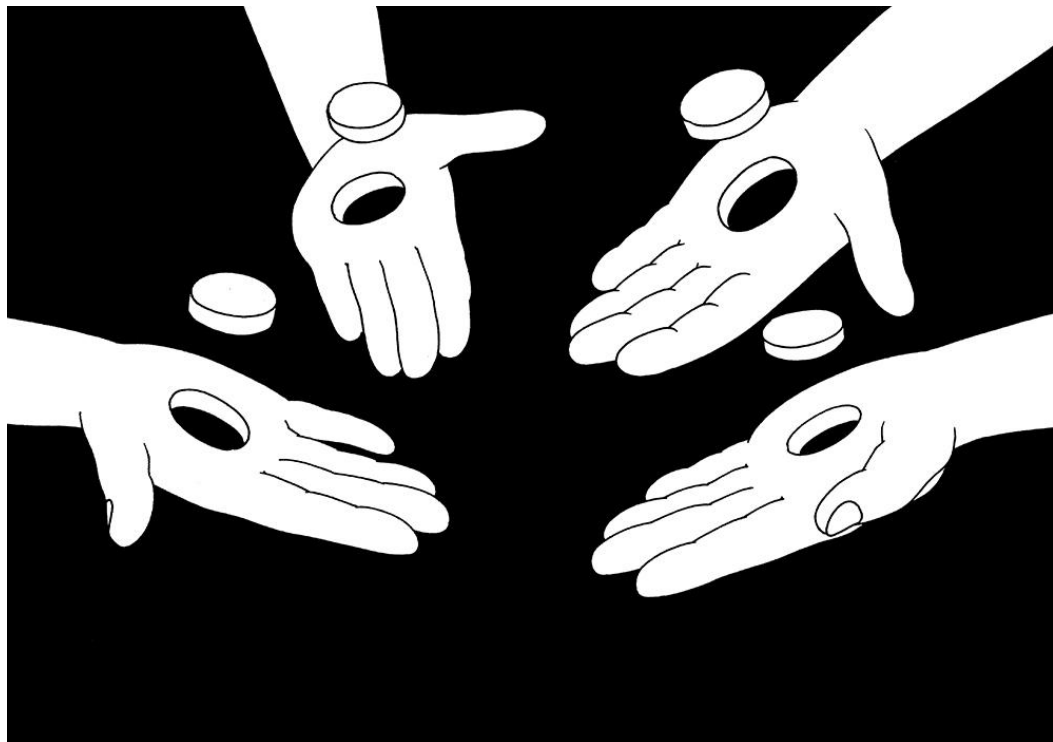


Figura 18

Neste pensamento, a ideia da existência de um vazio leva-nos até o distanciamento de uma identificação com o eu, segundo o budismo: a existência de uma substância própria ou segundo a psicanálise de Freud, o ego: Um facilitador-mediador entre nossos impulsos mais primitivos e as circunstâncias do mundo externo. Na psicanálise “O ego representa a razão ou a racionalidade, ao contrário da paixão insistente e irracional Freud chama o ego de *ich*, traduzido para o inglês como *I* (Eu em português).”⁷⁰ Que se relaciona também com a

⁷⁰ MARTINS, Pedro. id, ego e superego [online] disponível em: <http://goo.gl/RJZQ1P>, 14/02/2015.

noção de ego explicada por Jung na psicologia clínica: “[...] um complexo de representações que constitui para mim (indivíduo), o centro do meu campo de Consciência e que me parece ter grande continuidade e identidade comigo mesmo.”⁷¹

Conectando os pensamentos, Diz-nos Artaud:

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro.⁷²

podemos assim, concluir que o vazio é constituído de uma desidentificação com o fator identidade, onde a ideia de uma fronteira material entre o indivíduo e o todo se rompe, restando apenas a presentificação da matéria enquanto potência universal, do agora, podendo esta, ser atravessada por outras noções mais amplas de identidade. O que em relação à linguagem teatral leva-nos à noção de um presente compartilhado entre espectador e ator, ou ainda a uma noção de identificação do ator que interpreta com novas compreensões de identidade que não necessariamente se identificam com a psique deste, podendo-o levar a identificação para além da técnica teatral, com distintos arquétipos que permeiam a cultura universal, como no caso da minha busca: a identificação com Banquo.



Figura 19

⁷¹ H. K. Merton. o ego segundo Jung [online] disponível em: <http://artedartes.blogspot.com.br/2009/12/o-ego-ssegundo-jung.html>, 02/12/2009.

⁷² ARTAUD, Antonin. 1938, p. 10 .

4.1 - Do vazio à transformação - um teatro alquímico

Entre o princípio do teatro e o da alquimia há uma misteriosa identidade de essência. É que o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases, que são as mesmas para todas as artes e que visam, no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia análoga àquela que, no domínio físico, permite *realmente* a produção de ouro.⁷³

Stanislav Groff M.D. em sua pesquisa acerca de estados alterado da consciência, apresenta a consciência não como um produto do cérebro, mas como princípio primário da existência tendo um papel fundamental na criação do universo dos fenômenos, mostrando que a psique do indivíduo é essencialmente comensurável ao todo da existência e idêntica ao próprio princípio criativo do cosmos. A tais estados alterados da consciência, o autor denomina estados holotrópicos, sendo estes caracterizados por transformações específicas da consciência associada às mudanças de percepção em todas as áreas sensoriais, emoções intensas e geralmente estranhas e alterações no processo de pensamento sendo que diferentemente das qualidades do delírio a consciência mantém contato com a realidade diária, sendo possível a experiência entre duas realidades distintas.

Entre os elementos que diferem a experiência de esvaziamento citada por mim, como ator e pesquisador da linguagem e os experimentos do autor, destaca-se o objetivo/resultado final com que se busca a experiência. Na pesquisa de Groff, os estados holotrópicos são aplicados e utilizados como busca de experiências extra-sensoriais ou sobrenaturais em relação à materialidade cotidiana, com fins de autoconhecimento do indivíduo. Já na experiência do meu relato como ator, o estado holotrópico instaura-se, não com objetivo final de gerar insights ou compreensões extra-sensoriais para o autoconhecimento, mas sim para que o teatro possa acontecer em sua totalidade e potência, gerando a partir deste estado a capacidade de experiência intensa do espectador e de quem experiência a ação cênica. O ponto, é que mesmo com estes objetivos claros, voltados para a linguagem cênica, o estado holotrópico também pode levar o ator às questões internas de personalidade e reflexão em campos de experiências transpessoais.

Em sua pesquisa, Groff expande a atual compreensão da psique adicionando dois grandes domínios, sendo um denominado de *perinatal*, do qual não me estenderei pelo foco da pesquisa, e o segundo sendo chamado de *transpessoal*, o qual é caracterizado pela

⁷³ ARTAUD, Antonin.1938, p. 50.

experiência de transcender às limitações pessoais comuns do corpo e do ego, se relacionando diretamente aos temas anteriores.

As experiências *transpessoais* expandem vastamente o sentido de identidade pessoal pela inclusão de elementos do mundo externo e das outras dimensões de realidade. Por exemplo, a experiência autêntica de identificação com outras pessoas, animais, plantas, e com vários outros aspectos da natureza e do cosmos.⁷⁴

O labirinto aqui implode entre as questões que envolvem o teatro enquanto um fazer ritual que aproxima o ator de sua vivência energética/invisível/inconsciente o levando a caminhos de *volução* e autoconhecimento, e enquanto técnica de construir um campo sensível onde o ator como atleta da afetividade⁷⁵ gera ferramentas para que este espaço de esvaziamento a ser preenchido pelo personagem possa instaurar-se, como colocado em uma das passagens do diário de bordo:

O personagem tem seus próprios desejos, não é o ator caminhando pelo palco. Não importa pro público ver você em cena. Eles precisam! Eles querem ver o Banquo! Eu (ego) não interessa na cena. Interessa a afinidade energética que se tem com o personagem que se interpreta. Sempre que me senti verdadeiramente presente em cena, nos momentos em que o “teatro” compareceu, eram presenças de todos os espaços e tempos! Algo entre borracheira⁷⁶ e o estado de graça. Só sei dizer que eram potentes e todos naquele mesmo espaço comungavam da mesma energia da mesma história, da narrativa, das mesmas emoções. Talvez não tenha que se entender o que é esse estado dionisíaco de presença, mas sim os dispositivos e maneiras de alcançá-lo, os auto-rituais que se constroem para o alcance desse estado. Teatro é a presença compartilhada. Aí a coisa acontece, aí existe o espaço de potência de emanção para que ocorram as trocas, a experiência, o envolvimento e as mudanças...⁷⁷

O estado de esvaziamento pode ser capaz, pensando dentro da fronteira da linguagem teatral, para o ator a capacidade de presentificação e de identificação com o todo, podendo enquanto técnica do sensível, levar o ator em sua busca de estado de esvaziamento relacionada ao estado holotrópico de consciência, ao caminho de contato com o arquétipo-personagem que trabalha, neste caso: Banquo. Interpretar o mundo através da interpretação do personagem. A via do desconhecido ganha potência em seu *mysteryum tremendum*. Desta forma pode-se ver o fazer teatral, entre todos os elementos que o compõe, enquanto um caminho de experiência relacional entre ator e personagem, sendo este no contexto uma figura

⁷⁴ GROFF M. D. Stanislav. 1988, p. 16.

⁷⁵ ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo.

⁷⁶ Efeito causado pelo chá de Ayahuasca.

⁷⁷ Trecho do diário de bordo referente ao ensaio do dia 29/05/2015.

arquetípica ligada a arquivos mais fundos e longínquos do inconsciente coletivo. Em muitas instâncias, podendo provocar o encarar obrigatório do ator com questões que até então não eram vistas ou percebidas, mas que em contato profundo com uma personalidade externa, tornam-se ponto centrais para a composição humana/artística. Nesse sentido, podemos pensar na busca de um teatro alquímico, de transformação:

A operação teatral de fazer ouro, pela imensidão dos conflitos que provoca, pela quantidade prodigiosa de forças que ela lança uma contra a outra e que convulsiona, pelo apelo a uma espécie de remistura essencial transbordante de conseqüências e sobrecarregada de espiritualidade, evoca enfim ao espírito uma pureza absoluta e abstrata, após a qual nada mais existe e que poderíamos conceber como uma espécie de nota-limite, apanhada em pleno vôo, e que seria como a parte orgânica de uma indescritível vibração.⁷⁸

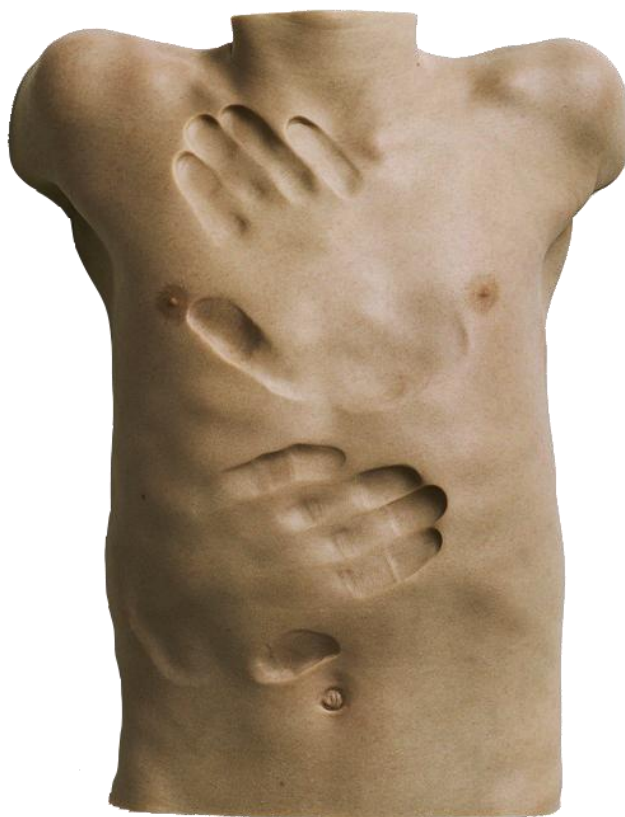


Figura 20

⁷⁸ ARTAUD, Antonin. 1938, p.52.

Busco a potência de um teatro, como coloca Artaud, onde me enfrento e me conflito, a linguagem gerando potências para auto-transformação, autoconhecimento, auto-equilíbrio. Um teatro afetivo que me coloque em zonas limítrofes de turbulência, paradoxo, experiência de abismo - um teatro que obrigue a me jogar nesse abismo escuro, levando-me a lugares desconhecidos da minha própria psique, personalidade e gerando nesse abismo a alquimia da transformação, da autotransformação, do contato com a totalidade do corpo, do universo através de experiência com o esvaziamento, de estados alterados de consciência. A busca de um teatro que abra possibilidades entre eu e eu mesmo, um teatro onde eu (mercúrio) me torne outro (ouro).

A maioria das vezes que entrei em cena hoje, mesmo que obedecendo as marcas, fui “tomado” por subtextos do próprio Banquo, uma certa oscilação entre meus pensamentos e os dele – os meus a maioria das vezes dizendo coisas como: “Tem que funcionar, fale o texto bem, aumente a voz, mais força nessa parte, a cena termina com tal marcação, acho que agora a peteca caiu, trate de levantá-la...” e mais um infinidade de pensamentos conscientes da cena e de tudo que ocorria no espaço. Ao mesmo tempo fui “tomado” por pensamento como: “que criatura são essas? Eu, mais feliz e mais importante? Eu, o escudeiro? Potetasdes protejam-me, essa noite algo acontecerá. Você, traidor – você que se chama de rei, traiu a própria pátria, o próprio amigo e ainda tem coragem de me olhar nos olhos, profundamente como fazes? Você cairá, meus filhos serão reis...” Pensamentos claros de Banquo. Percebo que quando levo a minha concentração aos possíveis pensamentos de Banquo, rapidamente me distancio de mim, do auto-julgamento, adentro outro território. É mais fácil acreditar na cena, no personagem, na ação e no contexto. Talvez não seja exatamente o processo inconsciente, mas a consciência em outro local de foco, não no meu corpo-ego, mas no corpo-personagem-imanente, no encontro com Banquo, e a partir daí encontra-se novas vias de passagem intuitivas onde o personagem guia a ação, o desejo, a cena. Meu foco do olhar é claramente guiado por essa intuição, tento acreditar nas situações e meus olhos vagam como os olhos de Banquo, não é em todo momento, mas existem momentos pérolas, preciosos em que eu comungo da mesma energia de Banquo.⁷⁹

⁷⁹ Trecho do diário de bordo referente ao ensaio do dia 10/06/2015.

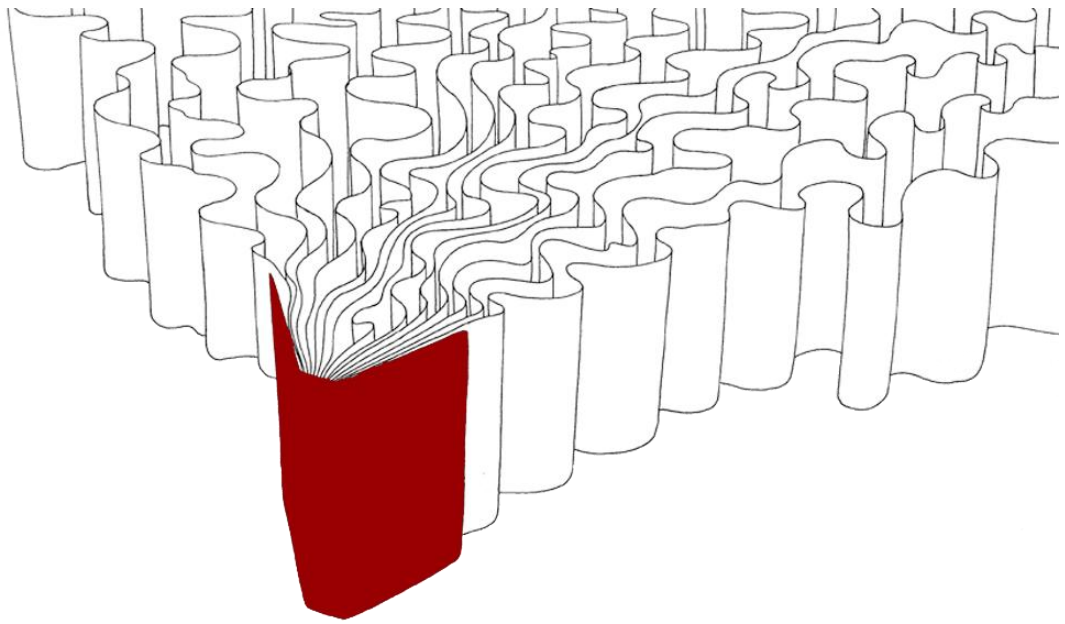


Figura 21

CONCLUSÃO

Ultima carta a Banquo

Hey Banquo, mais uma vez... Talvez uma última. Ou não. Nos tornamos tão próximos que talvez nos encontremos em algum lugar do futuro, quem sabe amanhã, quem sabe ano que vem, quem sabe daqui a 30 anos, não importa... Importa que nos encontramos e que eu fui você, assim, como você foi eu, e que nessa teia de ser, nos encontramos, nos perdemos e nos achamos.

Banquo querido soldado leal te escrevo do fundo, do fundo, do fundo porque talvez só assim eu possa expressar tudo que fui, e tudo que sou agora, depois de você. Eu não sei nem dizer, mas esse corpo penou pra te conter... Tanta força, lealdade, confiança, humanidade... Você me mexeu tão no fundo que eu até achei que você fosse real, que ia te encontrar parado no meio do palco me esperando sê-lo. Até compreender que esse encontro exigia as qualidades de um ator presente, modificado, aberto, e que pra te encontrar eu precisaria me encontrar primeiro: ser você... Dentro de mim... Do que eu podia ser... E até onde eu podia ser. E, sabe do mais? Eu acho que te encontrei, dentro desse corpo brasileiro, macarrônico, homossexual, aéreo.

Eu te encontrei, enquanto me encontrava, enquanto tentava ser um homem leal a Escócia, a Deus e a seu rei – assim a gente se foi, dentro do que a gente podia – eu fui a lugares que eu não tinha visitado, senti coisas que eu não tinha sentido e escrevi coisas que eu nem sabia que pesava: fui a escuridão, a subjetividade e na maioria das vezes esqueci da materialidade do corpo, pairando pelo imaginário inconsciente, aéreo, aquático. Você, querido Banquo, me fez ver coisas tão sutis nessa sua esfera masculina que agora eu até posso me ver apertando a mão desse pai reprimido que eu carrego. Você me fez caminhar pelo labirinto, com uma venda nos olhos e as mãos amarradas, indo direto pra boca do Minotauro, e Eu cheguei até a arcada dentária, fui mastigado vivo, devorado, dilacerada... Eu, as minhas crenças, os meus valores, os meus nomes. Eu morri 7 vezes com um tiro na cabeça, e voltei outras 7 coberto de sangue, inexistindo mas mesmo assim sentando no trono do rei... Nessas 7 mortes, Banquo eu tentei acreditar que não morreria, que te manteria vivo, pra salvar a Escócia, o Brasil, o teatro. Mas em todas elas, você morreu. Talvez eu tenha falhado não conseguindo mudar o destino, mas ainda assim, eu conheci a morte, a luz no fim do túnel,

quando olhava a coxia e caminhava pelo escuro com os olhos fechados e lacrimejantes. Eu morri e matei 7 coisas em mim, 7 das que eu não precisava mais, 7 Joãos diferentes morreram e 7 Banquos diferentes nasceram. Eu mudei e mesmo você não me dizendo, eu sei que você também mudou em algum lugar desses mil Multiversos do hiperspaço.

Banquo, meu Caro Senhor, eu, do fundo, do fundo, do fundo - de joelhos, beijando a sua mão – te agradeço por me deixar entrar, por me deixar ser e por me matar e me deixar morrer. Eu fui, eu sou, eu serei: a raiz e o tronco!

Com amor: João Quinto

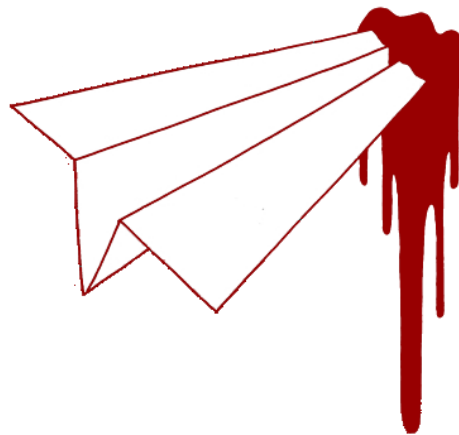


Figura 22

BIBLIOGRAFIA

AQUINO, F. & MEDEIROS, M.B. *Corpos Informáticos. Performance, corpo, política.* Brasília: PPG-Arte/UnB, 2011.

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

BARBA, Eugenio. *Queimar a Casa: Origens de um diretor.* Campinas: Huicitec/Unicamp, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia. 6ª Edição.* São Paulo: Ed. Vozes, 1996.

BROOK, Peter. *A porta aberta*

COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos.* Ed. José Olympio, 1988

DELEUZE, Gilles. *Espinoso: filosofia prática.* São Paulo: Escuta, 2002.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação.* São Paulo: Perspectiva 2013.

FERREIRA, Alvarez e ENCARNACION, Agripina. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos.* Londrina : Eduel, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramallete.* RJ - Petrópolis, Vozes, 1987.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses.* São Paulo: iluminuras, 1995.

LECOQ, Jacques . *O corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral.* São Paulo: Ed.Senac, 2010

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos.* São Paulo: Editora Pensamento: 1990.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MEDEIROS, Maria Beatriz. *Aisthesis: estética, educação e comunidades,* Chapecó, Ed. Argos, 2005.

MULHERIN, Jennifer. *Shakespeare para todos: Macbeth.* São Paulo: Manole. 1 edição. 2002.

SADHU, Mouni. *O taro manual prático de ocultismo.* São Paulo, sciciliano, 1993.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth.* São Paulo: L&M pocket. 2000.

SILVA, Georges da e HOMENKO, Silvia. *Budismo: psicologia do autoconhecimento o caminho da correta compreensão.* São Paulo, Pensamento, 1980.

BIBLOGRAFIA ONLINE

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência [online]* Disponível na Internet via: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>

CAMARGO, Gustavo Arantes. Sobre o conceito de verdade em Nietzsche [online] Disponível na Internet via: <http://tragica.org/artigos/02/07-gustavo-camargo.pdf>

CANDELORO, Rosana Jardim e KOEHLER, Rafael. O problema da origem da tragédia em Nietzsche [online] Disponível na Internet via: http://www2.ufrb.edu.br/griot/images/vol6-n2/9-O_PROBLEMA_DA_ORIGEM_DA_TRAGEDIA_EM_NIETZSCHE.pdf

GAZONI, Fernando Maciel. A Poética de Aristóteles: tradução e comentários [online] Disponível na Internet via: <http://www.eduardoguerreirolosso.com/Arist%C3%B3teles-poetica-gulbenkian-dig-c.pdf>

LIMA, Vinícius. O teatro ritual de Artaud e a Cura Xamanica [online] Disponível na Internet via: <http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/vinicius.pdf>

MATOS, Cristiano e GASPAR, Alberto. A origem das "propriedades gerais da matéria" e a crença dos professores na validade e importância desse conteúdo: uma reflexão do papel do livro didático no ensino de ciências [online] Disponível na Internet via: http://www.ciencia.iao.usp.br/dados/epef/_aorigemdaspropriedadesge.trabalho.pdf

PESSOA, Adalberto. Conceitos de psicologia junguiana [online] Disponível na Internet via: <http://adalbertopessoa.terapeutaholistico.com.br/pages/conceitos-de-psicologia-junguiana.php>

SILVA, Bruna Moraes. Construção da paisagem religiosa no Teatro Grego: o ritual do sacrifício humano em Eurípides [online] Disponível na Internet via: <http://www.historia.uff.br/revistaplethos/nova/downloads/4,1,2014/9bruna.pdf>

STEINER, João E. A origem do universo e do homem. [online] Disponível na Internet via: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-40142006000300022&script=sci_arttext. 2006.

VILLELA, Bianca e CODINA, Graciela. A catarse aristotélica e a o distanciamento brechtiano: uma discussão sobre teatro. [online] Disponível na Internet via: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pesquisa/pibic/publicacoes/2011/pdf/fil/bianca_villela.pdf

ZEIST, Henry Van. nibbana [online] Disponível na Internet via http://www.acessoaoinsight.net/arquivo_textos_theravada/nirvana.php. 10/02/2007.

PERIÓDICOS:

Idança.net. O artista da performance é um cronista do seu contexto imediato. [online] Disponível na Internet via: <http://idanca.net/o-artista-da-performance-e-um-cronista-do-seu-contexto-imediato/>. Arthur Moreau. 10/08/2012.

Super Interessante [online] Disponível na Internet via correio eletrônico: <http://super.abril.com.br/blogs/oblogdasperguntas/2007/12/01/a-maldicao-da-peca-escocesa/>. Armando Antenore. 01/12/2007.

BIBLIOGRAFIA AUDIO-VISUAL:

MOORE, Alan. The mindscape of Alan Moore [online] Disponível na Internet via correio eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=6tt5HBOsmq0> 13/08/2012

BBC Themes of Shakespeare: MacBeth [online] Disponível na Internet via correio eletrônico:
https://www.youtube.com/watch?v=OII88kkX_7Y 12/03/2011

BIBLOGRAFIA CONSULTADA

JUNG, Carl Gustav. A natureza da psique. RJ: Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG. O homem e seus símbolos. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 2009.

JODOROWSKY, Alejandro. Psicomagia. Madrid - Siruela, 2004

“A meu corpo
que pode ser
qualquer corpo”

Danna Lua