

Tempo, Sincronicidade e Práxis Cênica: uma discussão sobre a não causalidade nos processos de criação teatral

Saulo Vinícius Almeida

Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo sob a orientação da Prof. Dra. Alice Kiyomi Yagui. Bacharel em Teatro Pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resumo

A compreensão da incapacidade de transformação total da sociedade a partir do fracasso da modernidade em seu projeto de origem, o "fim das utopias", culminou em práticas estéticas que abandonam a noção linear e histórica de tempo concretizando-se em um *presente absoluto*, ou *presente perpétuo*, como denominou Fredric Jameson. O presente artigo visa refletir a respeito da temporalidade na cena teatral pós-moderna utilizando para tal as pesquisas artísticas de Jerzy Grotowski e dos artistas brasileiros Renato Cohen e Idylla Silmarovi, assim como o relato de experiência do autor do presente texto, relacionando as obras artísticas desses com o diagnóstico de fim da temporalidade de Jameson na passagem do período moderno para a pós-modernidade e os estudos da sincronicidade de Carl Gustav Jung.

Palavras-chave

tempo, performance, pós-modernidade, sincronicidade, Jung

Abstract

This article starts by comprehending the incapacity of total transformation of the society as resulting from the failure of modernity and its original project, the "end of utopias", which has led to aesthetic practices that abandoned a linear, historical perspective of time in favor of an absolute, eternal present, as Frederic Jameson has called it. This article aims to reflect about temporality in the postmodern theatrical scene by using the artistic researches of Jerzy Grotowski and the Brazilian artists Renato Cohen and Idylla Silmarovi, as well as my own experience, relating these artistic creations with Jameson's diagnose for the end of temporality between the modern period and postmodernity and Carl Gustav Jung's studies on synchronicity.

Keywords

time, performance, postmodernity, synchronicity, Jung

Eterno é tudo aquilo que dura uma fração de segundo, mas com tamanha intensidade que se petrifica e nenhuma força o resgata.

Carlos Drummond de Andrade

1. O tempo e a pós-modernidade

As últimas décadas apresentaram uma transformação cultural na dimensão sensível, prática e discursiva. No princípio da segunda metade do século XX iniciou-se uma crítica ou mesmo uma rejeição ao projeto moderno e suas consequências. As macronarrativas de transformação total da sociedade, as posições conflitantes e a desqualificação do passado em prol de um futuro possível presentes no ideal moderno deram lugar a um imaginário preocupado com negociações, com o estabelecimento de vínculos no momento presente e com a coexistência de contradições. Um imaginário das “micro-utopias” ou “utopias domésticas” que pautavam um bem viver na realidade em que estavam inseridos. A perspectiva moderna de que o embaralhamento entre arte e vida levaria à emancipação humana cedeu espaço às pesquisas e práticas artísticas que visam estabelecer zonas relacionais dentro da realidade existente. As teorias pós-estruturalistas, segundo Andreas Huyssen (1992, p. 63), liberaram a arte da sobrecarga de responsabilidades que recaía sobre a mesma devido à pretensão de uma mudança total da sociedade. Tal anseio teria, segundo o autor, levado a vanguarda histórica ao naufrágio.

Ricardo Fabbrini (2018) destaca que noções como heterotopia e a ideia de comunidade têm sido mobilizadas pelos críticos de arte para pensar essas tentativas artísticas de imaginar outros mundos possíveis ao mesmo tempo em que vivencia-se sua concretização efêmera. Tais experiências de comunidade visam estabelecer espaços outros, heterotópicos, conforme alvitrado por Michel Foucault (2013), dentro da realidade concreta. Em seu artigo “O fim da temporalidade” Fredric Jameson (2011) constatou uma mudança temática, na qual o tempo figurou como dominante no período moderno, enquanto no pós-modernismo figura o espaço. As práticas artísticas que durante as últimas décadas têm apostado na instauração destes espaços heterotópicos visam gerar nos presentes uma espécie de estranhamento, ainda que momentâneo, entre a experiência vivida em tal zona e a realidade exterior a essa, com formas de vida impostas e normalizadas pela estrutura socioeconômica.

Tais experiências caminham em um sentido contrário ao das vanguardas, pois nestas, segundo Fabbrini (2016), existia o impulso de criarem-se novos mundos a partir de novas relações, enquanto nas experiências contemporâneas de comunidade há o anseio de se estabelecer diferentes relações com o mundo já existente. Bourriaud (2009) fala de uma “utopia do cotidiano subjetivo” presente em tais experimentações que rasgam, geram fissuras na normalidade imposta como padrão de conduta e convívio. Barthes

(2003) devaneou sobre sua fantasmática de um *Viver-Junto-idiorrítmico*.

O “fim das utopias”, a compreensão da incapacidade de transformação total da sociedade a partir do fracasso da modernidade em seu projeto de origem culminou em práticas artísticas que abandonam a noção linear e histórica de tempo. Essa perspectiva temporal histórica possui, segundo o antropólogo Johannes Fabian (2013), a sua raiz numa perspectiva judaico-cristã que o concebeu como instrumento para a sua história sagrada, “a fé em um pacto entre a Divindade e um povo, a confiança na Providência Divina que se desenrola em uma história de salvação centrada em um Salvador” (FABIAN, 2013, p. 40). Uma perspectiva temporal que visa um fim, que se desenrola sobre uma linha utópica. Os resultados dessa negação ou fuga são práticas estéticas que se concretizam em um *presente absoluto*, ou *presente perpétuo*, como denominou Jameson (2011).

O autor pensa tal qualidade de presente a partir da personagem conceitual do *esquizofrênico ideal* proposta por Deleuze e Guatarri no estudo *O anti-édipo*, de modo que tal categoria representaria um novo tipo de liberdade, um rompimento com as prisões do passado – a família na dimensão do complexo de Édipo, assim como dos grilhões do futuro, como, por exemplo, a rotina do trabalho sob o capitalismo. Embora, na perspectiva apresentada por Jameson, esta suposta liberação do tempo que se reduz ao presente é uma replicação das tendências fundamentais de nossa ordem social, apenas sustentando a aparência de ser uma alternativa a esta. De modo que a noção deleuziana de esquizofrenia torna-se profética “em relação às tendências latentes no interior do próprio capitalismo e não aos movimentos de uma ordem radicalmente diferente capaz de substituí-la” (JAMESON, 2011, p. 200).

A tentativa de retirar-se do tempo, de escapar da linha histórica, escapar do “ser no tempo” apoiando-se em um aprofundamento de experiências que se amparam no presente temporal leva a dois caminhos: o espiritualista e sua relação com a eternidade e o materialista no qual a ênfase é o corpo. Jameson (2011) aponta que a virtualidade deleuziana leva-nos a pensamentos como o de Bergson em *Matéria e memória* na qual a duplicação do presente identificada enquanto eternidade se dá como aquilo que está totalmente fora do tempo, ou mesmo ao fato de, fugindo da leitura deleuziana e aproximando-se do universo nietzschiano, a eternidade ser lida na chave do eterno retorno. Da perspectiva materialista, quando subjugado ao presente temporal, resta ao indivíduo apenas o seu próprio corpo, “corpo enquanto presente de tempo” (JAMESON, 2011, p. 202).

2. A dimensão do presente na cena pós-moderna

José Manoel Ramirez (2013) em uma análise sobre a relação entre a dimensão do presente na pós-modernidade e a cena teatral aponta que o “presente sublimado pós-moderno” não se deu na arte da cena como uma inovação, se não enquanto uma condição inerente à arte cênica que se afirma,



visto que é a arte da presentificação, na qual um acontecimento é narrado enquanto ato que se constrói no presente e se desenrola defronte uma testemunha. Contudo, o autor diagnostica duas formas de identificação ou evidenciação do presente na dramaturgia: a metalinguagem e a ritualização. Na primeira, há a evidenciação da condição da peça enquanto linguagem – em um rastro do teatro épico; na segunda, a improvisação e a premeditação fazem-se importantes de modo que o presente da ação coincide com o presente da representação.

Não é nova a discussão que busca levantar o questionamento sobre se em algumas práticas ainda ocorre o que se compreende enquanto representação ou se tal análise prende-se a uma suposta diferença entre teatralidade e performatividade. Maryvonne Saison no final da década de 90 já identificava os indícios do teatro do real. É de se pensar se em casos como a performance-protesto em que o artista russo Pyotr Pavlensky sentado no muro de uma instituição psiquiátrica cortou o lóbulo de sua orelha há a dimensão da representação no tocante à teatralidade, visto que é impossível escapar da camada simbólica constituinte da linguagem.

Pyotr Pavlensky. Créditos:
Maxim Zmeyev/Reuters

Ou mesmo, na performance em que o artista norueguês Alexander Selvik Wengshoel preparou o pedaço de seu quadril, retirado durante uma cirurgia e o consumiu acompanhado de uma taça de vinho, enquanto filmava todo o ato. Essas práticas privilegiam a concretização material da presença em vez de uma representação de uma abstração. “A problematização do representado seria feita em proveito da apresentação única, singular, na tentativa de preservar a materialidade do acontecimento e a contundência crítica de eventos de risco” (FERNANDES, 2013, p. 4). Não haveria uma narrativa fabular nessas ações, mas o ato concreto subjugado ao presente temporal.

Nesse estar do corpo enquanto presente de tempo há o desvelamento de crises presentes na tessitura da realidade, como as relações de injustiça social, racismo, transfobia etc. Tomemos, como exemplo, a performance *A presença negra*, criada pelos artistas Peter de Brito e Moisés Patrício. A ação dos performers é a presença dos mesmos, e de outros artistas e intelectuais negros que desejem aderir à proposta, em galerias de arte durante a inauguração de exposições. “Nesse caso a presença é a performance e a circulação dos participantes a reverberação do manifesto. Não existe qualquer ação especificamente plástica além do encontro, da fruição e das formas de socialização em espaços simbolicamente interditados” (BISPO; LOPES, 2015, p. 106). A presença dos mesmos, a materialidade de seus corpos, de corpos no presente de tempo redefine o espaço em que ocorre a ação, assim como desvela a estrutura racista presente no mercado artístico e no espaço-tempo em questão.

Há uma dimensão da relação do corpo com o presente que creio estar no entre a materialidade e o tempo lido na chave do eterno retorno: o corpo enquanto ambiente de memória, o qual se dá “pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes” (MARTINS, 2002, p. 71). Leda Martins (2002, p. 85) lendo os rituais afroamericanos, em especial o Congado, evoca o âmbito do tempo espiralar para compreender tais práticas performáticas: “cada performer ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge” deste modo, abolindo a concepção linear e consecutiva do tempo.

3. Tempo e espiritualidade na cena teatral

Ao segundo caminho apontado por Jameson como consequência do presente absoluto, o espiritualista, nós podemos crescer como possível fator, a dissolução ou enfraquecimento de teorias filosóficas que asseveravam o fim da religião: positivismo, materialismo dialético, psicanálise, etc. Schreier em uma análise sobre o pós-modernismo e suas relações com a teologia pontua que “fazendo assim, [o pós-modernismo] retorna repetidamente sobre temas do pluralismo, dos limites da razão e do pensamento, da

fragmentação do sujeito, da perda do fundamento e à questão do outro – de modo particular aquele totalmente Outro: Deus” (SCHREITER, 2005, 347).

Tais questões em torno do espiritualismo e sua relação com o momento presente são verificáveis na pesquisa de Jerzy Grotowski e os atores sob sua direção, em especial no trabalho do ator Ryszard Ciésłak durante o espetáculo *Príncipe Constante* cuja estreia data no ano de 1965, na cidade de Wrocław na Polônia. A metodologia do trabalho grotowskiano, segundo Slowiak e Cuesta (2013), funcionava em dois níveis: um concernente ao que normalmente é compreendido enquanto função básica do ofício e outro que servia como um trabalho espiritual para o ator. Tal método fez-se possível a partir do momento em que se eliminaram os exercícios cujo objetivo era a resolução de problemas técnicos específicos para uma determinada montagem teatral e mantiveram-se apenas os exercícios psicofísicos de caráter criativo e nos quais cada ator se especializaria em uma categoria diferente de treinamento. Tal mudança ocorreu durante a montagem de *A Trágica História do Doutor Fausto*, cuja autoria é de Christopher Marlowe.

Grotowski fazia a distinção dos atores em dois tipos, o cortesão e o santo. O primeiro possui enquanto meta e ocupação, a obtenção de dinheiro e fama; enquanto o segundo possui o seu trabalho como um meio de autopenetração e sacrifício. Tal processo de autopenetração visa que o ator dispa-se do seu ser social tocando “um extrato extraordinariamente íntimo, [e] expondo-o, a máscara cotidiana se rompe e desaparece” (GROTOWSKI In FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 111). Esse processo, para Eugênio Barba (2006) possui um caráter espiritual. “O ator santo não exhibe o seu corpo, mas aniquila-o, queima-o, liberta-o de qualquer resistência aos impulsos psíquicos, então ele já não vende o corpo, oferece-o em sacrifício. Repetindo a expiação, aproxima-se da santidade” (Grotowski, 2011 p. 26).

A pesquisadora Tatiana Motta Lima (2012) aponta que o trabalho de Ryszard Ciésłak superou a autopenetração atingindo no espetáculo *Príncipe Constante* o que Grotowski denominou posteriormente como Ato Total¹. Antes do Ciésłak realizar tal façanha, o corpo era compreendido como um bloqueio à presentificação de um processo psíquico. À partir de então, passou a ser compreendido de forma positivada pela ótica da organicidade. O corpo agora não mais separado de um acontecimento psíquico é trabalhado como parte indissociável do ato, de um acontecimento psicofísico. Tem-se nisso dois pontos relevantes à discussão sobre o tempo: o primeiro é que o lapso temporal entre impulsão e reação corporal é zerado tornando possível a experiência radical do presente; o outro diz respeito à ação de extrapolar a representação alcançando, então, a concretude do ato em direção ao teatro do real anteriormente citado. Zbigniew Osinski (apud SLOWIAK & CUESTA, 2013, p. 43) analisando o ato total diz que: “No momento que o ator conquista isso, ele se torna um fenômeno hic et nunc; (...) Este fenômeno humano, o ator, que está diante de você transcendeu o seu estado de divisão

ou dualidade. Isso não é mais representação, e é por isso que é um ato”.

Como apontado anteriormente, no trabalho deste encenador, a materialidade do corpo e sua busca por uma intensificação da presença cênica e da experiência de e no presente, ocorre conjuntamente com imersões no universo do sagrado pelas vias do mito. Grotowski chegou à conclusão no início dos anos de 1960 que a relação entre espectadores e narrativas míticas se estabelecia de uma forma cada vez mais pessoal, pois não havia mais um terreno comum de crenças na sociedade ocidental. Em resposta a tal impossibilidade, o diretor-pedagogo propôs que o ator realizasse um confronto com o mesmo encarnando-o para então perceber as relatividades acerca de nossos problemas (os quais atravessariam a narrativa do mito) e a sua conexão com as raízes. Ao tocar as camadas mais íntimas de si e as expor, a máscara da vida cairia e a violação desse organismo vivo exposto transportaria a todos para uma situação mítica.

No processo do espetáculo que deu prosseguimento à pesquisa, *Apocalypse cum figuris*, cuja estreia ocorreu em 1969, tendo sido apresentado até 1980, surgiu a questão do “verdadeiro e apenas verdadeiro”. Segundo Slowiak e Cuesta (2013), Grotowski se recusava a mentir e somente o que consideravam como verdadeiro, em consequência da proeza de Ciésłak, passou a ser aceito enquanto possibilidade cênica. Ele desejava que cada um revelasse o seu mistério. “Cada um de nós é em certa medida um mistério. Em teatro pode acontecer algo de criativo – entre o diretor e o ator – justamente quando ocorre o contato entre dois mistérios” (GROTOWSKI, 2011, p. 181). A partir do conhecimento do seu próprio mistério haveria a possibilidade do encontro, a possibilidade de se conhecer o mistério do outro e o contrário também é verdadeiro, conhecendo o mistério do outro, se conhece o seu.

Seu objetivo, portanto, é fazer com que entremos momentaneamente em contato com níveis mais profundos em nós mesmos, mais profundos do que aqueles engajados na ordem das formas, através do confronto com o mito encarnado. Se bem-sucedidos, através do choque da exposição, ao tocar essas profundezas, estaremos transformados para sempre. O processo não envolve liberação; é mais um despertar ou renascimento, e em consequência é potencialmente doloroso (KUMIEGA apud SLOWIAK & CUESTA, 2013, p. 50-51).

O relato de Erick Bentley (apud SLOWIAK & CUESTA, 2013, p. 51) traz a dimensão da ação que este espetáculo gerou no público:

Durante *Apocalypse*, algo aconteceu comigo. Relato de forma pessoal porque o que aconteceu foi extremamente pessoal. Na metade da peça eu tive uma iluminação bem específica. Uma mensagem chegou até mim – do nada, como se diz – acerca da minha vida íntima e de mim mesmo. Essa mensagem deve permanecer privada, para continuar verdadeira, mas o fato de que ela apareceu tem relevância pública, eu acho, e devo publicamente

acrescentar que não me recordo que esse tipo de coisa tenha acontecido comigo no teatro antes.

A última fase da pesquisa de Grotowski se deu com a experiência da *Action* ou *Arte como Veículo*, que é um rito no qual o ator transita de energias densas para energias mais sutis e com estas, desce ao que ele denominou de *corpo instintual*. Nesta experiência, a narrativa ou o acontecimento cênico se dilui a tal ponto que o foco deixa de ser o público, que já não se faz necessário para que a ação performática ocorra e que na maioria das vezes não está mais presente, e passa a ser o ator. Em seu artigo *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, Grotowski (2012) aponta que este rito não é uma renúncia à natureza humana visto que engloba o corpo, o coração e a cabeça do atuante, acessando num movimento vertical aquilo que está abaixo de nossos pés e aquilo que está acima de nossas cabeças, ou seja, compreende a espiritualidade não como a negação da matéria, mas como uma dimensão que se alcança a partir ou com essa. Utiliza a imagem bíblica da Escada de Jacó, na qual uma grande escada liga o terreno ao celeste e por ela transitam energias ou anjos, como metáfora para o rito. Esta verticalidade ocorre entre organicidade e awareness².

O trabalho de Grotowski, em sua imensa complexidade, possui algumas relações importantes para compreendermos as práticas que analisarei adiante. Há em sua pesquisa um percurso de interiorização em direção ao inconsciente e à dimensão do sagrado em sua face pessoal, utilizando para tal o confronto com um mito, que visa chegar uma célula verdadeiramente humana do ser social lançando-o, deste modo, a um tempo mítico, retirando-o da linearidade da percepção do tempo cotidiano. Em período mais avançado da pesquisa, a intensificação do presente a partir de um ato que congrega pensamento, emoção e corpo e, deste modo, cria duas dinâmicas temporais ou duas formas distintas de se estar/ser e perceber o tempo: uma ocorre no que o Jameson chamou de materialidade do corpo, o *corpo instintual* enquanto presente de tempo; e outra que se relaciona com a fuga do tempo a partir de experiências numinosas, nas quais há o acesso aos conteúdos míticos do inconsciente coletivo. Uma experiência de desrealização do real que transporia o sujeito para a eternidade ou nulidade do tempo mítico.

4. O numinoso: atemporalidade e irracionalidade

Na década de 90, no Brasil, o pesquisador Renato Cohen (1998) desenvolveu uma tese de doutoramento acerca do *Work in Progress* na Cena Contemporânea. Para ele, esta cena que responde ao *Zeitgeist* contemporâneo é a cena das simultaneidades e da montagem, cena em que o imaginário e o real se confundem. Em uma resposta às questões postas pela pós-modernidades e pelos avanços científicos, assim como em diálogo com os artistas contemporâneos (ou pós-vanguardistas) das artes visuais e cênicas, Cohen apostou em uma cena em progresso, inacabada com inúmeras variáveis

abertas e possibilidades de narrativas sem significado fechado. Aberta às possibilidades, ao acaso, uma cena que flerta com a estética do caos e das probabilidades. Partindo do universo da irracionalidade, do *mythos* e do campo mítico, da impulsionalidade e das irrupções do inconsciente, enquanto proposta de preenchimento da ação dos performers, assim como de fricção do concreto com o imaginário, Cohen caminhou no sentido de uma desteatralização do acontecimento, chegando ao que Sílvia Fernandes, no texto de apresentação do livro *Work in Progress na Cena Contemporânea*, denominou como “corpo numinoso”.

Cohen aponta uma incursão ao território numinoso pela via do trabalho com o *mythos*, de forma inspirada nas ações grotowskianas, e a partir de práticas que geram o rebaixamento da consciência. O termo numinoso, utilizado por Cohen, foi cunhado por Rudolf Otto (2007), no ano de 1917, na cidade de Wroclaw, na Polônia. Com o intuito de abordar a camada da experiência religiosa que gravita em torno da apreensão do irracional, sendo essa experiência impronunciável, indizível, escapando às possibilidades de assimilações conceituais. Com o propósito de tratar desta experiência descontada de seu caráter moral e ético, o teólogo utiliza, então, o termo numinoso como tentativa de apreensão conceitual. Esse termo refere-se tanto a uma categoria de valoração, quanto a um estado psíquico.

Para Otto, essa experiência sensível é possibilitada mediante um processo de autopercepção, a qual ocorrendo como reflexo de um objeto que se encontra além de si, gera o sentimento de ser criatura. As tentativas de formulação ou delimitação conceitual e racional destes objetos além de si caem em ideias como alma, espírito, demônio, Deu... Este “totalmente outro”, denominação utilizada por Otto (2007, p. 59) para se referir a esses objetos, contrasta com a natureza do indivíduo, sendo totalmente diferente desta, e deste modo, gera a sensação de pasmo estarecido e de estranhamento. O autor delimitou teoricamente o fenômeno, mas não deu conta de apontar como de fato se dá o funcionamento deste no indivíduo. Apresentou o embrião de uma teoria, na qual a psique é o campo onde ocorre o fenômeno e assevera o caráter inconsciente do mesmo, contudo, não esclareceu o que compreendia como inconsciente e psique, nem mesmo detalhou como se daria este processo na psique. O estudo do numinoso foi então aprofundado pelo médico psiquiatra Carl Gustav Jung.

Para Jung (2015), a experiência da vida dita concreta é uma experiência psíquica. Os sentimentos e os pensamentos são formados a partir de imagens psíquicas. O mundo só é possível na medida em que o ser humano é capaz de produzir sua imagem. Em uma leitura metafísica, ele compreende o homem como um ente cativo e confinado em sua psique, e essa impressão profunda de cativo gera a propensão de “admitir na psique a existência de coisas que desconhecemos e a que denominamos o inconsciente” (JUNG, 2015, p. 196). A existência psíquica, para o autor, seria a única que pode ser

demonstrada diretamente, já que o mundo só passa a existir através da criação de sua imagem pelo ser psíquico (JUNG, 2012b, p 24).

Na perspectiva da psicologia analítica, a psique se compõe de pelo menos três camadas: o consciente, o inconsciente pessoal (o qual, do mesmo modo que em Freud, comporta as lembranças e conteúdos recalcados) e o inconsciente coletivo, o qual possui característica transpessoal, atemporal e é composto por material arquetípico. Jung (2013), compreendendo a existência como a psique, substitui, em sua teoria, os objetos além de si pelos complexos e pelos conteúdos do inconsciente coletivo. Deste modo, o efeito numinoso ocorre quando um desses conteúdos se constela na consciência ou quando somos atravessados pela percepção da existência não concreta e temporalmente não linear e causal nos tornando cientes indiretamente da dimensão arquetípica do nosso ser.

Renato Cohen (1998) percebeu que durante os exercícios práticos de fundo subliminar que instaurava estados alterados de consciência ou anômalos a partir de processos de imersão física, psíquica e temporal em trabalhos de atenção, alteração de dinâmicas, estranhamentos e alteração de referenciais chegava-se à criação do que denominou como campo de sincronicidades. Cohen asseverou que no trabalho com o mito e no âmbito da irracionalidade há um deslocamento da lógica logo temporal para uma lógica espacial, uma lógica do *mythos*. A sincronicidade, conforme estudada por Jung (2014, p. 28-29) é uma relativização do tempo e do espaço que se comportam com características elásticas em relação à psique.

Nas experiências com o tempo e o espaço, respectivamente, esses dois fatores reduzem-se mais ou menos a zero, como se o espaço e o tempo dependessem de situações psíquicas, ou como se existissem por si mesmos e fossem “produzidos” pela consciência. Na concepção original do homem (isto é, entre os primitivos), o espaço e o tempo são coisas sumamente duvidosas.

A causalidade é apenas uma probabilidade dominante que já não postula-se enquanto uma lei absoluta, visto que em função das investigações da física moderna, compreendeu-se que em nível microfísico tal condição não é completamente válida. O pensamento sincrônico, segundo Marie-Louise von Franz (1993) – importante colaboradora de Jung e continuadora de seus estudos, pode-se ser chamado e compreendido como um pensamento de campo, no qual o centro é o tempo. Tal pensamento se equivaleria ao modo clássico de pensar na filosofia chinesa, na qual, segundo a autora, o pensamento sincrônico foi mais desenvolvido e diferenciado que em qualquer outra civilização. A lógica empregada em tal formato desloca-se da questão acerca do que gerou tal efeito e foca-se no que é provável que ocorra conjuntamente e de modo significativo no mesmo momento. “O que tende a acontecer conjuntamente no tempo?” Assim, para os chineses, o centro do conceito de campo seria um instante de tempo em que estão aglomerados os eventos A, B, C, D, e assim por diante (FRANZ, 1993, p. 8).

Uma imagem ascende à consciência de maneira direta ou indireta sob a forma de sonho, premunição ou associação e uma situação objetiva coincide a esse conteúdo. Tais acontecimentos em um processo de criação pode se dar enquanto estrutura da obra, como no caso de Cohen em que o espetáculo se configura como uma espécie de campo de sincronidades ou pode ocorrer como um acontecimento exterior a obra em si ou às atividades em sala de ensaio/atelier, que devido à relação com a temática ou com processo, tornasse um elemento a ser inserido, como no caso do solo performático *Guerrilha – Experimento para tempos sombrios* da atriz brasileira Idylla Silmarovi.

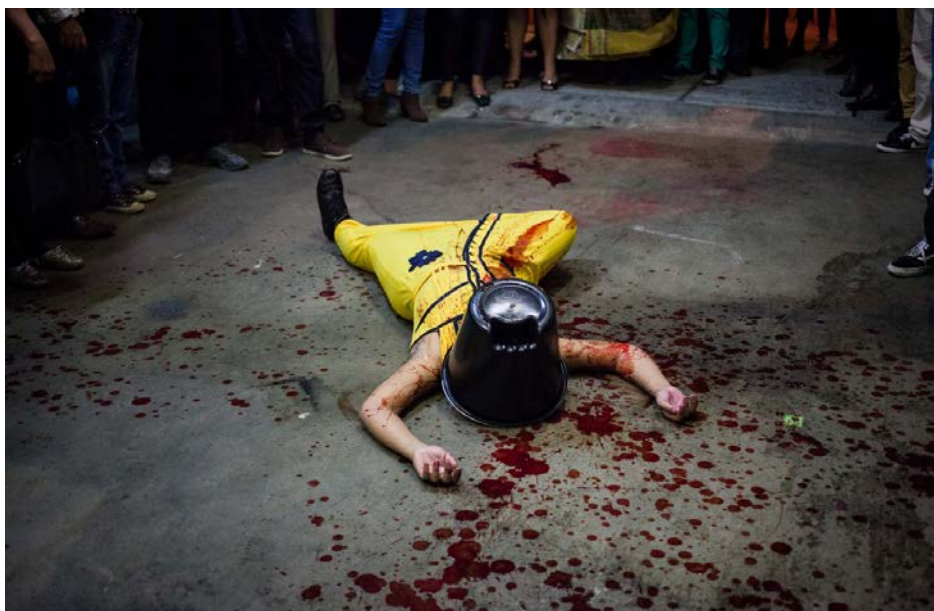
5. Sincronicidade e processo de criação

Durante o processo de criação deste solo cuja temática trata da luta de mulheres latino-americanas contra governos ditatoriais, Silmarovi conta que trabalhou em parceria com o Instituto Helena Grego de Direitos e Cidadania. O instituto fica sediado na antiga casa da Dona Helena Grego, mulher que abrigava e escondia os perseguidos políticos. Ali, ela teve acesso a documentos originais da década de 60, 70 e 80.

Durante esse processo, então, fiquei muito imersa no Instituto e lá tem alguns banners e aí, tinha um em específico que era o banner dos desapreisionados, que foram as pessoas que foram tiradas da prisão com o sequestro do embaixador dos EUA e foram levados ao Chile. Eu entrei em um processo de contato com os mortos tão forte que eu conversava com eles nesse aspecto. Eu decorava texto olhando pra eles, para esse banner, para eles. Falava com eles das minhas angústias de atriz, de criadora nesse processo, então foi um mergulho nesse lugar, sabe? E aí eu me percebi fazendo um espetáculo dos mortos, para os mortos, com os mortos. Com as histórias, com eles, com a presença. Eu acho que, enfim, eu acredito que o nosso corpo carnal é o último corpo que a gente tem, então, enfim, eu acho que eles estavam comigo, elas, as mortas, elas estavam comigo o tempo inteiro. As ausências. (Entrevista dada ao autor em 16 de abril de 2019 por Idylla Silmarovi).

Durante o período de criação, a atriz consultava diariamente uma ou duas biografias do dossiê dos mortos e desaparecidos na ditadura militar brasileira. Tal ação tornou-se parte de uma rede de acontecimentos causais que converte-se em produto cênico, posteriormente.

Então, era isso... Eu lendo eles, eu estudava eles, eu ficava o tempo inteiro... Foi um trabalho sobre a morte. Eu estou arrepiando pra caralho lhe falando isso. Enfim, uma noite em específico, eu fui dormir. Eu sou uma pessoa que hoje eu fui entender, enquanto mulher de candomblé e onde eu trabalho com minha espiritualidade é dormindo. Eu trabalho muito no âmbito espiritual dormindo. É no sonho que as coisas me acontecem, me atravessam. E aí eu sonhei que eu estava num espaço vazio e chega uma mulher vestida de branco. Ela chega pra mim e fala, Idylla, eu queria muito lhe falar uma coisa: tem coisas que a gente perde e que a gente nunca mais vai encontrar.



E aí, ela sumiu e eu acordei pensando: o que eu perdi? O que eu estou perdendo? Que falta é essa que eu tô tendo? Segui minha vida com essa questão e uns dias depois, eu fui abrir, do mesmo modo, como eu fazia sempre, o dossiê dos mortos e desaparecidos políticos. E aí, quando eu abro, está lá a foto da mulher que eu sonhei. Foi um pânico. Mas estava lá a foto dela. O nome dela é Ísis Dias de Oliveira (acabei de arrepiar de novo). Ela lutava pela aliança libertadora nacional. O caso dela de desaparecimento é um dos casos mais complexos da ditadura militar, pois todas as pessoas já morreram, então não tem quase que chance nenhuma do corpo dela ser encontrado. Quase não tem essa possibilidade. E aí eu coloquei, senti no meu coração que devia colocar ela no espetáculo. Que ela devia ser uma voz ali dentro. E de fato ela foi, é a cena que você assistiu (Entrevista dada ao autor em 16 de abril de 2019 por Idylla Silmarovi).

O pensamento sincronístico ocorre quando há o *abaissement du niveau mental*, finalizando-se quando o funcionamento cognitivo recobra o controle das operações. Para Jung (2014), a

Guerrilha: Experimento para tempos sombrios. Em cena, Idylla Silmarovi.
Créditos: Tarcísio de Paula

dificuldade ou impossibilidade de explicação de um acontecimento sincrônico não ocorre somente em função da ignorância de sua causa, mas em função do intelecto não ser capaz de pensa-la a partir dos meios que possui atualmente. “Isso acontece necessariamente quando o espaço e o tempo perdem seu significado, isto é, quando se tornam relativos, porque, em tais circunstâncias, a causalidade, que pressupõe o espaço e o tempo, torna-se quase impossível de ser determinada” (JUNG, 2014, p. 111).

Segundo Wurzba, quando “os processos racionais conscientes são arrebatados pela irracionalidade inconsciente, ocorre uma relativização do ego e, conseqüentemente, uma relativização também das categorias de tempo e espaço” (2011, p. 93). Jung (2014) assevera que nas experiências com o tempo e o espaço, respectivamente, há a redução desses fatores a zero, como se tais fatores fossem dependentes de situações psíquicas ou existissem por si mesmos, sendo produção da consciência. Wurzba aponta que embora se possa dividir o tempo real em quatro categorias: o tempo cinético, o tempo rítmico, o tempo programado de execução e o tempo narrativo, a experiência da dança propicia que o homem se desloque do tempo e penetre o vazio. Fora do tempo, ele abandona o seu espaço e chega ao infinito. Os movimentos então deixariam de ser realizados por essas pessoas e seriam realizados então por forças transpessoais. Tal mergulho no infinito é a experiência numinosa com o inconsciente coletivo.

O corpo se torna, nesse contexto, tanto canal pelo qual o material contido no inconsciente coletivo se externaliza, quanto matéria na qual a energia desse processo age. O corpo torna-se um tradutor e o discurso do inconsciente no mundo, a concretização ou espacialização do eterno, sendo a linguagem simbólica o vernáculo. Durante o ano de 2018, no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, construí o espetáculo *Cura*. O processo se valeu de uma série de exercícios que tinham o intuito de gerar um estado de descontrolo psicofísico, assim como um rebaixamento da consciência. A estrutura dramaturgica do espetáculo se deu a partir do mitologema³ da Viagem Noturna Submarina.

A Viagem Noturna Submarina é a estrutura básica que alicerça inúmeros mitos. É a coluna vertebral destes. Nela há a morte do herói, o seu mergulho na escuridão e seu retorno já transformado pela experiência. Campbell (1990) nos dá o exemplo do mito de Jonas e a baleia. Neste, Jonas é engolido pela baleia e na barriga desta é levado ao abismo, para então, posteriormente, ressuscitar. O primeiro estágio deste tema mítico, segundo Joseph Campbell (1990), é aquele em que o herói abandona a família e se encontra a beira das águas nas quais o peixe, a baleia ou o monstro vem a seu encontro. Num segundo estágio, já dentro da barriga, o herói se depara com uma energia de caráter inconsciente que não é capaz de controlar e disso se derivam como conseqüências as provações que, de mesmo modo que em uma jornada, o mesmo terá que ultrapassar para em um terceiro estágio renascer

para uma nova vida. Tal estrutura encontra-se também no mito de Cristo, no qual ele morre, desce aos infernos para em seguida subir aos céus.

Jung (2012a, p. 350) faz uma leitura deste mitologema que corrobora com a apontada por Campbell. Para o autor, “a obscuridade e a profundidade do mar significam apenas o estado inconsciente de um conteúdo que é projetado de modo invisível” e a saída do herói da barriga do monstro submarino equivale ao reestabelecimento da vida e a ressurreição da morte. O que leva o herói em um mito a essa descida as profundezas é a possibilidade de se encontrar um tesouro, seja este uma virgem ou a vitória da vida sobre a morte. Tal mergulho é o mergulho profundo em si mesmo, o mergulho ao Hades.

Durante o processo de criação deste espetáculo, a imagem de uma ave surgiu no processo de criação da penúltima estrutura cênica e tornou-se um elemento de grande importância para o texto espetacular. Este símbolo não estava de acordo com os percursos de construção cênica e de narrativas que havíamos traçado até então e muito menos com o mitologema em questão. Contudo, deparei-me posteriormente com outra versão da narrativa mítica calçada no mitologema da Viagem Noturna Submarina, também estudada por Jung (2013). Esta versão do mito apresenta uma narrativa diferente para o momento de saída do herói do corpo da baleia. Nesta narrativa, tal saída ocorreria com a ajuda de um pássaro – que é simultaneamente o nascer do sol.

Ao longo do processo, com o estabelecimento do que Cohen denominou de campo de sincronicidades, inúmeros exemplos de acontecimentos significativos não causais, envolvendo ou não o universo onírico ocorreram. A obra se realizava por si gerando apenas uma sensação de controle por parte do consciente ou de coerência temporal. As categorias de análises causais tornam-se, em alguma medida, inúteis para os processos que explodem com a lógica racional da criação. O sentido, o texto, o ponto de partida e de chegada não possuem importância. No universo do mito a narrativa não é do logos. “Na física moderna, parece, por vezes, que o efeito ocorreu antes da causa e, portanto, os físicos tentam dar-lhe uma viravolta e dizer que ainda podemos chamar isso de causal” (FRANZ, 1993, p.8).

6. Conclusão

O breve conjunto de práticas apresentado aqui visa apresentar algumas questões suscitadas pelo fim das utopias modernas nas artes da cena. Contudo, é pertinente se atentar ao fato de que, embora a contemporaneidade nos brinde com práticas artísticas que negam o tempo histórico ou que ainda buscam deste escapar, elas são em si históricas. Observá-las de modo estranhado, distanciado é talvez um rastro das utopias, da confiança de que ainda existe uma possibilidade de futuro melhor e que a criação que busca o presente absoluto e seus desdobramentos é apenas uma possibilidade.

Ao mesmo tempo em que imergir no ser, presentificar a existência até que a individualidade se aperceba mergulhada em um espaço coletivo que

carrega em si histórias, imagens, mitos, sangue e alegrias dos antepassados é reencontrar-se com uma identidade arcaica que foge das normalizações impostas pela sociedade contemporânea. É entender-se para além do concreto e o histórico, ainda que a prática em si seja localizada historicamente, como asseverei acima. Os processos sincrônicos abrem um espaço para questionamentos sobre a significação da criação para o próprio ator, implodindo a noção de controle da criação, assim como desvencilhando o ser ator de uma atitude unicamente profissional. Ao ser desarranjado pela sincronidade, o performer é convocado a desligar seu estado automático e se entregar à experiência. Refletir sobre *arte e tempo* é entre outras coisas, meditar sobre as relações do artista com o meio em que está inserido, com o momento histórico a que pertence, com suas crenças; é, sobretudo, refletir sobre o próprio ser.

Notas

¹ O ato total foi chamado de diversas formas por Grotowski em seus textos e entrevistas. Os nomes que utilizou ampliam a possibilidade de leituras acerca da experiência em si. Os principais nomes foram ato total, transiluminação, desnudamento psíquico, ato de confissão e prece carnal.

² Dentro da literatura grotowskiana, awareness diz respeito a uma consciência que não se liga à linguagem, mas sim à presença.

³ Elemento constituinte ou tema isolado em qualquer mito.

Referências

BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia*. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BARTHES, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BISPO, A.; LOPES, F. *Presença: a performance negra como corpo político*. *Harper's Bazaar Art* (Online). Abril, 2015.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FABIAN, J. *O Tempo e o Outro: como a Antropologia estabelece seu objeto*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

FABBRINI, R. *Arte pós utópica: heterotopia e comunidade*. In VACCARI, Ulisses R. (Org). *Arte e estética*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2018.

_____. *Estética e transgressão: da arte radical à arte radicante*. *ArteLogie* (Online), v. 8, p. 1-15, 2016.

FERNANDES, S. *Experiências do real no teatro*. *Sala Preta*. São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13. 2013.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy*

Grotowski 1959 – 1969. São Paulo: Perspectiva; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FRANZ, Marie-Louise von. *Adivinhação e sincronicidade: a psicologia da probabilidade significativa*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Ed. Dulcina, 2011.

JAMESON, F. O fim da temporalidade. *Cultura*. Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 187-206, Jan/Jun. 2011.

JUNG, Carl G. *A energia psíquica*. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *Espiritualidade e transcendência*. Seleção e edição: Brigitte Dorst. Petrópolis: Vozes, 2015

_____. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 2012a.

_____. *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 2012b.

_____. *Sincronicidade*. Petrópolis: Vozes, 2014.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In RAVETTI, Gabriela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílios, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte – Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 – 1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

HUYSSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In HOLLANDA, Heloisa B (Org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

RAMIREZ, J. Dramaturgia na pós-modernidade: aspectos performáticos da escrita cênica contemporânea. *Rebento: Revista de Artes do Espetáculo*. São Paulo, n. 4, Mai. 2013.

SCHREITER, R. A teologia pós-moderna e posterior numa Igreja Mundial. In GIBELLINI, R. *Perspectivas teológicas para o século XXI*. Aparecida: Santuário, 2005, p. 347.

SLOWIAK, J; CUESTA, J. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações, 2013.

WURZBA, Lilian. A dança da alma: a dança e o sagrado, um gesto no caminho da individualização. In ZIMMERMANN, Elizabeth (Org.). *Corpo e Individualização*. Petrópolis: Vozes, 2011.