

INFLUXOS ARTAUDIANOS VIA CARTOGRAFIA DO “SUL”

Adriana Rolin¹

Resumo: Em 2016 desenvolvi um estudo baseado nos escritos de Artaud (2006) com clientes do Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro, impulsionada pela Imaginação Ativa (JUNG, 2012). Neste artigo aproximo esta experiência artístico-pedagógica das Epistemologias do Sul (BOAVENTURA, 2010), em especial, do *suleamento da cena* proposto por Fabrini (2013), entendendo que esta trama é indissociável nos campos: estético, terapêutico e político.

Palavras-chave: Teatro da Crueldade; Imaginação Ativa; Cartografia do Sul; Metodologia em Arte.

ARTAUDIAN INFLUXES VIA CARTOGRAPHY OF THE “SOUTH”

Abstract: In 2016, I developed a study based on the writings of Artaud (2006) with clients of the Museum of Images of the Unconscious in Rio de Janeiro, driven by Active Imagination (JUNG, 2012). In this article I approach this artistic-pedagogical experience of the Epistemologies of the South (BOAVENTURA, 2010), in particular, of the sublimation of the scene proposed by Fabrini (2013), understanding that this plot is inseparable in the fields: aesthetic, therapeutic and political.

Keywords: Theater of Cruelty; Active Imagination; Cartography of the South; Mythology in Art.

A construção sócio-histórico-cultural brasileira é pautada na hegemonia epistemológica² com a Europa ao centro, ou seja, como “Norte”, isso significa dizer que, em geral, o saber que nos chega nas academias é visto apenas por uma ótica dominante, muitas vezes validado sem nos darmos conta. Nesse contexto, se há

¹Atriz, Arteterapeuta, Jornalista e Poeta. Pesquisadora do APA Ateliê de Pesquisa do Ator (SESC PARATY); Integrante do MOTIM Mito, Rito e Cartografias Femininas nas Artes (UERJ); Colaboradora do GEOPÓÉTICA Do Orun ao Ayiê (UNIRIO); Artista da Coletiva Agbara Obinrin (EI,MULHER).

²Do dicionário Priberam, a palavra *epistemologia* tem como significado a filosofia que se ocupa dos problemas que se relacionam com o conhecimento humano, refletindo sobre a sua natureza e validade.

uma cultura em supremacia, há também um conjunto de práticas que são invisibilizadas.

A homogeneização cultural é a questão de se saber o que é mais afetado por ela. Uma vez que a direção do fluxo é desequilibrada, e que continuam a existir relações desiguais de poder cultural entre o "Ocidente" e "o Resto", pode parecer que a globalização - embora seja, por definição, algo que afeta o globo inteiro - seja essencialmente um fenômeno ocidental.³

No lugar-espço-tempo ocidentalizado que fomos inseridos, a ciência é a razão, logo, o centro da criação de saber é a mente e a racionalização imposta por ela. Assim, vemos um mundo dicotômico, em que cultura e natureza se opõem, bem como corpo e alma, físico e psíquico, numa espécie de binarismo, como também nos ensina o fundador dos Estudos Culturais, incluindo gênero e raça, o sociólogo jamaicano Stuart Hall.

O significado depende da diferença entre os opostos. Reconhecemos que embora as oposições binárias entre branco/preto, dia/noite, masculino/feminino, britânicos/estrangeiros possuem grande valor por conseguirem captar a diversidade do mundo entre os extremos, elas são uma forma um tanto bruta e reducionista de estabelecimento de significados. Há sempre uma relação de poder entre os pólos de uma oposição binária.⁴

Buscar uma perspectiva de "Sul" é partir ao encontro do que nos foi negado enquanto modo operante, o que não faz parte do princípio ético e moral de homem branco, cis, heterossexual e classe média como modelo referencial. Num primeiro momento, é dar ouvidos a outras raízes de si, de outros espaços, em convergência a pensamentos pretos, femininos, noturnos e/ou estrangeiros.

Nesta mesma corrente, se quisermos avaliar as Artes da Cena em sua tradição, o "Norte" coloca-nos como artistas secundários ao autor e ao diretor que ditam a

³ Hall, 2005, p.78.

⁴ Hall, 2005, p. 154.

palavra e o direcionamento por meio das “reuniões de mesa com leitura branca”, onde se busca entonações oriundas de um sentido racional, bem como o espetáculo costuma ser um entretenimento em que o público é submisso, distanciado e separado por um grande palco onde atores representam a forma dos personagens que circulam em nossa sociedade patriarcal.

Para *sulear* os processos artísticos de criação, a Prof. Dra. Verônica Fabrini⁵ da UNICAMP, nos faz um convite a adentrar nas manifestações populares e deixar-se capturar pelas imagens, afinal, o nosso principal músculo é a imaginação, parafraseando a teatróloga Ariane Mnouchkine⁶. Sobretudo, Verônica nos incita a beber nos saberes que nascem da experiência dos afetos.

*Acredito que a presença do teatro na academia tem por missão intervir nesta descolonização do saber na qual a imaginação e a imagem têm um papel fundamental. Isto não implica apenas numa tomada de posição intelectual, mas é também uma tomada em direção a uma posição ético-afetiva e uma descida ao sul da cabeça, uma descida ao coração.*⁷

Na pesquisa que venho desenvolvendo, o *suleamento da cena* parte do teatro escrito metaforicamente pelo filósofo e poeta, que fora considera esquizofrênico, Antonin Artaud, onde o corpo é campo de força e potência, a dramaturgia é debruçada nas sensações desse corpo que é vazado como um sopro e aberto para ser afetado. Isso significa dizer que o Teatro da Crueldade é de aparições e não de aparências, é de intensidade e não de intenção. A crueldade é ressaltada como o lugar do desconforto, do descompasso, do desequilíbrio, da liberdade, da autonomia e da resistência, que prioriza o devir, é uma nova ótica do fazer teatro, a inquietude corporal com base na pulsação dos movimentos e no corpo que expulsa os órgãos e só tem espaço para os afetos. Artaud revela ainda uma alusão à Peste como o lugar onde há uma desconstrução ao caminho de criação racional com

⁵ Verônica Fabrini debruça sua pesquisa em Artes nas interfaces do Imaginário, da Psicologia Profunda, da Antropologia e da Filosofia.

⁶ Diretora de teatro fundadora do Théâtre du Soleil.

⁷ Fabrini, 2013, p. 23.

movimentos corpóreos pensados e controlados para dar lugar a um corpo em influxos, ou seja, pequenos choques elétricos que partem da coluna e se estendem às periferias através de imagens que estavam adormecidas. No teatro de Artaud, as imagens guardadas no inconsciente ressurgem como pestes, larvas, fluxos e lapsos falhos. Deste modo, o corpo enquanto conexão com o inconsciente necessita de um distúrbio em desconexão com o pensamento racional deixando a sensação e a intuição invadirem o canal subjetivo.

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos, o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão.⁸

Esse corpo descondicionado, afetado pelo vigor, em plena potência de afecções, que destrói as coerções e as castrações, produz novas possibilidades simbólicas, se desnuda e reage diante da força de sua fragilidade, pois perturba o repouso dos sentidos. Seguindo o fluxo de sua natureza do inconsciente, o corpo cria gestos gratuitos e personifica o arquétipo através da cena enquanto cerimônia, dança com seus próprios mitos espirituais, perigosos, impossíveis e inapreensíveis. É, portanto, o novo corpo que sofre múltiplas transformações, em distúrbio orgânico, exaltando suas energias. É o corpo falho enquanto essência e desenraizamento, pois é uma unidade de integração.

Nesta unidade, encontram-se os Duplos de Afetividades citados por Artaud como vida e morte. Para ele, tudo gira em torno de um duplo, o duplo encontrado em si mesmo e o duplo encontrado no outro. O duplo de dentro com o duplo de fora. Podemos afirmar que o Teatro da Crueldade é esse Tudo e a totalidade navega nas resistências corporais geradas nas energias opostas e rompe com as fronteiras cartesianas de enxergar o mundo sob a ótica binária:

⁸ Artaud, 2006, p. 24.

*É sobre esse duplo que o teatro influi, essa efígie espectral que ele modela, e como todos os espectros esse duplo tem uma grande memória. A memória do coração é durável e, sem dúvida, o ator pensa com o coração, mas aqui o coração é preponderante. Isso significa que no teatro, mais do que qualquer outro lugar, é no mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentimento material. (...) Pode-se fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações.*⁹

Próximo a este lugar dos movimentos espontâneos e de isenta expectativa formal, discorre-se a Psicologia Analítica fundada por Carl Gustav Jung cuja principal função é a união das polaridades. Para Artaud, bem como para Jung, não existe dicotomia entre interno e externo, luz e sombra, realidade e mito, consciente e inconsciente, pois a experiência numinosa da Individuação¹⁰ consiste na resistência de habitar essas tensões. E, como vivemos num mundo de realidades, cabe mergulhar em primeira instância, na imaginação e no inconsciente. “A imaginação deve ser entendida em seu sentido literal e clássico, como verdadeira força de criar imagens, procurando captar a realidade interior por meio de representações fiéis à natureza. (JUNG, 1994, p. 219). Jung ainda complementa:

*Tudo o que eu sei, mas em que não estou pensando no momento; tudo aquilo de que um dia eu estava consciente, mas de que atualmente estou esquecido; tudo o que meus sentidos percebem, mas minha mente consciente não considera; tudo o que sinto, penso, recordo, desejo e faço involuntariamente e sem prestar atenção; todas as coisas futuras que se formam dentro de mim e somente mais tarde chegarão à consciência.*¹¹

Deparamo-nos com uma nova cartografia do pensar as Artes da Cena, na qual a pluralidade epistêmica é o paradoxo fundante, bem como o sentido do sentir em

⁹ Artaud, 2006, p. 153.

¹⁰ Processo em que o sujeito toma consciência da existência em sua totalidade.

¹¹ Jung, 1978, p. 123.

suas ramificações ritualísticas e míticas, onde o imaginário é concomitantemente o real. Nesta cartografia, o mito é visto como uma possível narrativa política e decolonial. “Criar mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar.” (ARTAUD, 2010, p. 137). O Prof. Dr. Alexandre Nunes complementa:

*O teatro também começa sempre na experiência de uma fusão entre o real e o imaginário. Daí sua proximidade com a linguagem poética do mito. Através dessa fusão, entre a dimensão factual e a latência metafórica da imaginação, ele nos ajuda a refletir sobre o que há de mito em nossas ideias acerca do real, e o que há de realidade no imaginário social que partilhamos. E assim também nos ajuda a tornar conscientes mitos que cultuamos sem saber.*¹²

Enquanto artista artaudiana e arteterapeuta junguiana, realizei uma pesquisa com seis clientes do Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro intitulada de *Lapso Falho, Processos de Criação e a Experiência do Sagrado no Teatro da Crueldade* sob orientação do Prof. Dr. Maddi Damião (UFF)¹³, onde o pensamento de Antonin Artaud foi sistematizado em seis meses de encontros semanais, totalizados em 100 horas, com o objetivo de embasar o processo de criação de duas performances coletivas: *Dragão Baleia* e *Boto Rosa*, divididos em oito tópicos, são eles: Fluxo, Glossolalia, Cantos, Ritos, Mitos, Sonoplastia, Espaço Cênico e Signos.

O protagonismo do Teatro da Crueldade está na primazia das palavras fora das palavras, ou seja, na valorização do fluxo do corpo. Corpo que é vazio de órgãos porque só tem espaço para o afeto. “Não encenarei em peças baseadas na escrita e na palavra. Haverá nos espetáculos que montarei uma parte física preponderante. Mesmo a parte falada será num novo sentido.” (ARTAUD, 2010, p. 109). Neste

¹² Nunes, 2015, p. 11.

¹³ Maddi Damião é psicólogo junguiano e colaborador do Grupo de Estudos C.G.Jung do Museu de Imagens do Inconsciente.

sentido, medie o fluxo das sensações, o fluxo da imaginação e o fluxo dos sentimentos no corpo. Ou seja, cada integrante do grupo fez um solo performático sobre o tema abordado: Mito Dragão Baleia. Diante desse mito, destrinchamos as cenas e as personas e encontramos o cerne do afeto individual.

A Glossolalia também é uma técnica bastante utilizada pelos seguidores artaudianos, que consiste em uma língua afetiva a qual os atores fazem uso para dar luz às entonações oriundas do sentido do sentir, ou seja, o texto entendível fica em segundo plano. “Neste teatro, toda criação provém da cena, encontra tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras.” (ARTAUD, 2010, p. 108). Antonin Artaud dizia ainda que a palavra poderia cortar, furar, cavar e esta ação dependia da forma. Lancei mão desta técnica para dar foco ao corpo e deixar surgir na boca apenas o rugir desses sentimentos, sem a preocupação em traduzir a experiência.

Cantos, Ritos e Mitos também eram de extrema valorização para o poeta. Artaud acreditava que os temas das peças teatrais precisavam ser universais e arquetípicos com ritos cerimoniais como proposta de cura social. Seguindo esta mesma linha, escolhi abordar o Mito Dragão-Baleia como o lugar simbólico do inconsciente coletivo e cavávamos contatos através dos rituais das rodas de cantos. Em diversos encontros levei instrumentos musicais de percussão e fizemos improvisações sonoras e sagradas. “Criar mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar.” (ARTAUD, 2010, p. 111).

Antonin Artaud também dava importância à sonoplastia dos espetáculos teatrais. Para ele, a sonoridade precisava ser rebuscada e deveria acionar um lugar inovador, pois só desta forma haveria de tocar o inconsciente dos temas míticos.

Do ponto de vista sonoro a que se procurem qualidades e vibrações de sons absolutamente incomuns, qualidades que os instrumentos musicais atuais não possuem, e que levem a uso de

*instrumentos musicais antigos e esquecidos ou a criar novos instrumentos.*¹⁴

O espaço cênico precisava ser repensado e analisado de acordo com o cerimonial, pois para Artaud, o público também faz parte da cena. Logo, a disposição das cadeiras e o palco deveriam ter proximidade, sem ruptura ou divisão entre os espaços. Desta maneira, trabalhei a performance num galpão totalmente improvisado e com iluminação natural. Não tivemos nenhum tablado que distanciasse os clientes-analisandos-artistas dos espectadores, todos ficaram na mesma linha horizontal.

*Suprimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será estabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo. Assim, abandonamos as salas de teatro existente, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer.*¹⁵

Signos para Antonin Artaud eram objetos cênicos que também serviam de símbolos. Ou seja, seria necessário sintonizar figurino ao personagem com base no mito, pois só assim poderíamos reanimar nosso entendimento e dar novos sentidos aos espíritos. Eu utilizei dos Signos com os clientes para a criação das personagens. Levei diversos figurinos e adereços cênicos que foram introduzidos espontaneamente por cada participante que dava o significado ao objeto com base em seu processo de individuação, sem preocupação com a “coerência” e sim seguindo o fluxo das sensações.

No que diz respeito aos objetos comuns, ou mesmo ao corpo humano, elevados à dignidade de signos, é evidente que se pode buscar inspiração nos caracteres hieroglíficos, não apenas para anotar esses signos de uma maneira legível e que permita sua reprodução conforma a vontade, mas também

¹⁴ Artaud, 2010, p. 112.

¹⁵ Artaud, 2006, p. 110.

*para compor em cena símbolos precisos e legíveis diretamente.*¹⁶



17

Essa cartografia serviu como *suleamento* para o processo criativo das performances *Dragão Baleia* e *Boto Rosa*. Na performance *Dragão Baleia* falamos sobre o cumprimento da missão de Jonas à cidade de Nínive através de Deus que ordena-lhe três dias e três noites na barriga do Dragão Baleia que é simbolizado como um encontro com o inconsciente, necessário para a integração com a consciência. A partir desse processo, cada integrante trouxe sua imagem simbólica traduzida em Imaginação Ativa (JUNG, 2008) tais como: o caçador; o xamã; o crucifixo; o nariz de palhaço e o abusador e a gravidez. No atravessamento desses símbolos, surgiu uma nova performance que chamamos de *Boto Rosa* e retratamos a história do homem que abusa de mulheres e se transforma em peixe para fugir das punições, porém, é capturado pelo caçador que tem poderes mágicos e interrompe a especialidade de boto que torna-se homem para sempre e cumpre com a Lei Maria da Penha.

¹⁶ Artaud, 2006, p. 107.

¹⁷ Samovar utilizado como signo artaudiano durante o processo de criação. Foto: Adriana Rolin. Abr/16.

Em resumo, o grupo terapêutico foi cruel no sentido de rigoroso aos impulsos do inconsciente. Parafraseando a psiquiatra brasileira Nise da Silveira¹⁸ que sempre citava Antonin Artaud como um ser em inumeráveis estados, assim é o seu teatro que estilhaça o corpo para dar lugar a uma experiência múltipla e renovada. “O teatro é o único lugar do mundo e o último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo.” (ARTAUD, 2010, p. 117).



19

¹⁸ Psiquiatra considerada rebelde por se negar aos métodos de eletrochoques e fundou a Terapêutica Ocupacional com base nas imagens do inconsciente.

¹⁹ Imagem de divulgação da Performance *Dragão Baleia*. Foto: Adriana Rolin. Jun/16.



20

Em 2017, iniciei uma pesquisa sobre o mito da orixá Obá²¹ no Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea, do Instituto de Artes da UERJ, intitulada *Orixá Obá em Performance – Influxos Artaudianos via Mitodologia em Arte*²².

Os objetivos da Mitodologia em Arte giram em torno da ideia de restauração da realidade imarginal (imagem e margem) do atuante cênico; do cultivo de sua imaginação e fusão entre corpo-alma-espírito, visando que atinja o estado de conexão consigo mesmo por meio de sua matéria corporal, incluindo aí imagens de todas as sortes, desde sons, palavras, músicas, gestos, imagens oníricas, imagens de fantasias, imagens poéticas, que compõem seu trajeto antropológico e de sua cultura, fomentando uma autogeração do si na troca incessante com o meio pela via das máscaras.

²³

²⁰ Imagem da partilha cênica via Performance *Boto Rosa*. Foto: Renan Figueiredo. Set/16.

²¹ Enquanto artista artaudiana, além da pesquisa no Museu de Imagens do Inconsciente, ainda integro o *Ateliê de Pesquisa do Ator*, regido pelo Sesc Paraty e coordenado por Stephane Brodt (Amor Teatro) e Carlos Simioni (Lume Teatro) desde 2014, onde estamos capitaneando uma pedagogia sobre os Fluxos, bem como, no ano de 2016 passei a fazer parte da *Coletiva Agbara Obinrin*, dando corpo à orixá Obá no espetáculo de cena-ritual-curativa *Ei, Mulher* com base nas deidades femininas da mitologia afro-brasileira que é a cultura que não faz dicotomia entre rito, dança, canto e conto.

²² A pesquisa está em andamento na linha Arte, Cognição e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, Instituto de Artes da UERJ, sob orientação da Prof. Dra. Luciana Lyra.

²³ Lyra, 2017, p. 110.



Mitodologia em Arte é um caminho prático de criação criado pela Prof. Dra. Luciana Lyra em sua tese de doutorado (2011) e tem o mito como suporte, estimulando o aparecimento de imagens do Mito Pessoal²⁴ (KRIPPNER, 2012) do atuante, um casamento entre o si mesmo e o outro, no meu caso, é a minha história pessoal roçando no mito de Obá. Logo, quem é Obá? O ritual do mistério é entendido por ela, considerada rainha das águas revoltas, fundadora da sociedade de Elekô que cultua a ancestralidade feminina. Ela é enérgica e temida, guerreira que corta cabeças, inclusive é mais forte que alguns deuses masculinos, tendo os derrotado. Obá está ligada às cheias do rios, às enchentes, às inundações, às revoltas e os transbordamentos causados pelas frustrações e desesperanças. É como cita (MARTINS, 2011): “Obá é da água, que tem forte ligação com o elemento ar, dada a sua liderança, É ligada à terra porque se esconde nas florestas. E ao fogo, porque este é o elemento mais poderoso da natureza.” A escritora e romancista brasileira ainda complementa:

*A mitologia iorubá fala sobre uma sociedade feminina chamada Elecô, que é formada por guerreiras feiticeiras ambidestras que não têm os polegares. Elas manejam quaisquer armas com a mesma destreza, valendo-se dos oito dedos como se fossem cem. Essa maçonaria reúne as melhores guerreiras e Amazonas é euó para os homens. Aquele que se aproxima de Elecô paga com a própria vida. Elas se reúnem em cavernas secretas, nas profundezas das florestas, as reuniões são sempre à noite e em grutas diferentes. Obá é a chefe da Sociedade Elecô, é a melhor dentre todas as Amazonas guerreiras.*²⁵

Nas minhas andanças diante da cultura oral, ouvi inúmeras narrativas sobre o mito de Obá: Obá enganada e insegura, que torna-se deusa do conhecimento porque transforma a dor em movimento; Obá que protege o poder feminino, que acolhe e

²⁴ Segundo Stanley Krippner, cada indivíduo vive uma mitologia pessoal em sua vida. Desvendar é conhecer-se.

²⁵ Martins, 2011, 79.

que portanto é mãe de mulheres fragilizadas; Obá guerreira que vai para o mundo, que corta cabeças intrusas; Obá enquanto sangue da escuta, intuitiva e permeada de um profundo afeto; Obá devota ao outro que se invisibiliza e foge de si para satisfazer o objeto de amor. Mas a trajetória mais contada é a de Obá traída por Oxum em prol do amor de Xangô, em que Oxum a enganara sobre uma receita de sedução feita com quiabos e pedaços da própria orelha. Mas cabe frisar que, a propagação do mito também foi colonizada, isso significa dizer que existe outra versão que ouvi da mulher negra de axé e doutoranda em Filosofia Africana Naiara Paula no I Congresso de Filosofia Africana e Afrodiaspórica da Universidade Estadual do RJ:

Obá já é. Ela é amor e guerra. Esse discurso colonizador e sexista a coloca no lugar de inferiorizada com Xangô ao centro e Oxum como opositora. Não, Oxum é ventre e Obá é braço. Juntas, elas acabam um mundo. Elas são complemento de um mesmo culto. Oxum e Obá são feiticeiras. Na verdade, Obá mutila a orelha junto de Oxum, pois estavam fazendo feitiçaria sobre o poder feminino. Ela já era Rainha da Sociedade de Elekô antes de casar com Xangô. Na caça, Oxóssi vem atrás dela e não na frente. Ela esconde a orelha não por uma dor, oriunda de uma traição, é porque ela esconde um segredo: a orelha é símbolo dessa potência. Ela é inteiramente potência do poder feminino e ela só mostra esse poder a quem ela quer. Essa oralitura pouco é contada sabe porquê né?²⁶

De malas prontas, percorro sabendo que Obá - deusa da guerra que protege o poder feminino - e Oxum - deusa da sedução e da fecundidade da mulher – podem habitar o mesmo terreiro-corporal enquanto energias complementares, embarco enfim em meu processo criativo diante da cartografia do “sul” via Laboratório Mitológico. Foram muitos procedimentos²⁷ que vivenciei até aqui, tais ele: Os Arcanos, As Polaridades, Totem Animal, O Batismo, Mandala Cartográfica, O Portal,

²⁶Paula, 2017, I Congresso de Filosofia Africana e Afrodiaspórica da UERJ.

²⁷ Conjunto de práticas de um caminho de criação via Mitodologia em Arte, conceito criado pela Prof. Dra. Luciana Lyra.

porém, transcorrerei feito tripé, os três procedimentos que me serviram como ponto de virada para a criação da Performance *Yriádobá*.

O carro abre-alas foi o procedimento chamado *Alquimia dos Elementos*, terra-fogo-ar-água, com influxos do corpo em que atravessei texturas, sensações, suspensões, trazendo imagens arquetípicas e alquímicas que foram amplificadas posteriormente através da terra e do fogo, como num duplo de fúria e tesão, de dor e amor que moram em mim. Na Terra, me vi densa, sedenta, irada, de nuvem cinzenta, de fluxo interno fervilhante, de mistério na raiva, de bengala destruidora. É pela dureza (da terra) que a matéria torna-se ofensiva e atíça a musculatura do sonhador. (BACHELARD apud FREITAS, 2017). No fogo, emergiu um desejo flamejante por me ver bem fêmea, bem pélvis, delicada, suave, de voz aguda, dançante, de sorrisos, de sedução simples, podendo habitar a fragilidade de apenas ser.

*Os diversos fogos devem trazer a marca indelegível de sua individualidade. O fogo comum, o fogo elétrico, o dos fósforos, dos vulcões, do raio, têm diferenças essenciais, intrínsecas, que é natural relacionar a um princípio mais interno do que a acidentes que modificarão a mesma matéria. Já percebemos em ação a intuição de uma substância captada em sua intimidade, em sua vida, em seu poder de geração.*²⁸

Pouco depois, adentramos no procedimento *Os Descansos*, uma espécie de linha cronológica da vida, escrita num papel, simbolizando o movimento ritualístico do perdão com a seguinte indagação: “Quais iras te foram silenciadas desde sua tenra idade?” Aqui, vi as mortes tornarem-se possibilidades de outra vida²⁹. “O ator não passa de um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido. Trata-se de acabar com uma espécie de ignorância em que ele não para de tropeçar.” (ARTAUD, 2010, p. 152). Aqui, pude entrar em contato com as minhas feridas internas, cicatrizes

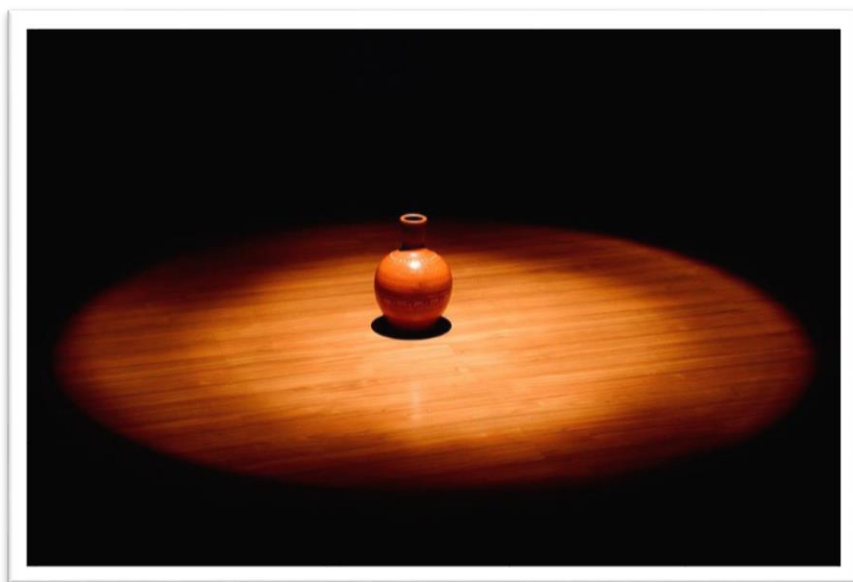
²⁸ Bachelard, 2012, p. 66.

²⁹ A Obá que eu já vinha performando pela cidade ao longo dos semestres anteriores à dissertação com o espetáculo *Ei, Mulher* tinha um véu raivoso, uma visão turva sobre si mesma, traía o fluxo de sua natureza através da dureza de permanecer-se em guerra, com sede de vingança.



por ser mulher negra, e entender os motivos de esconder-me na raiva, na automutilação que pulsa em mim, com as entranhas do ato de punir-me, com a motivação do excesso de culpa que sempre me acompanhou, com os abusos emocionais, os incestos perversos.

Por fim, o terceiro procedimento chamado de *Objetos Sagrados* em que amplifiquei em dois movimentos: ira e flor, dor e amor, adaga e moringa, nesta ordem. O primeiro objeto sagrado foi a Adaga, que é o uma espécie de espada pequena, utilizada como instrumento de corte, de ataque, na mitologia afro-brasileira. Obá utiliza sua adaga para cortar cabeças inimigas em função de proteger o universo feminino e em função de caçar enquanto caçadora nas matas escuras, junto de Oxóssi, deidade masculina da fartura. Para mim, a adaga representa a força, a ira, a raiva, a vontade de atacar, antes mesmo de ser atacada. No procedimento da roda dos objetos, a adaga também se transformou num grande falo a perfurar vaginas e posteriormente foi uma recém-nascida em amamentação. Segundo o dicionário dos símbolos, a espada está relacionada com a destruição, ela separa o bem do mal, é um instrumento de justiça pois golpeia o culpado.



30

³⁰ Imagem da moringa no evento Mulheres em Cena da UERJ. Foto: George Magaraia. Mai/18.

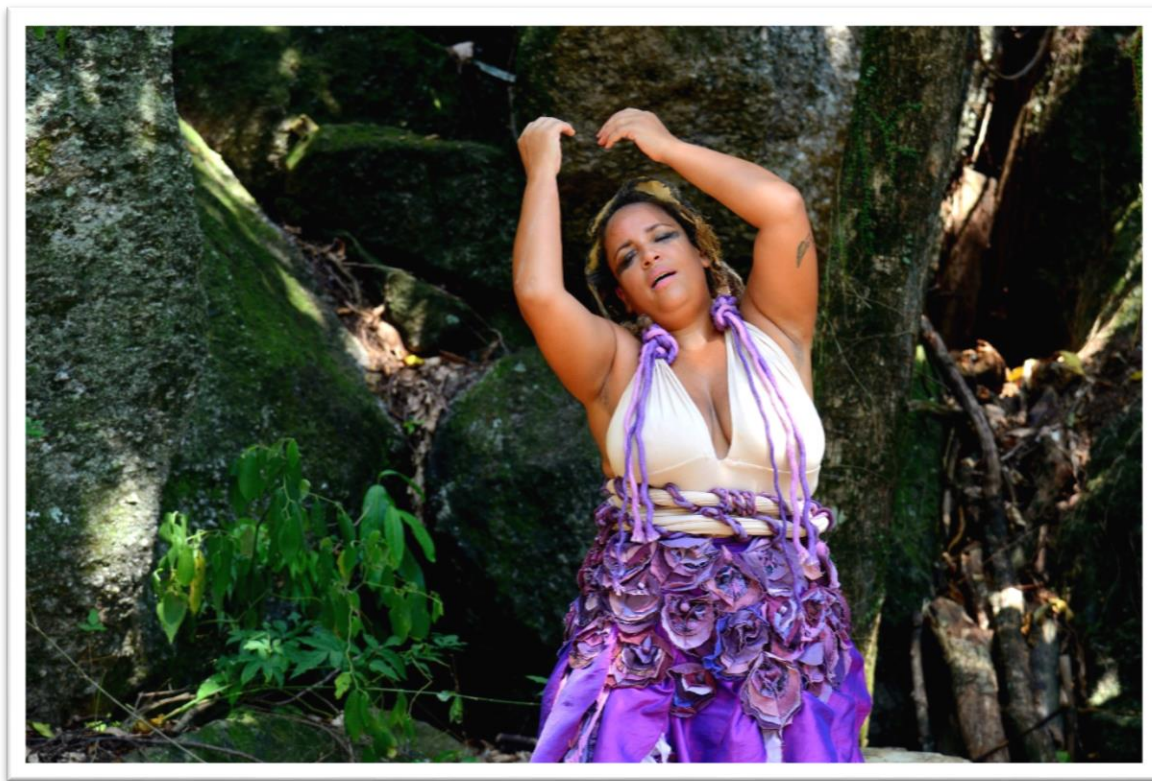


Entre mutilações, feridas e golpes surge também o movimento de embarrigar, de arredondar em útero, de cantar ao feminino doce, de vibrar em barro. Moringa é um instrumento musical africano feito com barro que tem formato de um vaso e sua sonoridade lembra o encontro das águas. Na minha jornada, a moringa foi barriga de uma gravidez inventada, foi uma criança que pari em parto natural, foi vagina que estuprei com dedos. Ela sou eu, me vejo nela. Enquanto percussionista, eu estava acostumada com a potência dos tambores, das alaias e vibrar a simplicidade da moringa foi um encontro bem especial. Vale frisar ainda que, a moringa tem um formato semelhante à uma cabaça, que é um fruto vegetal utilizado nos ritos do candomblé, podendo representar a união entre òrun (céu) e aiyê (terra), ou seja, é o universo em integração.

Nesta f(r)icção entre minha história pessoal e o mito de Obá, surgiu o desejo de amamentar a mim mesma e cavar em camadas para dentro, uma Adriana outra, afetada pelo vigor, em plena potência de afecções, produzindo novas possibilidades simbólicas, desnudando e reagindo diante da força de minhas fragilidades. Eu, então, dancei com meus próprios mitos espirituais, perigosos, impossíveis e inapreensíveis. Estou, portanto, em múltiplas transformações, estou diante da essência do desenraizamento, pois fui convidada a navegar na unidade de integração. Por fim, nasce Yriádobá, este neologismo entre ira e fúria e, paradoxalmente partilho a suavidade, a doçura e a simplicidade na cena, que há tempos eu tentava navegar enquanto atriz e navego *De Ira à Flor* compondo uma canção de mesmo nome.

Com esse relato textual, pude retratar o *suleamento* como espécie de integração da potência de afecções na criação, através da experiência no Museu de Imagens do Inconsciente, enquanto mediadora de uma possível cartografia artaudiana. Por via da Mitodologia em Arte, roço no mito de Obá, sobretudo, resgatando o apagamento

histórico étnico-racial da mitologia afro-brasileira, que sofreu *Epistemicídio*³¹, ao longo dos entraves acadêmicos hegemônicos.



32

*De ira vira flor. De ira vira flor.
Leite de peito mamou. Leite de peito amou.
De ira vira flor. De ira vira flor.
Leite de peito mamou. Leite de peito amou.
Gruta funda, gruta funda, gruta funda.
Gruta funda, gruta funda, gruta funda.
Ai, ai, ai, ah! Dorme o grito.*

³¹ Conceito defendido pela filósofa Sueli Carneiro em sua tese de doutorado (USP, 2005) em que ressalta a negação aos negros da condição de sujeitos de conhecimento, por meio da desvalorização ou ocultamento das contribuições da diáspora africana através da imposição do embranquecimento cultural.

³² Imagem da performance Yriádobá na Qualificação de Mestrado realizada na Reserva Florestal do Grajaú. Foto: George Maragaia. Out/18.

Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- _____. *Linguagem e vida*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- _____. *Taraumaras*. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: Ed. Minerva, 1985.
- ALMEIDA, Vera Lúcia Paes. *Corpo Poético*. São Paulo: Ed. Paulus, 2010.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Ed. Hucitec, 1995.
- BROOK, Peter. *A Porta: Reflexões Sobre a Interpretação e o Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *O Espaço Vazio*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2015.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Ed. São Paulo, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998.
- FRANZ, Marie Louise von. *Alquimia*. Tradução: Marta Guastavino. São Paulo: Ed. VagaLume, 1995.
- FABRINI, Verônica. *Sul da Cena, Sul do Saber*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2013.
- FANON, Franz. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Bahia: Ed. Afro-Orientais, 2008.
- GIL, José. *Abrir o Corpo*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1987.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC, 2005.
- _____. *A Identidade Cultural da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. PUC, 2005.



JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2008.

_____. *O Eu e o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1978.

MARTINS, Cleo. *Obá – A Amazona Belicosa*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2011.

NIETZSCHE, F. W. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Ed. Linoart, 1992.

NUNES, Alexandre. *O Sagrado Contemporâneo do Teatro*. Goiás: Ed. Urdimento, 2015.

LYRA, Luciana et. al. *Antropologia e Performance*. São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2013.

_____. *Arkhetipos – Encontros e Atravessamentos*. Natal: Ed. Fortunella, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *O que é Lugar de Fala?* Belo Horizonte: Ed. Letramento, 2017.

ROLIN, Adriana. *Orixá Obá em Performance – Influxos Artaudianos via Metodologia em Arte*. Natal: Ed. ABRACE, 2018.

ZIMMERMANN, Elizabeth. *Corpo e Individuação*. São Paulo: Ed. Vozes, 2009.

ZENICOLA, Denise Mancebo. *Performance e Ritual. A dança das Iabás no Xirê*. Rio de Janeiro: Ed. Faperj, 2014.

ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. *Ori Axé – A Dimensão Arquetípica dos Orixás*. São Paulo: Ed. Vetor, 1998.