



**“VERBI – O IDIOMA DO CAOS”:
LÍNGUAS, LINGUAGENS E A PSIQUE
JUNGUIANA EM CENA**

Jussara Paraná Sanches Figueira*
Luiz Naim Haddad**
Marisa Naspolini***
Francisco Fialho****

Resumo: Este artigo procura compreender o espetáculo cênico “Verbi – o idioma do caos”, do ponto de vista das línguas e linguagens utilizadas e sugeridas. Dentro do contexto da visão junguiana da psique humana, são explorados os conceitos de consciência, de inconsciente pessoal e de inconsciente coletivo e seus arquétipos. Tais arquétipos estão na base da construção desse trabalho artístico. Para uma reflexão mais ampla, a partir do ponto de vista escolhido, foram também trazidas contribuições de Deleuze e Guattari, Espinoza e do escritor contemporâneo Mia Couto.
Palavras-chave: Linguagem. Jung. Artes cênicas.

Abstract: This article tries to understand the theatrical performance “Verbi- o idioma do caos” from the standpoint of the employed and suggested languages. Within the context of Jung’s conception of the human psyche, the concepts of consciousness, personal unconscious, and collective unconscious and its archetypes are explored. Such archetypes form the basis of this artistic work. Contributions from Deleuze and Guattari, Espinoza, and from the contemporary writer Mia Couto were used to broaden the scope of the developed ideas.

Keywords: Language. Jung. Performing Arts.

*Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC
Membro do Núcleo de Estudos e Desenvolvimentos em
Conhecimento e Consciência - NEDECC
Doutoranda em Engenharia e Gestão do Conhecimento
Mestre em Administração Pública - UFSC
Email: diretoria@baobahlabs.com

**Universidade Federal de Santa Maria - UFSM
Professor do Curso de Bacharelado em Dança.
Membro do NEDECC
Doutorando no Programa de Pós-graduação em teatro - UDESC
Mestre em Artes - UNICAMP
Email: luizcanao@hotmail.com

***Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.
Professora colaboradora do Programa de
Mestrado Profissional em Artes.
Pesquisadora do NEDECC
Doutora em Teatro - UDESC e
Pós-doutora em Antropologia Social - UFSC.
Email: marisanaspolini@gmail.com

****Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.
Pesquisador do NEDECC.
Professor Titular no Departamento de Engenharia do Conhecimento -
Centro Tecnológico.
Doutor em Engenharia- UFSC.
Email: fapfialho@gmail.com

Luiz é ator, Marisa é diretora e Jussara é consultora dramaturgica do espetáculo “Verbi – o idioma do caos”, que estreou em setembro de 2014, em Florianópolis.



REVISTA
MEMORARE


www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

Criar é sempre um ato mágico, resultado consciente ou inconsciente da interação entre os sistemas transcendentais e os sistemas biofísicos. (FRANCISCO FIALHO, 1993).

1. Introdução

Carl Jung (1875 a 1961), psiquiatra e psicólogo suíço fundador da psicologia analítica, foi o “primeiro sucessor de Freud a fazer aproximações entre as tradições do oriente e do ocidente, criando pontes espaciais e temporais, contribuindo para um melhor conhecimento do ser humano”. (FIALHO, 2014, p. 33).

Segundo Jung, a psique humana seria composta por três camadas concêntricas: a consciência, o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. A consciência, produto da percepção, teria o ego como seu centro coordenador, e responderia por nossa adaptação e orientação no mundo.

A consciência permite a individuação do homem frente aos objetos, o homem reconhecendo-se como uma **imagem separada**. A consciência se desenvolve **separando sujeito de objeto**, sustentando a relação do ego com os conteúdos psíquicos pertencentes tanto ao mundo externo quanto ao mundo interno. O ego é o centro coordenador da consciência, sujeito de nossa identidade pessoal e centro de nossos desejos e de nossas atenções, funcionando como um organizador consciente das impressões, internas e externas, das lembranças não reprimidas, da sequência temporal, espacial e causal. (FIALHO, 2014, p. 39, grifo nosso).

O inconsciente pessoal seria constituído por conteúdos subliminares que teriam escapado da percepção consciente, pelo esquecimento ou pela repressão; no primeiro caso, devido a um desvio de atenção, ou pela sutileza do estímulo; e no segundo caso, devido a um conflito interno de natureza moral. (FIALHO, 2014, p. 35).

A rede formada pelas sensações, representações e emoções, advindas desses conteúdos, seriam o que Jung chamou de complexos, ou seja, as unidades funcionais do inconsciente pessoal. Assim, os complexos se formariam a partir de um agrupamento de conteúdos inconscientes, que se conectariam entre si, em função de uma carga emocional por eles compartilhada. Os complexos ativados, apesar de estarem presentes nas personalidades consideradas normais, poderiam se opor às intenções conscientes do ego, e provocar personalidades divididas, parciais, independentes e separadas em um mesmo indivíduo. (FIALHO, 2014, p. 41).

Também, ao longo de seu trabalho, Jung percebeu em pacientes esquizofrênicos, assim como em sonhos e fantasias de pessoas consideradas normais, a repetição de determinados padrões de comportamento referidos a aspectos religiosos e mitológicos⁷. Sua experiência deu origem ao que chamou de inconsciente coletivo e seus arquétipos; uma camada inconsciente mais profunda, e que, mais que um depósito de registros do passado, seria uma fonte de situações psíquicas futuras. (FIALHO, 2014, p. 37).

Para Jung, esses padrões (arquétipos), ocorreriam de maneira idêntica em todas as pessoas e, portanto, constituiriam um “substrato psíquico comum de natureza suprapessoal que estaria presente em cada um de nós”. (JUNG, 1968, p. 4, tradução nossa).

O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. (JUNG, 2000, p. 17).

Os arquétipos seriam forma sem conteúdo, possibilidades latentes de manifestação, predisposições a determinadas ações, carregados de forte componente emocional específico a cada um, muitas vezes, metaforizado por animais, que adquiririam materialidade, e se comunicariam com a consciência através de imagens ou símbolos, como os de contos de fadas, mitos, e temas ou imagens de sonhos. (FIALHO, 2014, p.42-44). Nesse sentido, é que os mitos são definidos como descrições “de uma determinada estrutura de sensibilidade e de estados da alma que a espécie humana desenvolve em sua relação consigo mesma, com o outro e com o mundo”. (FERREIRA SANTOS *apud* FIALHO, 2014, p. 62).

O inconsciente coletivo corresponde ao nosso substrato psíquico mais profundo, ontogênica e filogeneticamente mais antigo, arcaico, pré-verbal, conectado ao corpo e aos instintos, também chamado de psique objetiva. (...) a psique objetiva não conceitualiza (a linguagem e os conceitos surgiram mais tardiamente na evolução), comunicando-se através de imagens, analogicamente. (...) parece ser constituída por temas ou imagens de natureza mitológica. Toda mitologia seria uma espécie de projeção do inconsciente coletivo. A partir dessa dimensão parece brotar tudo que é criativo. (FIALHO, 2014, p. 38).

⁷ Referente a mito- “do grego *mythós* (*muqón*): ‘aquilo que se relata,’ (...) a narrativa dinâmica de imagens e símbolos que orientam a ação na articulação do passado (*arché*) e do presente em direção ao futuro (*télos*).” (FIALHO, 2014, p. 62)

Existiriam infinitos arquétipos para infinitas situações da vida, e quando incorporados (constelados), poderiam inspirar criativamente os indivíduos para a arte e a ciência, ou manifestar-se como rigidez, fanatismo e possessão, a exemplo do que ocorreu no Nazismo alemão, em que a imagem arquetípica de Wotan, deus da mitologia germânica, teria sido constelada em Hitler, provocando seu estado de possessão guerreira. (FIALHO, 2014, p. 43).

Segundo Jung (2000, p.53-54), o conceito de arquétipos já vinha reconhecido em outros campos da ciência: na pesquisa mitológica foram denominados “motivos” ou “temas”; em psicologia corresponderiam às *représentations collectives* de Levy-Brühl; no campo das religiões comparadas foram definidos como “categorias da imaginação”, por Hubert e Mauss; e designados anteriormente por Adolf Bastian como “pensamentos elementares” ou “primordiais”. São “tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos.” (JUNG, 2000, p. 16).

Observando as formas pelas quais o homem expressava seu inconsciente, Jung desenvolveu seu interesse pelo Tarô, um jogo (baralho) de cartas de origem não totalmente conhecida, com seis séculos de existência ao que se saiba. Suas cartas, apesar de terem sofrido reinterpretações imagéticas ao longo do tempo, pareciam todas caracterizar temas arquetípicos, entre elas, a figura do Louco e a do Diabo.

De acordo com Nichols (1997, p. 12):

uma viagem pelas cartas do Tarô, primeiro que tudo, é uma viagem às nossas próprias profundezas. O que quer que encontremos ao longo do caminho é, *aufond*, um aspecto do nosso mais profundo e elevado eu. Pois as cartas do Taro, que nasceram num tempo em que o misterioso e o irracional tinham mais realidade do que hoje, trazem-nos uma ponte efetiva para a sabedoria ancestral do nosso eu mais íntimo.

Neste contexto, este artigo diz respeito a “Verbi- o idioma do caos”, espetáculo cênico que estreou em setembro de 2014, na cidade de Florianópolis, Brasil. Verbi traz para o palco um jogo que procura mover de maneira dinâmica as dimensões da consciência, do inconsciente pessoal e do coletivo, desterritorializando e re-territorializando esses campos, no momento em que não afirma uma linguagem de forma definitiva, e justamente recortada em seus domínios, mas opera nas fronteiras difusas da linguagem, promovendo uma espécie de máquina performativa que agencia a possibilidade de uma colagem cultural.



O professor estadunidense Marvin Carlson (2006) refere-se ao termo “colagem cultural” como uma estratégia criativa comum na pós-modernidade, que utiliza fragmentos culturais os mais diversos, tais como os de língua, no contexto experimental da dança e do teatro no final do século XX e início do XXI, particularmente presente em trabalhos que deslizam nas fronteiras entre teatro e dança.

Nestes casos, como o de Verbi, a escolha pela multiplicidade de línguas (e com frequência também de linguagens) não está relacionada à busca de verossimilhança na cena, mas à negação de um discurso monológico e à imersão na pluralidade de vozes, provenientes de distintas identidades culturais, sem primazia linguística de uma sobre a outra.

Apesar de as diversas cenas terem sido dispostas como quadros relativamente autônomos, seguiu-seno espetáculo uma trajetória arquetípica, em busca de se estabelecer paralelos entre o indivíduo e a própria humanidade em suas expressões psíquicas. Assim, elementos como consciência, inconsciente, arquétipos e tarô foram explorados no âmbito de suas linguagens e representações na configuração da psique humana.

De acordo com Pavis (1999, p. 24),

um estudo tipológico das personagens dramáticas revela que certas figuras procedem de uma visão intuitiva e mítica do homem e que elas remetem a complexos ou a comportamentos universais. Dentro desta ordem de idéias, poder-se-ia falar de Fausto, Fedra ou Édipo como personagens arquetípicas. O interesse de tais personagens é ultrapassar amplamente o estreito âmbito de suas situações particulares segundo os diferentes dramaturgos para elevar-se a um modelo arcaico universal. O arquétipo seria, portanto, um tipo de personagem particularmente genérico e recursivo dentro de uma obra, uma época ou dentro de todas as literaturas e mitologias.

O espetáculo “Verbi – o idioma do caos” procura traçar o processo evolutivo da consciência humana, partindo de uma representação da infância, e atravessando questões existenciais, que se ligam à origem das coisas e aos conflitos próprios da contemporaneidade. O trabalho nasce da diversidade e da conexão entre três linguagens artísticas - a dança, a música e o teatro, através do que se procurou construir camadas coreográficas e sonoras na direção de “um lugar onde todas as línguas, todas as danças, todas as linguagens poderiam ser nossas” (COUTO, 2002).



Com a contribuição do modelo de psique de Jung, dos pensamentos de Deleuze e Guattari, Espinoza, e do escritor contemporâneo Mia Couto, procurou-se nesse artigo compreender mais profundamente o papel e as características das línguas e das linguagens presentes nesse contexto, e expressas em “Verbi- o idioma do caos”.

2. Em Cena

A expressão “idioma do caos” advém do ensaio “Línguas que não sabemos que sabíamos”, do escritor moçambicano Mia Couto (2002). O termo remete à possibilidade de um idioma anterior à aquisição da linguagem ou ao recorte de gênero ou nação. Uma possibilidade de comunicação sintonizada a um estado de consciência equivalente ao de uma criança, anteriormente ao aprendizado de uma língua formal, um momento em que todas as línguas poderiam ser nossas e “o mundo ainda esperava por um destino” (COUTO, 2002).

A problemática da linguagem é central no trabalho de Verbi, que brinca com idiomas e cria tensões na cena através do uso diversificado da língua, gerando ambiguidades linguísticas. De fato, não há nenhuma língua “original” utilizada, mas línguas inventadas a partir de sonoridades que remetem a línguas já existentes e reconhecíveis.

Através do uso dessas supostas línguas variadas, o ator-dançarino tenta criar estratégias para assinalar a presença do “outro” na cena, procurando provocar na plateia questões relativas ao “ser social”, ao “estar-se em relação”, mesmo na ausência de outra presença física.

Ao analisar a produção e a recepção heteroglóssica (referente a várias línguas) na cena contemporânea, Carlson define língua como “o sistema abstrato subjacente à totalidade coletiva do comportamento discursivo/escrito de uma comunidade” (CARLSON, 2006, p. 7, tradução nossa)⁸. Em seu entender, a existência cada vez maior de espetáculos com línguas mistas ou misturadas não apenas possibilita trazer ao centro da cena vozes migrantes e fronteiriças, mas permite a anunciação de diferentes mensagens a diferentes setores da plateia.

⁸ No original: “(...) the abstract system underlying the collective totality of the speech/writing behavior of a community” (CARLSON, 2006, p. 7).



Verbi procura abordar dimensões da experiência humana dificilmente traduzíveis em palavras, e, para tanto, faz uso de fragmentos de línguas como recurso formal na criação. Na busca de uma síntese poética atravessada pelo desafio do enigma da existência, o espetáculo opera entre fronteiras: fronteiras entre linguagens estéticas, oscilando entre teatro, dança e música; fronteiras musicais e sonoras, que circulam entre referências de oriente e ocidente, popular e erudito, moderno e ancestral, urbano e bucólico, se apropriando também do que John Cage denomina de “sons não musicais” (CAGE *apud* CARLSON, 2006, p. 174); fronteiras entre gêneros e entre nações, compondo e dissolvendo ininterruptamente territórios definidos e reconhecíveis, provocando no espectador percepções que se mantêm em permanente deslocamento.

Assim, propõe Jung (2000, p. 31-32):

o encontro consigo mesmo significa, antes de mais nada, o encontro com a própria sombra. A sombra é, no entanto, um desfiladeiro, um portal estreito cuja dolorosa exiguidade não poupa quem quer que desça ao poço profundo. Mas para sabermos quem somos, temos de conhecer-nos a nós mesmos, porque o que se segue à morte é de uma amplitude ilimitada, cheia de incertezas inauditas, aparentemente sem dentro nem fora, sem em cima, nem embaixo, sem um aqui ou um lá, sem meu nem teu, sem bem, nem mal. É o mundo da água, onde todo vivente flutua em suspenso, onde começa o reino do “simpático” da alma de todo ser vivo, onde sou inseparavelmente isto e aquilo, onde vivencio o outro em mim, e o outro que não sou, me vivencia.

Este desmanche de fronteiras também se dá na indeterminação entre voz falada e cantada, nos traços cruzados de feminilidade e masculinidade na construção do corpo performativo, e nos ruídos e harmonias musicais consonantes, que formam, em Verbi, um jogo de contrastes para a construção operativa de uma linguagem “descolonizada”.

Em uma cena que faz alusão ao mundo árabe “francês” e aos conflitos provocados por fundamentalismos religiosos, tocando nas questões de centro-periferia inerentes aos processos coloniais no Oriente Médio, o ator incorpora uma *persona*⁹ que ao mesmo tempo simboliza, de um lado, o caráter patriarcal, colonizador, o “dono da guerra”, e, de outro, a vulnerabilidade gerada pela precariedade da condição humana. O

⁹No teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático. O ator está nitidamente separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto e voz. Toda a sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva: a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmutar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de *identificação*. (PAVIS, 1999, p. 285).



uso da sonoridade da língua francesa, aliado a movimentos corporais rígidos, por vezes mecânicos, provoca uma reflexão sobre tirania, política e outras tensões culturais atuais, potencializada pela música de aparente origem mediterrânea que invade a cena.

Le zoelle a ce de vrilie a copeau
Le cumierre crateniondecor
Le malle vale brulé la greina
Le coeur ce la gargan de la covern
Daquelleille tu ju montrinale
Aleuravectatredujuflamber
Valle tavoardaiupovoar
Calle discarressnotrepardan du gard.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=_190ETvmjwU#t=28m50s

O uso de vocabulário macarrônico reforça a sensação da incapacidade humana de se comunicar, uma ideia que transcende toda e qualquer barreira linguística, e encontra respaldo no confuso e imenso caldo cultural em que hoje estamos imersos.

A transcendência das barreiras das línguas e das linguagens evidencia em Verbi o caráter de paisagem, onde o que poderia ser reconhecido como linguagem, opera como linhas de fuga sob platôs, planícies e planaltos, na trajetória de um labirinto com múltiplas entradas e saídas dessa paisagem. O espetáculo acaba por funcionar como uma máquina performativa que agencia uma multiplicidade de vetores estéticos, em que gestualidades, sonoridades, voz, corpo, luz e espaço, se mostram como estratos, segmentaridades, onde os planos de consistência operam muito mais no nível das intensidades do que no da significação propriamente dita.

O processo de significação acaba por se relacionar com as possibilidades de devires, as possibilidades de um “agenciamento das partes envolvidas em sua



multiplicidade, que trabalha forçosamente, ao mesmo tempo, sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais.” (DELEUZE; GUATTARI,1995, p.33).

Esse caráter labiríntico de Verbi, em que os agenciamentos e devires podem ser produzidos, desconectados e reconectados, desterritorializados e re-territorializados, sempre desmontáveis e reversíveis, contribui para uma conexão de campos estéticos, políticos e sociais, funcionando de maneira rizomática.

Como afirmam Deleuze e Guattari (1995, p. 32), um

[...] sistema a-centrado não hierárquico e não significativo, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. O que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício.

Ousamos neste momento traçar sobre a composição do espetáculo um paralelo entre essa visão de agenciamentos de vetores estéticos e possíveis devires na formação da paisagem de Verbi, e a noção de arquétipos, inconsciência, consciência e psique para Jung.

Como afirmamos, os arquétipos junguianos são padrões potenciais inatos de imaginação, pensamento ou comportamento que podem ser encontrados nos seres humanos em todos os tempos e lugares, e constituem, junto com os instintos, os elementos primordiais e estruturais da psique (SHARP, 1991, p. 28).

Segundo Jung (1975, p. 353),

é necessário sublinhar o fato de que os arquétipos não têm conteúdo determinado; eles só são determinados em sua forma e assim mesmo em grau limitado. Uma imagem primordial só tem um conteúdo determinado a partir do momento em que se torna consciente e é, portanto, preenchida pelo material da experiência consciente.

A experiência consciente para Jung se localiza exatamente como função ou atividade que mantém a relação entre os conteúdos psíquicos e o ego, ou seja, somente quando puderem ser compreendidas pelo ego. As relações entre psique e o ego que não possam ser compreendidas pelo último são inconscientes. (JUNG, 1991).

Vemos então em Jung uma relação entre o conhecido e o irreconhecível em um processo que pressupõe, justamente, um movimento entre algo que se encontra

inconsciente e algo que se pode reconhecer como compreensão do ego, ou do que Jung chamaria de “eu”, como centro do campo de consciência.

Para Jung (1975, p. 354),

[...] é impossível fixar limites no campo da consciência, uma vez que ela pode estender-se indefinidamente. Empiricamente, porém, ela sempre atinge seus limites, ao atingir o desconhecido. Este último é constituído por tudo aquilo que ignoramos, por aquilo que não tem qualquer relação com o eu, centro dos campos de consciência.

Dessa forma, o espetáculo se compõe como uma cartografia dos conteúdos da psique humana em cena, através do agenciamento de forças arquetípicas presentes na construção do espaço cênico e da paisagem de Verbi. Esse agenciamento em Verbi trabalha o campo do reconhecível e do irreconhecível, produzindo territorializações, seguidas de desterritorializações, em uma dimensão fluida do inconsciente.

Essa cartografia dinâmica possibilita movência nas percepções conscientes e inconscientes, comportando-se como um jogo, ou como uma máquina performativa que agencia a performance e sua totalidade como paisagem comunicativa. Está nesse complexo expressivo a possibilidade de identificação de um idioma caótico, o que se aproxima também do escritor e biólogo moçambicano Mia Couto. Tal aproximação está na possibilidade de vislumbrar um idioma que possa agenciar esse campo inconsciente, que transcenda os limites do ego. O idioma caótico proposto por Mia Couto é capaz de atravessar fronteiras de linguagem, nação e gênero, acessando um estado de consciência/inconsciência que se dilui em um território fluido, com fronteiras flutuantes.

No espetáculo, esse território fluido se evidencia através de uma paisagem que se constitui numa profusão de vetores estéticos que atravessam o espaço de maneira transversal, onde as fronteiras da dança, do teatro, da mímica, das línguas, da música, da voz falada e cantada, entre outros contrastes estéticos, propõe ao espectador colocar-se em uma região intermediária entre o reconhecível e o irreconhecível, entre o surpreendente e a confirmação de expectativas, uma região de indefinição equivalente ao estado de sonho, um estado que, segundo Couto, é fundamental atingir para encontrar um outro mundo possível:

[...] um futuro civilizado passa por grandes e radicais mudanças neste mundo que poderia ser mais nosso. Implica acabar com a fome, a guerra, a miséria.



Mas implica também estar disponível para lidar com os materiais do sonho. Esse homem futuro deveria ser, sim, uma espécie de nação bilingue. Falando um idioma arrumado, capaz de lidar com o cotidiano visível. Mas dominando também uma outra língua que dê conta daquilo que é da ordem do invisível e do onírico. O que advogo é um homem plural, munido de um idioma plural. Ao lado de uma língua que nos faça ser mundo, deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo. De um lado, um idioma que nos crie raiz e lugar. Do outro, um idioma que nos faça ser asa e viagem. Ao lado de uma língua que nos faça ser humanidade, deve existir uma outra que nos eleve à condição de divindade. (COUTO, 2002, p. 22).

Estas instâncias, raiz e asa, visível e invisível, humano e divino, encontram diversas representações ao longo do espetáculo, em busca de uma terceira via possível para além das clássicas dicotomias do ego consciente que fragmenta. Da mesma forma, o percurso arquetípico do espetáculo foi baseado em uma narrativa inspirada pelo Tarô. As cenas iniciais foram construídas a partir de referências ao nascimento, à primeira infância e a instintos animais, tendo a figura arquetípica do Louco como guia.



Fontes:

1. http://tarot-de-marseille-millennium.com/english/historic_tarots_gallery.html
2. <http://www.arhan.com.br/coragem.shtml>
3. <https://br.pinterest.com/pin/115897390387706960/>
4. <https://br.pinterest.com/pin/260645897162461913/>
5. <https://br.pinterest.com/pin/251920172876602803/>

Em “Jung e o tarô” (NICHOLS, 1997, p. 35), o *Louco* é descrito como um andarilho, enérgico, ubíquo e imortal. Seu caráter livre o predispõe frequentemente a “perturbar a ordem estabelecida” e uma de suas funções é ligar dois mundos: o mundo em que vivemos a maior parte do tempo, o cotidiano visível, e “a terra nãoverbal da imaginação, habitada pelos personagens do Tarô, que visitamos de quando em quando”, talvez da ordem do invisível e do onírico.

Seria o Louco um bilingue de Mia Couto?

Capaz de unir a lógica dos jogos modernos, finitos, em que há sempre um ganhador final (CARSE, 2003), ao mundo arquetípico infinito, sábio, das múltiplas

possibilidades, verdades e ganhadores, este coringa também está próximo do mundo animal, instintivo, podendo por vezes encontrar-se de olhos vendados, apto que está a guiar-se por sua visão interna, combinando sabedoria e sandice em seus atos.

Em cena, o ator está imerso em uma ambientação mitopoética: o cenário é composto por feixes de fios de rede que formam teias em tons de vermelho e azul, em uma alusão possível às veias do sistema circulatório humano. Seu rosto está coberto por um tecido/máscara e seu corpo veste um manto rendado, que remete tanto à vulnerabilidade do andarilho quanto à nobreza do rei. Ali ele dança seu próprio nascimento e se transmuta em animal e criança através de mudanças nas formas e qualidades do movimento, exercitando leveza e soltura neste papel de aprendiz da vida.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=_190ETvmjwU#t=10m0s

Em Jafféapud, Jung (1964, p.236) encontra-se:

um chefe primitivo (*sic*) não se disfarça apenas de animal; quando aparece nos ritos de iniciação inteiramente vestido com sua roupa de animal, ele é o animal. (...) Máscaras de animais fazem parte da arte popular de muitos países modernos (...). A função simbólica da máscara é a mesma do disfarce completo do animal original. A expressão do indivíduo humano desaparece, mas em seu lugar o portador da máscara adquire a dignidade e a beleza (e também a expressão aterradora) de um demônio animal. Em termos psicológicos, a máscara transforma o seu portador em uma imagem arquetípica.

E, de acordo com Fialho (2014, p. 64), tem-se: “os conteúdos psíquicos [...] são personificados, não são apenas conceitos abstratos teóricos, mas personagens vivos internos, deuses”.

Uma máscara de dupla face (frente e costas) expõe inicialmente a parte frontal do ator, apresentando três rostos que remetem a culturas que apresentam o feminino com três faces, como Shiva três cabeças, na Índia, ou Hécate três rostos, na mitologia



grega¹⁰. O ator dança uma canção de tradição Sufi cantada pela voz de uma mulher que com recursos de *loopingse* multiplica em três.

Na cena seguinte, o ator surge de costas, evidenciando a parte posterior da máscara, confeccionada a partir da referência a um deus chifrudo, ligado a rituais pagãos. Seus movimentos são precisos e ritmados e reforçam a ação da gravidade sobre o corpo, acionando pernas, pés e a verticalidade corpórea.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=_190ETvmjwU#t=18m30s

Vemos, então, uma “dança de polaridades”, com as máscaras frontal e posterior se alternando, assim como as qualidades do movimento realizadas, que envolvem sinuosidade, fluidez e leveza, em um ritmo lírico, de um lado, e gestos periféricos e pontuais, envolvendo cabeça e braços ao som de improvisos vocais e o toque de um berimbau de boca, de outro.

As duas máscaras propõem, em conjunto com o corpo do ator-dançarino, o caráter espinosiano de duplo atributo, em que a substância (essência) é única, os atributos (modos) é que variam. Tudo constitui a mesma substância; o corpo com suas energias vitais, seus diferentes movimentos, assim como as duas máscaras, duas facetas que por um momento se estranham, mas que são partes do mesmo.

Dessa forma, as máscaras compõem, no corpo do ator, uma resolução coexistente entre extensão e pensamento. Toda capacidade de existir do corpo, para

¹⁰Hécate morava no Olimpo, mas despertou a ira de sua mãe quando roubou-lhe um pote de carmim. Ela fugiu para a terra e, tornando-se impura, foi levada às trevas para ser purificada. Vivendo no Hades, ela passou a presidir as cerimônias e rituais de purificação e expiação. Hécate em grego significa "a distante". Suas três faces simbolizam a virgem, a mãe e a velha senhora. Tendo o poder de olhar para três direções ao mesmo tempo, ela podia ver o destino, o passado que interferia no presente, e que poderia prejudicar o futuro. As três faces passaram a simbolizar seu poder sobre o mundo subterrâneo, ajudando à deusa Perséfone a julgar os mortos. Disponível em: <<http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br/2011/10/hecate-deusa-dos-caminhos.html>>. Acesso em: 19 set. 2016.



Espinosa, corresponde a uma capacidade de existência da alma, e neste caso, suas energias vitais, e aqui alma e pensamento, se aproximam, já que alma corresponde ao atributo do pensamento, enquanto corpo ao atributo extensão. Portanto, muito mais que polaridades, a dupla máscara carrega consigo uma ideia de coexistência, uma duplicidade existencial entre extensão e pensamento. (ESPINOSA, 1992, p. 212).

Como em Shiva, divindade hindu e senhor da dança, tudo no mundo é paradoxal e ao mesmo tempo complementar: os poderes de destruição e de criação, a irreversibilidade e a imprevisibilidade, o caos e a organização complementam-se mutuamente. (LIMA, 2011, p. 197-198).

Este momento acaba tragicamente com a referência a um rompimento com a infância, una e integrada, para um encontro com o ego adulto, em que as dicotomias se colocam e acabam por se naturalizar... o “e” é substituído pelo “ou”... ou feminino ou masculino, ou andarilho ou rei, ou corpo ou mente... nasceu ego que fragmenta.

Surgem a discriminação e a separação dos opostos (SHARP, 1991, p. 48) e, com ela, a consciência, no sentido Junguiano. No campo da consciência, portanto, estrutura-se o ego como complexo de representações e centro desse campo, em identidade consigo mesmo. Pela primeira vez em cena, pode-se ver o rosto nu do performer. Sua fala surge na forma de um gromelô¹¹, com sonoridade próxima à da língua francesa. Inaugura-se uma etapa em que as forças ditas femininas e masculinas já não coabitam o mesmo corpo, que agora é corpo, separado de mente.

Surgem a alteridade, a dualidade, a separação. As máscaras deixam o corpo do ator e são fixadas no cenário.

Mas Jung (2002, p. 32, grifo nosso) ressalta:

O inconsciente coletivo é tudo, menos um sistema pessoal encapsulado, é objetividade ampla como o mundo e aberta ao mundo. Eu sou o objeto de todos os sujeitos, numa total inversão de minha consciência habitual, em que sempre sou sujeito que *tem* objetos. Lá eu estou na mais direta ligação com o mundo, de forma que facilmente esqueço quem sou na realidade. “Perdido

¹¹O gromelô, também chamado de blablação ou *grammelot* (do francês) é uma linguagem cênica fundada na articulação de palavras, reproduzindo algumas propriedades do sistema fonético de uma determinada língua ou dialeto, como a entonação, o ritmo, a cadência, a presença de alguns fonemas, e compõe um fluxo contínuo que se assemelha a um discurso, mas consiste em uma rápida e arbitrária sequência de sons. Há um forte componente expressivo mímico-gestual que o ator utiliza em paralelo à sua vocalidade. Seu uso na cena provavelmente remonta à *Commediadell'Arte* no século XVI, mas o uso do termo e seus cognatos é próprio da cena do século XX. Ver: [http://www.treccani.it/enciclopedia/grammelot_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/grammelot_(Enciclopedia-dell'Italiano)). Acesso em: 8 set. 2016.



em si mesmo” é uma boa expressão para caracterizar este estado. Este si-mesmo, *porém*, é o mundo, ou melhor, um mundo, se uma consciência pudesse vê-lo. Por isso, devemos saber quem somos.

Entra então em cena o arquétipo do Diabo, cuja linhagem, direta e indireta, remonta à mais alta antiguidade, quando sua figura estava mais associada a um demônio bestial que à própria aparência humana, eventualmente assumindo qualidades mais atribuídas a Satanás, como na antiga Mesopotâmia. Apresentado simbolicamente com ou sem chifres e garras, sua aproximação com a figura humana ao longo dos séculos aponta para uma mudança de percepção: ao invés de ser visto como um “deus sobrenatural ou demônio infernal”, sua imagem foi sendo associada a aspectos de cada um de nós, “nosso próprio lado satânico inferior” com o qual devemos lidar. (NICHOLS,1997).



1

2

3

4

5

Fontes:

1. <http://www.tarotcardmeanings.net/majorarcana/tarot-devil.htm>
2. <https://tarotinateacup.wordpress.com/tag/the-devil/>
3. <https://pt.dreamstime.com/fotos-de-stock-royalty-free-chifres-sujos-do-diabo-image4133888>
4. <https://br.pinterest.com/pin/472807660854407600/>
5. <http://meutaronamochila.blogspot.com.br/2013/07/conselho-com-o-arcano-xv-o-diabo.html>

Ao se referir à condição “civilizada” do ser humano, que torna sua natureza pagã e animal, tal como se revela na guerra, cada vez mais impiedosa, Jung comenta:

[...] as execráveis forças instintuais do homem civilizado são imensamente mais destrutivas e, portanto, mais perigosas do que os instintos do homem primitivo (*sic*), o qual, num grau modesto, vive constantemente instintos negativos. Por conseguinte, nenhuma guerra do passado histórico poderá rivalizar com uma guerra entre nações civilizadas em sua escala colossal de horror. (JUNG apud NICHOLS, 1997, p. 274).

No espetáculo, o Diabo está fundamentalmente ligado aos contrastes entre guerra e paz. A persona criada pelo ator circula pelas sonoridades do latim, árabe,

francês, alemão e inglês, construindo gestualidades que remetem ao Cristianismo e ao Islamismo, à Guerra Santa e à guerra civil, à luta com o outro e consigo mesmo.

No plano psicofísico, aspectos e estados como paixão, vigor, sexualidade, violência, agitação, nervosismo e estresse são geradores de partituras corporais, através de combinações de dinâmicas de movimento e referências no espaço. O cenário, até então relacionado à visão de veias e artérias, evoca uma ambientação que lembra escombros ou florestas secas e sombrias. A iluminação, ao criar corredores entre as teias, também gera labirintos, reforçando a geometria do espaço.

A paisagem sonora é composta por ruídos de guerra, gatilhos, bombas, aviões-caça, maquinaria, sirenes, marcha, enquanto o ator entoava uma ladainha como se orasse, acima e apesar de tudo. Mas uma paisagem também que permite o contato com o silêncio, alternando momentos de caos e pausa, nos quais o corpo do performer entra em contato com o mundo do sensível e do invisível.

Em meio ao aprisionamento provocado por movimentos mecânicos e repetitivos, um blues “rasgado” é entoado pelo ator-dançarino, trazendo a criatividade e a potência do ser, como esperança e outras possibilidades de existência.

Let's borrow no cold the pain
As serumonddumon town
Seremob will be not gonna down
Wileratress maybe are retrait
You leve there all much bad moon
All love drinf for lovdrimmer
Lost for from way
Area missshafow rang nose in flownday
Love me to transfusion rang nose in flowr one
Every gonnagutimestrof with flowing in the land.

Ainda assim, a cena continua com a entrada da figura do “patriarca”, já descrita anteriormente, que alterna momentos com e sem máscara, provocando um contraste entre sua gestualidade masculina, impositiva, tirânica e repleta de ironias, e o feminino e a delicadeza da máscara multifacetada.

Na cena final, após falar um texto em gromelô com sonoridade da língua portuguesa, usando o artifício de um megafone, o ator dança portando vestido rendado, em alusão às intersecções de gênero, sutilmente apontadas no decorrer do espetáculo. A paisagem sonora é constituída de uma música entrecortada por um misto de gritos e



vozes de mulheres agredidas. O ator, então, se despe silenciosamente e sai de cena, enquanto toca um trombone de vara...



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=_190ETvmjwU#t=30m45s

3. Considerações Finais:

Tomemos o conceito de consciência em seu sentido mais amplo, ou seja, a consciência como sinônimo de *self*. Jung entende como *self* a “soma de todos os conteúdos psíquicos, incluindo o ego, o inconsciente pessoal, os arquétipos e suas inter-relações”; portanto, como um “arquétipo que contém arquétipos”. (FIALHO, 2014, p. 55). Dessa forma, pode-se entender que a consciência contém o ego, mas que o transcende. E que todo e qualquer movimento de criação envolveria o encontro do ego com o que também há fora dele, no plano do *self*.

Para Jung (1985), a fonte da criatividade está no encontro do ego consciente com o inconsciente coletivo, já que a arte, segundo ele, não diria respeito à natureza pessoal do artista, mas ao que ele pode contatar do inconsciente coletivo.

Como diz Carvalho *apud* Fialho (2014, p. 57), “o artista é sem querer o portavoza dos segredos espirituais de sua época e, como todo profeta, é de vez em quando inconsciente como um sonâmbulo. Julga estar falando por si, mas é o espírito da época que se manifesta [...]”.

No espetáculo cênico “Verbi - o idioma do caos”, a questão das línguas e das linguagens está ligada à visão junguiana de arte e de psique humana, e se coloca em diferentes planos. O primeiro deles diz respeito à utilização consciente pelos produtores/artistas das linguagens do teatro, da dança e da música no processo de sua construção.

Em um segundo plano, a intenção dos artistas idealizadores do espetáculo, em representarem a manifestação das diferentes linguagens da psique ao longo da história da humanidade: a do ego consciente, a do inconsciente pessoal e a do inconsciente coletivo em inter-relação.

Noutro plano, o uso da metáfora das diferentes línguas inventadas, que se referem às barreiras e dificuldades de entendimento entre as pessoas em um mundo caótico, em que existem primordialmente egos isolados, que fragmentam as percepções.

Em um quarto plano, em contraponto ao anterior, a própria vivência criativa do ator-dançarino no palco, que transcende seu ego e conecta-se com seu *self* uno, experiência e expressão artística que transcenderiam sua história pessoal ou mesmo qualquer intenção anterior sua consciente; a arte acontecendo diante dos olhos da plateia como um fenômeno arquetípico, inconsciente e mágico. Esse seria o plano em que uma linguagem misteriosa comunicaria entre si as instâncias da psique do ator-dançarino, incluindo o inconsciente coletivo.

Como último plano, coloca-se aquele da linguagem inconsciente que comunica o mundo do ator-dançarino com a plateia; os inconscientes em comunicação, através dos arquétipos: um processo conjunto, multifacetado, uno e plural de criação de imagens e de emoções.

Verbi, portanto, funciona como um dispositivo que dispara a possibilidade de se acessar esse grande território do *self*, além de propor ao espectador a possibilidade de transitar pelo ego, e o que mais possa haver no campo da consciência, assim como pelo inconsciente pessoal e pelo inconsciente coletivo, através de um possível idioma que abarque essa amplitude, um idioma caótico, que consiga operarem toda a extensão desse território desconhecido e ilimitado que é a Consciência.

Referências:

CARSE, James P. **Jogos finitos e infinitos**: a vida como jogo e possibilidade. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003.

CARLSON, Marvin. **Speaking in tongues**: language at play in the theatre. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.



COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano:** e outras interinvenções - ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

_____; GUATTARI, Felix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia.v. 1. São Paulo: 34 Ltda., 1995.

ESPINOSA, Bento. **Ética:** Parte II (Da Natureza e da Origem da alma) e Parte III (Da origem e da Natureza das Afecções). Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

FIALHO, Francisco. **Tipologias e arquétipos:** a psicologia profunda como base para uma hermenêutica. Florianópolis: Insular, 2014.

_____. **A eterna busca de Deus:** de quarks à psi. Sobradinho: Edicel, 1993.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos.** 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Tipos Psicológicos.** Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética. In: **O espírito na arte e na ciência:** obras selecionadas. v. XV. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. **Memórias, Sonhos, Reflexões.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

_____. **Archetypes and the collective unconscious.** Princeton: Princeton University, 1968.

_____. **O homem e seus símbolos.** 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LIMA, Analwik Tatielle Pereira de. Bem-vindas metáforas! **Revista Educação em Questão.**v. 41, n. 27, p. 192-218, jul./dez. 2011.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô:** uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

SHARP, Daryl. **Léxico junguiano** – dicionário de termos e conceitos. São Paulo: Cultrix, 1991.

Submetido em: 29/08/2016. Aprovado em: 05/12/2016.

