

**O SIMBÓLICO E O INCONSCIENTE NA
PERFORMANCE**
**Uma análise sobre a filosofia de Nietzsche em relação ao
processo de criação do artista**

Alexandre Quintas Teixeira Ribeiro

Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas
Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Mai, 2019

**O SIMBÓLICO E O INCONSCIENTE NA
PERFORMANCE**
**Uma análise sobre a filosofia de Nietzsche em relação ao
processo de criação do artista**

Alexandre Quintas Teixeira Ribeiro

Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas
Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Maio, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção de grau de Mestre em Artes Cênicas, realizada sob orientação científica do Prof. Dr. João Garcia Miguel

À minha família, pelo amor incondicional, e por oferecerem, mesmo à distância, todo suporte em prosseguir esta jornada.

Agradeço primeiramente a Deus, por ter-me concedido uma família magnífica, muitas satisfações e superações que me fazem buscar ser continuamente um ser humano melhor.

Agradeço especialmente ao meu orientador Prof. Dr. João Garcia Miguel, pela parceria, generosidade, acolhimento, auxílio, disposição, atenção, paciência, motivação, apontamentos, visão crítica e, sobretudo, pela confiança depositada nesta etapa, por vezes tão solitária, cujos desafios a todo momento testam limites.

Agradeço aos meus pais, Fernando Manuel de Carvalho Teixeira Ribeiro e Angélica Maria de Jesus Quintas e aos meus queridos irmãos Henrique Quintas Teixeira Ribeiro e Eduardo Quintas Teixeira Ribeiro, pelo amor, carinho, educação, motivação e por toda força de incentivo com que me encorajam a prosseguir caminho de forma honesta, na crença de que nada é impossível aos olhos de quem acredita, confia e esforça-se ao querer sempre aprender com a vida. A eles minha razão de viver.

Agradeço ao meu companheiro ilustre Bruno Leal Piva, pelo cuidado, amparo, por toda cumplicidade, assistência e compreensão não só nos momentos de progresso, mas também nos de insegurança, indecisões, descrenças, durante este processo.

Agradeço também aos melhores amigos Tânia Luares e Wilker Mudo, artistas e seres humanos incomparáveis, únicos, cujos conforto e acolhimento encontro nos seus abraços e que, apesar da distância, jamais deixaram de manifestar suas palavras cobertas de sensibilidade e de sabedoria, essenciais e estimulantes a novas descobertas.

A todos os amigos que conheci em terras lusitanas, os meus sinceros agradecimentos pelo companheirismo, união e pelas alegrias proporcionadas em cada (re)encontro.

Agradeço aos docentes da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, que prestativamente abriram o leque de estudos cênicos, nas diversas linguagens artísticas, e que sempre estarão em minha memória: Coord. Prof. Dr. Paulo Filipe Monteiro, Prof. Dr. Bartholomew Ryan, Profa. Dra. Sílvia Pinto Coelho, Profa. Dra. Claudia Madeira Guerra e Prof. Dr. Renato Ferracini.

Por fim, e não menos importante, agradeço aos funcionários e ao Programa Erasmus da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e da Universidade Carlos III de Madrid, pela oportunidade da troca intercultural e ao meu mergulho investigativo de pesquisa.

Minha fé é no desconhecido, em tudo que não podemos compreender por meio da razão. Creio que o que está acima do nosso entendimento é apenas um fato em outras dimensões e que no reino do desconhecido há uma infinita reserva de poder (CHAPLIN, 1965, p. 292).

O SIMBÓLICO E O INCONSCIENTE NA PERFORMANCE
Uma análise sobre a filosofia de Nietzsche em relação ao processo de criação do artista
Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas
Alexandre Quintas Teixeira Ribeiro

RESUMO

Intitulada “O simbólico e o inconsciente na performance – Uma análise sobre a filosofia de Nietzsche em relação ao processo de criação do artista”, esta dissertação visa a uma perspectiva crítica sob os aspectos das condições do sujeito artista, que se utiliza do simbólico e do inconsciente, para se expressar através da performance, aliando-os à filosofia do referido autor alemão, a fim de se elucidar possíveis semelhanças e diferenças em que eles se deparam. O interesse por esses dois polos centrais investigativos de pesquisa, sendo ambos ainda bastante atuais, em que se buscam alternativas de descondicionamento do ser humano perante à sociedade, foi a questão da autonomia criativa do sujeito. Devido à presença de camadas da psique que oferecem conteúdos por vezes desconhecidos pela razão e que perpassam pelo corpo, o que estes poderiam auxiliar na reflexão e na autorreflexão sobre as inquietações pessoais e existenciais do artista-performer? O primeiro capítulo tem por intenção primeira, traçar uma panorâmica sobre as confluências de pensamento do objeto investigativo desta dissertação. Começa-se pela contextualização histórica da Grécia Antiga, visto que é relevante reconhecer as semelhanças de características comportamentais do homem ocidental daquela época, mais especificamente dos pré-socráticos, com a performance. Em ambos se encontram formas de reação, de enfrentamento e de respostas frente ao desconforto com o exterior que os afetaram e afetam em vida, e cuja afirmação da dor e do sofrimento propiciou a reconciliação de duas forças imanentes transformadoras, refletindo a própria arte, a própria vida: o dionisíaco e o apolíneo. Em seguida, para se obter uma melhor compreensão, busca-se registrar o elemento que assumirá grande proporção de veículo expressivo de pensamento, tanto para o filósofo como para a performance: o corpo como lugar da memória e do simbólico. A discussão a se apresentar nesse capítulo é dividida em subtópicos que interligam com os conteúdos do inconsciente. É nesse caminho do obscuro da psique que o território do simbólico entra como fator importante na performance, atribuindo assim o (re)conhecimento de valores a partir de novo solo que estejam em consonância com o corpo, com a vida, com a terra e com o outro. Procura-se por isso uma ligação direta de possibilidade ao retorno da subjetividade criativa do artista, refletida no processo de individuação junguiano. Por último, estabelece-se o capítulo em que as diretrizes são voltadas às diferentes fases do niilismo, no intuito de demonstrar as condições e transformações do sujeito, o da negação à superação do artista criador. Busca-se também aferir à metáfora nietzschiana das três metamorfoses do ser, como um projeto que propõe a transformação, a intensificação da vida e a superação do indivíduo, frente aos valores morais vigentes, através da primazia do criar sob o conhecimento e de suas ações, corroborando com a transitoriedade de tudo que vive.

Palavras-chave: Simbólico. Inconsciente. Performance. Nietzsche.

THE SYMBOLIC AND THE UNCONSCIOUS IN PERFORMANCE
An analysis of Nietzsche's philosophy in relation to the artist's creation process
Master in Performing Arts Dissertation
Alexandre Quintas Teixeira Ribeiro

ABSTRACT

Entitled "The Symbolic and the Unconscious in Performance - An Analysis of Nietzsche's philosophy in relation to the artist's creation process", this dissertation aims at a critical perspective under the aspects of the conditions of the artist subject, which uses the symbolic and the unconscious, to express themselves through performance, linking them to the philosophy of the German author, in order to elucidate possible similarities and differences in which they come across. The interest in these two research centers, both of which are still quite current, in which alternatives are sought for the deconditioning of the human being before society, was the question of the creative autonomy of the subject. Due to the presence of layers of the psyche that offer content sometimes unknown by reason and that pass through the body, what could help in reflection and self-reflection on the personal and existential concerns of artist-performer? The first chapter of this dissertation intends first to draw a panorama under the confluences of thought of the investigative object of this dissertation. It begins with the historical contextualization of Ancient Greece, since it is relevant to recognize the similarities of behavioral characteristics of the Western man of that time, specifically the pre-Socratic ones, with performance. In both there are forms of reaction, confrontation and responses to the discomfort with the exterior that affected them in life, and whose affirmation of pain and suffering led to the reconciliation of two transforming immanent forces, reflecting art itself, life itself: the Dionysian and the Apollonian. Then, to obtain a better understanding, it is sought to record the element that will assume a great proportion of expressive vehicle of thought, both for the philosopher and for performance: the body as a place of memory and symbolic. The discussion to be presented also in this chapter is divided into subtopics that interconnect with the contents of the unconscious. It is in this obscure path of the psyche that the territory of the symbolic enters as an important factor in the performance, thus attributing the knowledge and recognition of values from new soil that are in harmony with the body, with life, with the earth and with the other. A direct connection of possibility is therefore sought for the return of the artist's creative subjectivity, reflected in the Jungian process of individuation. Finally, the chapter is established in which the guidelines are directed to the different phases of nihilism, in order to demonstrate the conditions and transformations of the subject, that of the negation to the overcoming of the creative artist. It also seeks to assess the Nietzschean metaphor of the three metamorphoses of being, as a project that proposes the transformation, intensification of life and the overcoming of the individual, in the face of prevailing moral values, through the primacy of creating under knowledge and its actions, corroborating the transience of all that lives.

Keywords: Symbolic. Unconscious. Performance. Nietzsche.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 AS CONFLUÊNCIAS DE PENSAMENTO	18
1.1 Pré-socráticos: os físicos naturais	32
1.2 Dor e sofrimento: fechamento e abertura ao mundo	38
1.3 Arte em reconciliação: o dionisíaco e o apolíneo	43
2 CORPO: LUGAR DA MEMÓRIA E DO SIMBÓLICO	56
2.1 O corpo-pensamento na experiência	60
2.2 O signo, a metáfora e o símbolo	63
2.3 A relevância do inconsciente no processo criativo	69
2.4 Do inconsciente pessoal ao inconsciente coletivo	73
2.5 Das surpresas do sonho	82
2.6 A manifestação do invisível: instintos e arquétipos	85
2.7 Quando a máscara cai: da persona ao self	89
2.8 Convite à singularidade: o processo de individuação	97
3 DA NEGAÇÃO À SUPERAÇÃO DO ARTISTA CRIADOR	104
3.1 Nihilismos negativo e reativo	105
3.2 Nihilismos passivo e ativo	108
3.3 A presença que ruge: as três metamorfoses do ser	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	129

INTRODUÇÃO

Como valorizar um processo pessoal, com voz própria, sem retornar sempre aos autores do meio? Por que não se pode propor falar de si ao invés de sempre retornar aos velhos discursos de outros autores? Através dessas duas perguntas é que se abriu o trabalho investigativo de pesquisa desta dissertação¹.

Criar vertentes sobre a vida compõe a materialização da visão do artista-performer, através de uma autodisciplina e experimentação pessoal, em que ele é capaz de enfrentar barreiras dentro de si e perante o outro, além de permitir o aflorar da sua criatividade, por conta deste corpo crível no fazer artístico. Negar este significado singular, soaria como negar também a sua subjetividade. É a busca por uma medida da sua autonomia criativa como artista, na sua criação autobiográfica. Ele analisa quais os percursos de uma técnica, além da técnica meramente em si, que serão necessários para colocar o seu corpo em processo criativo próprio, carregando também consigo o modo de estabelecer o seu pensar e, não menos importante, a aproximação das suas respostas sociais e existenciais.

O que este indivíduo que empresta o seu corpo como um canal de expressão carrega em si e como poderia liberá-lo?

Durante as disciplinas acadêmicas, o autor desta dissertação inicialmente buscou referências norteadoras pelo universo do teatro e da dança (tanto ocidental como oriental), a fim de tratar desse paradigma que envolvia o impulso individual que leva à fortificação criativa subjetiva na arte da criação do artista. Conduzindo-se pela via da pré-expressividade² e do pré-movimento³, surge o tema do autodidatismo⁴ dos atores-bailarinos, de forças, de atenção, de

¹ A escrita desta dissertação é conduzida pelas normas ABNT, cujas orientações podem ser averiguadas em documento apontado em referências. A escolha por essas normas se justifica ao fato de minha naturalidade ser brasileira e a facilitar a validação/equivalência desta dissertação no Brasil, bem como por não haver nenhuma objeção da FCSH da Universidade Nova de Lisboa em admiti-las, respeitadas suas exigências de formatação.

² Sobre a pré-expressividade, Eugênio Barba, nascido em 1936, italiano, pesquisador de teatro, diretor, lenda do teatro contemporâneo e grande influente teórico no campo das artes cênicas, ressalta: “O pré-expressivo, visto como um nível autônomo, é uma ficção cognoscitiva que permite intervenções eficazes. Isso não se reduz à fisicidade do ator, mas refere-se à totalidade corpo-mente e permite ao ator concentrar-se num horizonte à parte, que contém as suas leis, seus sistemas de orientação, suas lógicas, assim como tem leis, sistemas de orientação e lógicas próprias o horizonte mais vasto dos conteúdos da representação” (BARBA, 2012b, p. 162).

³ Este método de um olhar apurado sobre a perspectiva do trabalho criativo-investigativo do ator-bailarino, também se nota nos métodos da coreógrafa e bailarina norte-americana Trisha Brown (1936-2017), ao inserir a importância do pré-movimento, que está interligado à origem da visibilidade profunda de cada bailarino. Cabia a cada um aguçar o seu próprio movimento, levando dentro dele a sua criatividade operante. Consiste que a expressão do bailarino venha dar a ele a sensibilidade necessária para afetá-lo, em cada gesto singular: “O dançarino de Trisha Brown é menos fiel ao espaço, porém mais atento a uma dinâmica particular de movimento, que necessita uma escuta e uma sensação da frase vivida, do mais íntimo rastro de sua origem: no pré-movimento (GODARD, 2002, p. 29).

⁴ Barba buscava estimular continuamente o autodidatismo em seus atores-bailarinos para que, na suposta ausência de motivação de um diretor a auxiliá-los, eles pudessem encontrar neles mesmos ferramentas capazes de suprir

decisão, de intenção, de concentração, entre outros temas. O que mais poderia aproximar-se da individualidade, encontrava-se nas subpartituras⁵ dos mesmos, mas não se propunha profundidade do assunto. Notou-se que embora esses temas apresentassem ligação com as ações do ator-bailarino, antes mesmo deles colocarem-se em cena, no final tratavam-se de preparações⁶, com a finalidade de potencializar seus corpos para a construção de uma montagem de espetáculo. Sendo assim, o assunto limitava-se nessas áreas, uma vez que há um momento que se chega que o artista, depois de adquirir tanta teoria, precisa ir para a prática: é preciso ir a campo, não necessariamente a dos tabladros e palcos, mas no campo que se estende pelo imprevisível caminho da vida. É dessa forma que os estudos se encaminham pelo universo da performance, cuja intenção também é o de ampliar o espaço de ação expressiva do performer, rompendo com os limites de um espaço convencional e tradicional de trabalho.

Mais do que critérios, é um estado do ser que precisa, através da linguagem corporal e visual, sair do abstrato, para ganhar formas. É o “espírito de liberdade”, cuja necessidade imediata é o de se revelar, ao querer expandir o seu espaço para fora do corpo, sem necessariamente ter um sentido lógico expresso por palavras. Dessa forma, o artista assume a questão fisiopsicológica⁷, servindo dela como mediação de comunicação e que ganha sua vontade de potência e força ativa de ação no mundo. É a forma que o artista-performer encontra para que os impulsos advindos do inconsciente se materializem em símbolos, onde se tem a

suas necessidades numa condução de criatividade artística própria. Ele denominou esta proposta de *dramaturgia do ator*: “Quando eu falava de dramaturgia do ator, queria ressaltar a existência de uma sua [*sic*] lógica que não correspondia às minhas intenções de diretor, e nem àquelas do autor. O ator extraía essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional em que se encontrava, do texto, da personagem ou das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e com os outros companheiros” (BARBA, 2014, p. 58).

⁵ De forma mais precisa acerca da subpartitura, Barba diz: “A subpartitura é um elemento técnico que pertence à particular lógica criativa de cada ator. Ela é encontrada, com diferentes nomes, em todos os gêneros cênicos [...] A subpartitura é um apoio interno, um pilar escondido que o ator esboça para si e que não tenta representar. Não deve ser confundido com o significado que a partitura vai assumir para quem a observa. Sem a subpartitura, aquilo que o ator apresenta não é mais a criação de uma corrente subjetiva de reações, uma linha orgânica guiada por uma coerência interna, mas gesticulação, movimentos e deslocamentos casuais (BARBA, 2014, p.64-65). Já em relação à partitura, Barba diz: “A elaboração da partitura consistia em fundir e dar acabamento às formas com dinamismos e ritmos diferentes: um processo de disciplina e precisão em que o ator tornava perceptível aos espectadores o seu processo interior” (BARBA, 2014, p. 66).

⁶ Como o mesmo nome já diz, a “pr(é)-para-ação” é o momento antecessor do ator-bailarino que se prepara para entrar em trabalho.

⁷ Segundo a Wikipedia, disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Fisiopsicologia>>, a fisiopsicologia “é o termo utilizado por Nietzsche na obra *Para a Genealogia da Moral (Zur Genealogie der Moral* em alemão), de 1888. O termo foi utilizado para significar os processos psicológicos e fisiológicos como forma de transpor a dicotomia mente-corpo que fora cunhada pela filosofia Platônica-cristã, e ultrapassando assim os limites da linguagem, chamando esta de ‘grande psicologia’.

O programa dessa ‘grande psicologia’ deve incluir, portanto, além da tarefa de reportar a esfera espiritual da cultura aos seus condicionantes afetivos e pulsionais, uma série de outras tarefas. Dentre elas, a desconstrução do primado à consciência no domínio psicológico, o reconhecimento e a valorização de um vasto inaudito psiquismo inconsciente, a proposta de um novo conceito de unidade subjetiva – ou de processos de subjetivação –, que se orienta por uma compreensão ampliada do corpo e da racionalidade”.

abertura ao outro e assim ofertar perspectivas de reconhecimento pela obra performativa, para além de um significado único. É dessa forma que se inicia, portanto, a escrita dessa dissertação.

Com o intuito de não buscar uma verdade absoluta, a das certezas convictas, mas de alimentar o campo das dúvidas, esta dissertação de mestrado tem como finalidade uma perspectiva crítica sob os aspectos das condições do sujeito artista, que se utiliza do simbólico e do inconsciente, para se expressar através da performance. Para esta discussão teórica, levar-se-á em conta as hipóteses sobre as condições do sujeito na arte, as quais traçarão um paralelo com a filosofia de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), nas semelhanças e possíveis diferenças sobre os aspectos em que elas se deparam.

O núcleo desta investigação de mestrado, voltado aos conteúdos da psique que perpassam então o corpo do artista-performer, a fim de desenvolver a sua subjetividade, perante o mundo que o rodeia, se une ao que Nietzsche denominava como *ubermensch* ou *além do homem*, que seria este homem que se inventa e se reinventa através da sua manifestação de criatividade artística. Para tanto, será relevante abordar os conteúdos que Nietzsche traz em seu modo de pensar, para se chegar enfim a essa condição de sujeito, não deixando de apontar o fator histórico que indica o nascimento do conhecimento ocidental, que adota um modelo de pensamento o qual interferirá na arte como estética da vida⁸. O prolongamento desse pensamento será refletido futuramente no teatro dramático⁹. Da mesma forma que Nietzsche buscou reavivar o seu olhar perante os aspectos de uma arte antecessora à história do conhecimento ocidental da racionalidade, acontecerá também com o movimento de artistas que fizeram e fazem o mesmo, como atitude de resistência frente a esse estilo de teatro racionalista: será pelo teatro pós-dramático¹⁰, onde a performance insere-se.

⁸ O termo “estética da vida” pode ser substituído aqui por “imanência da vida”, na ideia simples de que ela é determinada por ela mesma na sua essência e pelas pulsões e forças vitais que a transpassam.

⁹ Com o propósito de conferir ao leitor melhor compreensão acerca desse gênero teatral, encontra-se o artigo *A Encenação Performativa* apontado em referências. Nas palavras de Antônio Araújo, professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e diretor artístico do Teatro da Vertigem, de São Paulo: “Em outras palavras, é preciso se interrogar sobre essa visão do teatro – e da encenação – como arte unificada. A unidade artística da representação surge com o teatro realista, no final do século XIX. Tratava-se, ali, de uma unidade não apenas visual ou cenográfica, mas também do registro de interpretação dos atores. Essa busca da unidade estilística e rítmica do espetáculo no seu conjunto, de um eixo estético no discurso da encenação, da conformação de um todo orgânico e harmônico, é o que veio a configurar a noção de *ensemble*, que atravessará todo o século XX” (ARAÚJO, 2008, p. 256, grifo do autor).

¹⁰ A denominação teatro “pós-dramático” foi conceituada por Hans-Thies Lehmann, nascido em 1944. É um crítico alemão, membro da Academia Alemã de Artes Cênicas e professor de Estudos Teatrais da Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt: “O adjetivo ‘pós-dramático’ designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo ‘após’ a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. ‘Após’ o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’: como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua dramaturgia” (LEHMANN, 2007, p. 33, grifo do autor).

Por isso, o autor fará o leitor voltar na linha do tempo, mais especificamente desde os pré-socráticos, para buscar compreender como a arte os influenciou em seu modo de responder à vida. Para tanto, será trazida à tona a reconciliação harmônica entre razão e instinto ou entre a consciência e o inconsciente, em que forças vitais artísticas, personificadas por Apolo e Dioniso na mitologia grega, constitui também o princípio fisiológico do ser humano. É o parâmetro da criação artística compreendido pelo comportamento reativo do ser humano, inserido num meio onde se criam impactos sobre ele.

Sobre essa questão, a performance traz à tona o corpo como veículo de exteriorização do inconsciente e do simbólico. Este mesmo corpo, sendo o mediador que trará impulsos vitais do inconsciente, sejam traumas adquiridos pelo sujeito, repressões advindas de uma moral dominante, sonhos etc., poderá manifestar socio-politicamente seu movimento de desconforto com o exterior que o afeta em vida. E é a partir daí que surge o símbolo como elemento de investigação artística, transformando este universo interno numa tentativa de compreensão dos signos ficcionais que se apresentam na obscuridade da psique humana. A exteriorização desse impulso inconsciente, por vezes expressado em fragmentações metafóricas, permite que o próprio performer também possa assimilar esses símbolos apresentados em sua manifestação artística, trazendo uma consciência direta de compreensão sobre esses dispositivos artísticos pessoais que ele apresentou, do mais íntimo do seu ser.

O processo da dor e do sofrimento, visto como fenômenos inerentes ao ser humano, serão agregadores potenciais de criação e reação na condução da arte performativa, e a eles daremos a atenção devida, justamente porque o artista-performer assume o enfrentamento direto deles, em que adquirirá a força motriz de criação. Através de sua fragilidade e vulnerabilidade, advinda de sua experiência interior, o artista-performer no seu processo pessoal deparar-se-á com o seu espaço de afirmação. É uma atitude que se assemelha ao guerreiro e herói trágico¹¹, visto que ele carrega nas costas a coragem, como virtude maior da

¹¹ Assumir o processo criativo pessoal e com voz própria, na performance, é uma atitude que Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor de teatro polaco, também assemelha ao do herói trágico e guerreiro, quando o mesmo consegue transformar o seu corpo, em corpo de essência: “Para o guerreiro com total organicidade, o corpo e a essência podem entrar em osmose: parece impossível dissociá-los. Mas este não é um estado permanente; não dura muito. Nas palavras de Zeami, é a *flor da juventude*. No entanto, com a idade, é possível passar de um *corpo-e-essência* para um *corpo de essência*. Isto acontecerá como resultado de uma difícil evolução, de uma transmutação pessoal, que é de alguma forma a tarefa de todos nós. A pergunta chave é: Qual é o seu processo? És fiel a ele ou lutas contra o teu processo? O processo é como que o destino de cada um, o seu próprio destino, que se desenvolve dentro do tempo (ou apenas lá permanece – e é tudo). Então: *Qual é o nível de submissão* ao teu próprio destino? Cada um pode conectar-se com o seu processo se aquilo que fizer for manter-se próximo de si mesmo, se *não odiar aquilo que faz*. O processo está conectado com a essência e leva-nos virtualmente ao *corpo de essência*. Quando o guerreiro está num curto período de osmose *corpo-e-essência*, deverá conectar-se com o processo. Ajustado ao processo, o corpo torna-se não resistente, quase transparente. Tudo estará iluminado, em evidência.

sua época, assumindo o trágico e destruidor acontecimento do seu destino e que é capaz de suportá-lo intensamente. Assim também é para Nietzsche, que apresenta em suas ideias, e não conceitos, a desconstrução de ídolos e de uma moral que alega o controle da dor e do sofrimento e que rompe com qualquer liberdade de expressão do sujeito, aprisionando-o em ilusões que não correspondem com suas realidades e vontades interiores. Entre outras palavras, ele quer abolir com todo o tipo de modelo mental que escraviza a vida e alimenta verdades absolutas frágeis, frívolas e incertas. É uma luta entre o real e o ideal, implantada numa sociedade que condiciona o indivíduo a romper com os seus desejos e suas vontades de potência. Como sintoma, o indivíduo, mumificado numa ideia meramente coletiva, desconhece sua individualidade¹² e sustenta uma autoafirmação que menos corresponde à sua personalidade, por isso afirmando o conservadorismo de uma persona que se esconde por trás de uma máscara social. Nasce as perguntas: a performance contribui para a subjetividade ou “desubjetivação” criativa do artista? O termo nietzschiano do gesto de *amor fati*¹³, isto é, a condição de afirmar e amar o seu próprio destino, na plena aceitação íntegra da vida tal como ela se apresenta em seu aspecto tanto prazeroso como cruel, é algo que se aplica às características da performance?

Esse campo investigativo de pesquisa tem aproximação com a tríade: Arte, Psicologia e Filosofia. A linha adotada na dissertação foi pautada por autores e áreas do conhecimento que tiveram uma forte influência na minha formação de indivíduo e artista. O porquê da escolha destas figuras célebres e movimento artístico é justamente por um dos diversos aspectos de um modo de pensar póstumo (além do seu tempo) que os une: uma deveras inquietação e um desespero, atribuídos por uma demasiada dúvida, perante à modernidade que os cerca.

Serão adicionados como referência para melhor compreensão e material de auxílio outros autores, cujo embasamento é pertinente aos assuntos abordados nessa dissertação. No que tange aos estudos nietzschianos, a contribuição teórica será dada não só por referências do

Com o *Performer*, a performance consegue tornar-se próxima do processo” (GROTOWSKI, 1990, p. 2, grifo do autor). Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/177169669/Jerzy-Grotowski-O-Performer#>>.

¹² Essa retomada de atenção sobre a relevância da individualidade do artista que utiliza a observação, a compreensão e a consciência do seu significado perante si e à sociedade e, mais especificamente da sua subjetividade artística no coletivo, formam similarmente um conjunto de características impressas por Félix Guattari (1930-1992), filósofo e psicanalista francês: “No ponto em que nos encontramos, a definição provisória mais englobante que eu proporia da subjetividade é: ‘o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com a alteridade ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 1992, p. 19, grifo do autor). E também: “[...] cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização de subjetividade, ou seja, uma certa cartografia de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ele se posiciona em relação aos seus afetos e angústias e tenta gerir suas inibições e pulsões (GUATTARI, 1992, p. 21-22).

¹³ “Amor fati [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor. Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única acusação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!” (NIETZSCHE, 2001a, p. 187-188, grifo do autor).

próprio filósofo, como também por Viviane Mosé¹⁴, grande estudiosa do filósofo alemão. No campo da performance serão suportes fundamentais: Renato Cohen¹⁵, João Garcia Miguel¹⁶ e Antonin Artaud¹⁷, sendo este último, que contribui com o seu pensamento, traços e desejos, que convergiam semelhantemente a alguns aspectos característicos da performance e também ao retorno de um pensamento movido a gestos e signos propostos por Nietzsche, como uma linguagem afirmativa da vida e vista como atuante desde os primórdios da civilização arcaica da Grécia Antiga. É um movimento artístico que subverte a tradicionalidade do pensamento racional que sobressai a valorização do texto e da palavra como sendo regentes centrais da consciência em detrimento do corpo e todo conteúdo a ele constituinte, como os abismos do inconsciente. É a multiplicidade de leitura sobre o mundo e não o seu limite que será reavivado, a fim de se chegar numa comunicação que não se paute meramente no entendimento, e sim na transgressão de estímulos advindos do corpo físico, de onde se insere a criatividade e o inconsciente de quem os recebe. Portanto, serve como destaque da clareza acerca dessa camada invisível, os estudos de Carl Gustav Jung¹⁸, alguém que se debruçou sobre ela e investigou com afinco sobre os símbolos não só manifestados através dos sonhos, mas também através de um estado de semiconsciência.

Sobre o retorno da singularidade do artista que contribui com o fator autobiográfico no processo de sua individualidade criativa, tenta-se na dissertação justificar essa emblemática sintomática ainda em tempos atuais pelos estudos voltados ao self junguiano. Em complementaridade a este último aborda-se outro assunto que ganhou destaque pela sua

¹⁴ Viviane Mosé é capixaba, radicada no Rio de Janeiro desde 1992, filósofa brasileira, poetisa, psicóloga, psicanalista, especialista em elaboração e implementação de políticas públicas pela UFES, mestre e doutora em filosofia pelo IFCS-UFRJ.

¹⁵ Renato Cohen (1956-2003) foi um ator, diretor, performer, pesquisador, ensaísta, artista multimídia, professor universitário e teórico brasileiro.

¹⁶ João Garcia Miguel (João Miguel Osório de Castro Garcia dos Santos), nascido em Lisboa, em 1961, é diretor de teatro português, dramaturgo, artista visual e performer. Ele começou sua carreira na década de 1990 e é geralmente caracterizado como um artista de teatro pós-dramático.

¹⁷ Antonin Artaud (1896-1948) foi um poeta, autor, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês. De influências anarquistas, sua obra intitulada *O teatro e seu duplo* expõe formas capazes de dirigir e derivar gritos, forças, respiração, onomatopeias e o corpo do homem refeito e reorganizado, o qual rompe com os automatismos e se abre para dançar o inverso. Retoma o valor simbólico, dos signos, tanto visuais como sonoros. Este mesmo corpo assumido por ele como o lugar primordial do ato teatral, intitulado *o corpo sem órgãos*. Sua linguagem é o dos gestos, das atitudes, das expressões e da mímica, tendo a mesma relevância da intelectual, e com significados sensíveis. Ele acredita que a alma dos homens não está nas palavras.

¹⁸ Carl Gustav Jung (1875-1961) foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço, que fundou a psicologia analítica ou psicologia dos complexos e considerado um dos mais célebres de todos os tempos, fazendo dele mesmo a matéria prima de suas descobertas. Dedicou-se com afinco às manifestações do inconsciente advindos dos sonhos. Ele propôs e desenvolveu conceitos como: os arquétipos, o inconsciente pessoal, o inconsciente coletivo, a personalidade extrovertida e introvertida, as mandalas como ferramenta de trabalho, a memória ativa, a personalidade mana, o processo de individuação, o self, a sincronicidade, as funções psíquicas, sentimento, sensação e intuição, entre outros.

relevância à personalidade do indivíduo, tão necessária não só por questão de saúde da psique, mas também pela contribuição da força de atuação do mesmo na vida, ao romper com a sua paralisação sobre ela: o processo de individuação junguiano. Apesar deste ser aparentemente similar à proposta do princípio de individuação de Sócrates, na Grécia antiga, como uma forma de autoconhecimento¹⁹, há um elemento que os diferencia por um conteúdo da psique que foi esquecido e abortado por Sócrates, mas não por Jung: o inconsciente. É ainda nesse ponto, como traço paralelo, que a performance terá esse mesmo percurso característico de criação do artista, o qual traça seu caminho de autoconhecimento para gestar sua marca registrada e autêntica de expressão no mundo. Afirmar a vida é o que propunha Nietzsche, o que não deixa de lado também um realce ao pensamento do psicoterapeuta e psiquiatra suíço com sua proposta do indivíduo tornar a si mesmo. Todavia é preciso estar atento e forte, uma vez que ainda na atualidade há tentativas de controle sobre o devir²⁰, isto é, sobre a vida e as coisas como processo de transformação constante está há mais tempo fortalecida em pleno século XXI, sob o berço do pensamento socrático²¹ - platônico²² - judaico-cristão - aristotélico.²³

¹⁹ É preciso ressaltar aqui, que o autoconhecimento se aplica à arte e nos oferece leituras sobre a possibilidade da performance ter surgido através dessa ação humana, retornando esse conceito pela Antiguidade: “Jorge Glusberg em seu livro *A Arte da Performance* (traduzido por Renato Cohen e publicado pela Perspectiva), refere-se à chamada pré-história da *performance*, identificando movimentos, artistas e eventos que levaram ao reconhecimento da especificidade desta forma artística. Glusberg, no entanto, reconhece que a origem da *performance* remonta à Antiguidade. Gregory Battcock, em *The Art of Performance*, complementa esta concepção ao afirmar: “Antes do homem estar consciente da arte ele tornou-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte. Em *performance* a figura do artista é o instrumento da arte. É a própria arte” (RENATO COHEN, 2002, p. 16, grifo do autor).

²⁰ Nada é eterno. Tudo está em fluxo.

²¹ Sócrates (470 a. C. – 399 a. C.) acreditava no conhecimento verdadeiro germinado pela ideia como virtude, razão e felicidade. Substitui toda a linguagem até então expressada pelo corpo, pela guerra de forças advindas do instinto, do inconsciente e das paixões. Nega a arte, enquanto estado criativo, produtor de signos de ficção, na sua capacidade plural e simbólica, anulando também a tragédia grega (lugar de experimentação), substituindo-a pelo espetáculo (lugar da trama verbal e do dialético). Ele superestimava tudo que advinha do consciente, anulando o instintivo, como um ideal de vida movido pela racionalidade. A vida então passa a ser julgada e avaliada. Separa-se assim o ser e o devir, o pensamento e o corpo. Em *Crepúsculo dos Ídolos*, “O problema de Sócrates”, Nietzsche realça a equação socrática: “A equação Razão = Virtude = Felicidade diz meramente o seguinte: é preciso imitar Sócrates e estabelecer permanentemente uma luz diurna contra os apetites obscuros – a luz diurna da razão. É preciso ser prudente, claro, luminoso a qualquer preço: toda e qualquer concessão aos instintos, ao inconsciente conduz para baixo” (NIETZSCHE, 2008a, p. 21, grifo do autor).

²² Platão (427 a. C. – 347 a. C.), aderindo ao pensamento de Sócrates, acaba por configurar o domínio da racionalidade clássica, trazendo o campo das dualidades e a linha divisória de dois mundos opostos. Neste sistema metafísico, composto por conceitos e combinações lógicas, chamada razão, ele submete a vida ao pensamento e rechaça todo o princípio de interpretação movida a signos e metáforas. Nesta dialética, o mundo da sensação, do corpo, das paixões, do caos, do devir, do tempo, da interpretação e do perecimento seria o mundo do mal, do falso e do erro. Já o mundo do bem seria o do pensamento, da ideia, da duração, da alma, da verdade. Em *Fragments póstumos*, primavera de 1888, 14 (153), Nietzsche reforça este parecer: “Foi o mais grosseiro erro que se cometeu, a verdadeira fatalidade do erro sobre a terra; nas formas da razão acreditaram encontrar um critério de realidade, quando apenas tinham nessas formas um meio para se tornarem senhores da realidade, para se equivocarem com a realidade de maneira inteligente” (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 141).

²³ Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.), no sistema da racionalidade, vai sistematizar em princípios e leis da linguagem o sentido e a lógica. Nas condições de atingir uma forma de discurso, através do pensamento, esta lógica seria capaz de enunciar a verdade das coisas, empreendendo o princípio de identidade (o *ser* e as coisas como essência;

Sobre essa questão, pode-se aferir na obra de Jung, sobre a alusão à consciência instintiva e à quebra do ego, donde se reforça o aspecto relevante do ser que está se esvaindo com o tempo. Novamente mais uma característica que se assemelha à performance, aceitando essa condição como uma tensão reativa de desassossego para a criatividade do performer, junto aos conteúdos estruturais que compõem a psique humana, como uma válvula que se abre e se fecha para se ter uma maior liberdade de expressão, direcionadas para o palco da vida. Por se tratar da performance, que engloba diversas linguagens das áreas artísticas, a fim de se ater a sua própria linguagem, informa-se ao leitor que serão citados como complemento outros autores adicionais, somente em nota de rodapé, quando se percebe a possibilidade de contribuir de alguma forma ao contexto escrito, durante os tópicos. Todavia, não se visa a sobressai-los.

unidade imutável e indivisível), o princípio de causalidade, o princípio de não contradição e a lei do terceiro excluído. Surge também a ideia de cosmos, cujo conceito surge em oposição ao caos e tendo por significado grego a ordem. Neste sistema de pensamento, predomina uma pré-determinada harmonia e uma ordem objetiva, isto é, a transcendência cósmica, sendo ela uma vida construída, antes mesmo do nascimento do ser. Logo, transcendendo também o sujeito como ser vivente.

1 AS CONFLUÊNCIAS DE PENSAMENTO

Nietzsche foi um filósofo e filólogo alemão do século XIX, contra a própria filosofia pós-socrática que trazia o conceito separativo entre certo e errado, verdadeiro e falso. Assim é também para a performance, que carrega em si um aspecto de “antidisciplina” tão relevante, pois propicia a busca por um instante de vivacidade, capaz de preencher lacunas do pensamento, como a da dúvida. A partir dela que se permite, por conseguinte, romper com barreiras de uma ideia fixa do fazer artístico e criar uma interação de desamarra com a padronização de formas do pensar, da ética e da estética. Embora há tentativas de cristalizar um conceito para a performance, não há como, contrariando por vezes conceitos e gêneros estruturais vigentes de um academicismo das artes.

Nietzsche será o primeiro a dizer que o que ele escreve seria uma leitura para todos e para ninguém e que não teria assim a menor pretensão de uma verdade válida para todos, mas de um experimentalismo que tem por característica o próprio pensar, não categórico:

O que é, portanto, a verdade? Uma multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos; em resumo, uma soma de relações humanas que foram realçadas, transpostas e ornamentadas pela poesia e pela retórica e que, depois de um longo uso, pareceram estáveis, canônicas e obrigatórias aos olhos de um povo: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que são, metáforas gastas que perdem a sua força sensível, moeda que perdeu sua efígie e que não é considerada mais como tal, mas apenas como metal (NIETZSCHE, 2001b, p. 12-13).

Esse experimentalismo pessoal será proposto pela performance ao artista-performer, sugerindo que ele se arrisque no processo do novo, além daquele já conhecido e habitado por ele. É uma forma de adentrar a um território desconhecido e deixar que as revelações reverberem do corpo e para o corpo:

A noção de que me experimento a cada instante, de que me faço consciência inventada e de que ajo perante um fundo no qual me encontro impõe-se e remete para a noção de experiência como um espaço liminar. O que acontece no domínio da experiência quando se lhe antepõe uma condição de criação, de singularidade, aumenta a condição performativa e traz agarrado o fundo sobre o qual opera (JOÃO GARCIA MIGUEL, 2017, p. 169).

Por consequência do ser humano não ser capaz de lidar com a vida nua e crua (a partir da cristalização da ideia de verdade em Sócrates, Platão e Aristóteles, até à atualidade), sendo ela extremamente intensa e excessiva, na qual o homem vê-se sem controle, seria então o conceito de verdade um mero fruto do medo da morte e do caos, ou seja, este vazio sem forma que se abre para outra possibilidade, valendo dela a pluralidade, a multiplicidade de sentidos e

a diferença? Seria um fim de estabelecer no mundo uma duração para as coisas? Seria uma forma de muleta metafísica, a qual serve de apoio para suportar a vida e reduzir o sofrimento?

Tratando-se desse aspecto, a performance não deixará em hipótese alguma o valor que se tem na aceitação da existência da dor e do prazer aliados num processo de existência. Não haveria prazer sem a dor e, uma vez que esta se instala dentro do artista, será também sua força motriz para expressões artísticas futuras e de resistência. Nietzsche coloca-se também de forma a lançar um olhar ao abismo, no que diz respeito ao retorno às raízes profundas da natureza do ser humano, para assim reinventar-se. Ora, será esse o processo que implica então o valor do inconsciente como fator determinante para vasculhar os desejos e vontades pessoais reprimidos nos escombros da mente?

O filósofo alemão terá um olhar para o perspectivismo, como fonte de diversos prismas e pluralidades (em seus estilos textuais, principalmente dissertativos, paródias, paradoxos, poemas, aforismos e até autobiográficos), para lidar com uma problemática: ver as coisas como elas são, por meio de cem olhos e múltiplas pessoas:

A questão fundamental, para Nietzsche, é que não há um sentido nas coisas a ser representado no objeto. Ou melhor, não há sentido, apenas perspectivas, produto de uma correlação sempre móvel de forças. O mundo, diz Nietzsche, “é diversamente interpretável, ele não tem um sentido que lhe seja próprio, mas sentidos inúmeros, ‘perspectivismo’” (VIVIANE MOSÉ, 2014, p. 53, grifo do autor).

Assim também é para a performance, adotando o perspectivismo como característica tanto de expressão como de forma, e que inclui diversos aspectos da arte, sendo composta de elementos do teatro, da dança, das artes visuais/plásticas, da multimídia etc., cuja pluralidade de sentidos compõem a relação da performance com os objetos significantes e não como objetos significativos, com sentido único.

Essa característica da multiplicidade de perspectivas – que é concomitante com a variedade de facetas de interesse e de vida de muitos dos seus protagonistas – surgiu como uma reação, com um aspeto provocador, revolucionário, portador de uma energia e de amplitude que foi desenvolvida por muitos criadores que se associaram em grupos artísticos ou que, de algum modo, tiveram atividades em conjunto sob denominações e correntes de interesses comuns [...] A busca de confluências de interesses e de perspectivas teóricas que abrangessem e legitimassem as investidas de grupos de artistas tornou-se um espaço aberto à utilização da performance – seja como instrumento de trabalho, seja como forma extrema de expressão artística” (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 35).

E é nesta direção em que esta dissertação assume seu papel inicial de pesquisa sobre as confluências de pensamento.

Filho de pastor luterano protestante, inserido numa época em que a modernidade se fundia com um cristianismo quase arcaico, Nietzsche também não vai dispensar os seus inúmeros ataques provocativos aos pensamentos da religião judaico-cristã, a qual enaltecia as doutrinas morais do ressentimento, da caridade, da compaixão, da bondade, do altruísmo, da igualdade, da generosidade e da humildade. Estes mesmos valores morais eram rejeitados por ele, por não serem frutos do acaso, mas que dependiam da relação de poder que são as bases das relações. Ele atribuía a estas atitudes mero egoísmo e narcisismo do homem que visava a algo em troca. Ele era habituado a conviver com elas e a suportá-las, tendo por sintoma o receio perante estas crenças, convicções e preconceitos, personificados em falsas virtudes, hipocrisias e, sobretudo, às atitudes insuportavelmente cínicas dos homens, inclusive líderes de fortes nações, que se declarando cristãs, agiam de forma inteiramente contrária aos procedimentos do cristianismo. Envolto numa maneira de sentir, pensar e expressar, que abnegam este mundo a favor de outro, Nietzsche reforça que o cristianismo seria uma religião de escravos, cuja fraqueza incapacitava os homens de se impor. Da mesma forma, ele atribui essa aversão a todas outras doutrinas de orientações similares: “*Inimigos da verdade*. - Convicções são inimigos da verdade mais perigosos que as mentiras” (NIETZSCHE, 2005, c. 483, grifo do autor).

Contra qualquer pensamento de negação à vida, na qual se encontra o corpo, as sensações, o devir, o instante presente, as contradições e o conflito, o filósofo não deixa escapar sua crítica à crença na ideia de verdade, visto que ela não estabelece ligação com a característica eternamente mutável das coisas, mas da necessidade de estabelecer um controle sobre essas mudanças.

Essa faculdade de estabelecer a ordem sobre o caos, sobre o desequilíbrio, sobre a mudança descontrolada e desmesurada inerente ao homem, é o que o abala, fragiliza-o e o tensiona, impossibilitando, assim, a relação de transmutação das infinitas possibilidades de expressão sobre si e sobre o que o circunda. Como tudo tem um tempo não só de germinação, mas também de deterioração, o artista que se reconecta com o devir estará ciente tanto do valor consciente como do inconsciente, permitindo sua reabertura ao que está por vir na sua criatividade. Assim, ele vai de encontro à sua libertação de algum molde do passado que ainda o mantém estático, aprisionado e imobilizado.

Esta pretensão de liberdade é já um valor que se situa no universo do social e do político. Há ainda a somar um pretenso projeto político e/ou religioso que se instaura de forma paradoxal a partir de uma dimensão de liberdade assumida como uma utopia, como um movimento em direção ao devir. É nesse movimento, que procura conjugar racional e irracional, que se vai insinuar e concretizar a importância da performance e da corporalidade (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 184).

A ligação que se tem com o devir propicia ao artista um retorno à ligação entre ele, a sociedade, os objetos e a própria natureza, em que se propõe a transgressão de um novo pensamento que parta do corpo na arte e que não se encerra no racional. É dessa forma que também Artaud mostrará a sua indignação referente à predominância das ideias, na linguagem da racionalidade:

Todas as nossas idéias sobre a vida que nada adere mais à vida. E esta penosa cisão é a causa de as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida (ARTAUD, 2006b, p. 5).

Em seu *Teatro da Crueldade*, Artaud denuncia o teatro “digestivo”, isto é, o de entretenimento, de divertimento e o teatro dramático que utiliza o textocentrismo como regência central, desde a supremacia da palavra ao psicologismo na construção de personagem. Convida, assim, à reabertura de um teatro como lugar onde se refaz a vida e onde se faz o corpo. Não obstante, além de sua crítica a respeito da linguagem meramente lógica que se encerra num ideal pelas palavras, Artaud vai recorrer às manifestações fenomenais inerentes ao homem e advindas dos gestos. Seu intuito é fortificar a essência e a poesia, transformada em plasticidade, no encontro do corpo com o devir:

Compreende-se, portanto que o teatro, própria na medida em que permanece encerrado em sua linguagem, em que fica em correlação consigo mesmo, deve romper com a atualidade; que seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir (ARTAUD, 2006b, p. 58).

Nietzsche, longe de ser um politicamente correto, atribui a si como um demolidor de ideais. Com suas próprias palavras, ele diz:

A narrativa das obras termina, e mais um texto surge: por que sou um destino. Nesta abordagem fica indicada sua meta: Um dia, meu nome será ligado à lembrança de algo tremendo – de uma crise como jamais houve sobre a Terra, da mais profunda colisão de consciências, de uma decisão conjurada contra tudo o que até então foi acreditado, santificado, requerido. Eu não sou um homem, sou uma dinamite (NIETZSCHE, 2008c, p. 102).

É necessário ressaltar que em conjunto desta explosiva afirmação, está toda a base do seu modo de filosofar, atribuída à desconstrução, à golpes de martelo: isto significa que o filósofo alemão vai martelar toda a forma de pensar dos ídolos, que segundo ele: “O que no título se chama de *ídolo* é simplesmente o que até agora se denominou verdade. *Crepúsculo dos Ídolos* – leia-se: adeus à velha verdade...” (NIETZSCHE, 2008c, p. 94, grifo do autor). Não

obstante, contra este mesmo modelo mental que oprime o homem e o retira do seu dever, Nietzsche vai mais além, e cita explicitamente os seus alvos:

Minha prática da guerra pode-se resumir em quatro princípios. Primeiro: ataco somente causas vitoriosas – ocasionalmente, espero até que sejam vitoriosas. Segundo: ataco somente causas em que não encontraria aliados, em que estou só – em que me comprometo sozinho... Nunca dei um passo em público que não me compromettesse – Este é o *meu* critério do justo obrar. Terceiro: nunca ataco pessoas – sirvo-me da pessoa como uma forte lente de aumento com que se pode tornar visível um estado de miséria geral, porém dissimulado, pouco palpável [...] Quarto: ataco somente coisas de que está excluída qualquer diferença pessoal, em que não existe pano de fundo de experiências ruins. Pelo contrário, atacar é em mim uma prova de benevolência e, em certas circunstâncias, de gratidão (NIETZSCHE, 2008c, p. 29-30, grifo do autor).

Na mesma proporção de intensidade, a respeito de falsos ídolos espalhados pelo mundo, ao invés de não ter que se moldar, de reciclar os princípios de conduta de uma sociedade que dita quais são os bons costumes que se deve manejar, a fim do sujeito ser aceito, uma ligação direta se encontra nos dizeres de Jung. É de tal forma que se faz notório os juízos de valor que Nietzsche abomina, isto é, a suposta realidade meramente advinda da consciência, portanto do pensamento lógico que rechaça todo o pensamento que esteja em consonância com o dever, com o corpo, logo, com conteúdos advindos da realidade do inconsciente:

As duas “realidades” opostas que se apresentam, o mundo da consciência e o mundo do inconsciente, não disputam a supremacia, mas tornam-se mutuamente relativos. Ninguém se oporá com obstinação à idéia de que a realidade do inconsciente seja relativa; mas que a realidade do mundo consciente seja posta em dúvida, eis o que não será tolerado com a mesma facilidade. No entanto, as duas “realidades” são vivências psíquicas que se apoiam num fundamento obscuro e indevassável. Não há realidade *absoluta*, de um ponto de vista crítico (JUNG, 2008, p. 104-105, grifo do autor).

A força de combate motriz de Nietzsche será, então, através de estudos voltados ao grego arcaico, mais especificamente aos gregos pré-socráticos (antecessores ao modelo de pensamento seguido por Sócrates, Platão e Aristóteles, em que o conceito de verdade se instala). Nestes, ele vai encontrar então o pensamento de afirmação da vida, ou seja, a alternativa às ilusões criadas pela religião e pela ciência, além de enfrentar uma era do niilismo, o qual seria a negação da vida em prol de uma outra:

O niilismo, identificado na modernidade como a desvalorização dos valores superiores, tem, como solo fértil, como espaço onde se prolifera, a avaliação da vida a partir de valores superiores à vida. O niilismo nasce com a criação destes valores superiores, que são desvalorizados na modernidade: o que fundamenta o niilismo é, antes de tudo, a negação da vida em nome de uma outra vida, de um outro mundo (MOSE, 2014, p. 40).

Embora os pré-socráticos tivessem no pensamento e no saber a arte como mediação sobre a vida, criando uma relação imediata com ela, havia neste pensamento a incapacidade de dominar e controlar as forças da natureza, porque ela era coberta de intensidade e densidade que a transformavam constantemente²⁴. Submissos à força da natureza, este modo de pensar não visava à clareza da ideia de verdade. A partir daí, convictos que o conhecimento da vida era inacessível ao homem e da inexistência de um princípio originário do mundo, partiam então de uma experimentação, baseada nas possibilidades infinitas de interpretação e invenção, de forma a expressá-las em símbolos e em mitos²⁵. É assim também que Artaud recorre à arte teatral como característica do homem, partindo da Grécia Antiga, que mantinha a questão ética e política através dos mitos:

Ou seremos capazes de retornar, através dos meios modernos e atuais, à idéia superior da poesia e da poesia pelo teatro que está por trás dos Mitos contados pelos grandes trágicos da antigüidade, e capazes mais uma vez de suportar uma idéia religiosa do teatro, isto é, sem mediação, sem contemplação inútil, sem sonhos esparsos, de chegar a uma tomada de consciência e também de posse de certas forças dominantes, de certas noções que tudo dirigem; e, como as noções, quando efetivas, trazem consigo suas energias, capazes de reencontrar em nós essas energias que criam a ordem e fazem aumentar os índices da vida, ou só nos resta nos abandonarmos sem reação e imediatamente, e reconhecer que só servimos mesmo para a desordem, a fome, o sangue, a guerra e as epidemias (ARTAUD, 2006b, p. 67-68).

Considerados os verdadeiros filósofos para Nietzsche, porque não visavam à separação, e sim à união do homem com a natureza, os pré-socráticos também produziam uma filosofia voltada ao devir. Reconheciam, portanto, o dinamismo da vida, cujos aspectos terríveis, perigosos, inexplicáveis e trágicos também se revestiam no homem. Foi através da contemplação para com a natureza que os pré-socráticos partiram em busca de descobertas,

²⁴ A intensidade encontra-se no mínimo do mínimo, ou seja, no tempo que é um vir a ser constante, desconhecido, por não ter início e nem fim. O ser humano é mortal, pois a sua certeza vem apenas no que está diante dos olhos, ou seja, o nascimento e a morte, mas o tempo continua perpetuando no espaço. Se não há um princípio original do mundo, então automaticamente não se tem a verdade.

²⁵ Segundo Cohen, no seu livro *Work in Progress na cena contemporânea*: “Mito como narrativa, mito como rememoração, mito como alusão, mito como celebração, mito como *locus* da hierofania, mito como pré-logos, mito como derivação – parábola, metáfora – mito como impostura; ontologicamente o *topos* do *mythos* é a da rememoração, da repetição, da reinstauração do tempo ritual, da recuperação de acontecimentos reais ou imaginários. Com uma direção pretérita e, essencialmente, recuperando uma genealogia, o mito re-apresenta, por ritualização (através de índices do acontecimento primordial), por narrativa, geralmente oral (ficando no território da alusão), por representação (pictórica, icônica, poética) a experiência original”. “A cena mítica, momento de permeação ou de re-apresentação do fenômeno primeiro, investe-se pelo seu caráter direto com a experiência, plena de visibilidade e sensação, de uma potência superior às narrativas e relatos. A presença, a permeação, a iniciação, a narrativa imagética potencializam o rito enquanto espaço de manifestação do mítico: percurso paralelo ao da cena teatral, oriunda de práticas dionisíacas e rituais de mistérios de Elêusis” (COHEN, 2013, p. 65-66, grifo do autor). Ainda, afirma que “O campo do mítico, alcançado pelo aguçamento da atenção e pelo aquietamento da ‘trama de vicissitudes’, é um trabalho dos sentidos. O campo mítico, por nós ensejado, é sutil, silencioso e amplifica a produção e captação do invisível!” (COHEN, 2013, p. 75, grifo do autor).

acerca das bases do mundo. Desse modo, eles não se tornaram negadores da vida e, assim, transmutaram o mundo da vida humana pelo meio da arte. Outra razão por Nietzsche ter atribuído suas considerações aos pré-socráticos foi por eles se diferenciarem dos filósofos cartesianos²⁶, a partir de Sócrates, os quais são inseridos num panteão filosófico do pensamento da verdade, da razão e da lógica, em que negam o pensamento atribuído ao corpo, aos instintos, às paixões e ao inconsciente. Por fim, separam o homem da natureza, colocando-o como centro de investigação filosófica. Os filósofos cartesianos baseiam-se nos conceitos de filósofos últimos de sua época, a fim de poderem traçar um juízo, cuja definição/proposição de valor sobre o seu pensamento possa ser inserido à linguagem. Assim sendo, este filósofo cartesiano separará em camadas o que é que tem de falsidade e de verdade no conceito último, implantado para gerar um novo pensamento à humanidade. Já Nietzsche, será talvez o único filósofo que dará um passo atrás desta teia metafísica e voltará na linha do tempo, indagando para que e por que a verdade:

Não será o instinto do medo que nos obriga a conhecer? Quando aqueles que buscam o conhecimento reencontram algo nas coisas, sob as coisas ou por trás das coisas, algo que infelizmente nos é muito conhecido, como, por exemplo, a nossa tabuada, ou a nossa lógica, ou as nossas vontades e apetites, que felizes ficam logo! Pois «o que é familiar é conhecido», nisso estão de acordo. Mesmo os mais cuidadosos dentre eles acham que o que é familiar é pelo menos mais facilmente conhecido do que o que é estranho. Erro dos erros! O que é conhecido é habitual; e o habitual é o mais difícil de «conhecer», isto é, de ver como problema, isto é, de ver como estranho, afastado, “fora de nós” (NIETZSCHE, 1882, § 355, grifo do autor).

Talvez Jung pudesse compactuar com estes mesmos pensamentos, referente à vontade de poder e à vontade de saber, inseridas no homem ocidental. Frutos do reflexo do medo diante da realidade estética da vida, tão realistas na psique, correspondem também ao mesmo medo que coloca o homem comum diante do que ele não consegue controlar pela consciência, isto é, do inconsciente:

Mas há algo a dizer acerca do medo característico que o homem ocidental sente em relação ao outro lado. Em primeiro lugar, este medo não é completamente injustificado, além de ser real. Compreendemos sem dificuldade o medo que a criança e o primitivo sentem diante do mundo amplo e desconhecido. Pois é o mesmo medo que experimentamos em nosso mundo interior infantil, que se nos afigura imenso e desconhecido. Sentimos somente o afeto, sem perceber que se trata de um medo do mundo, uma vez que esse mundo é invisível. A seu respeito só temos preconceitos teóricos ou idéias supersticiosas. E há pessoas cultas diante das quais não podemos falar do

²⁶ O termo *cartesiano* advém do pensamento de René Descartes (1596-1650), filósofo, matemático e físico francês, conhecido pela famosa frase: “Penso, logo existo” e pelo latim por “Cogito, ergo sum”. Ele alicerçou o racionalismo, fundamentado na crença sistemática da clareza, da razão e da verdade, como a única e indiscutível fonte do conhecimento, e cuja convicção da separação entre mente e corpo físico, desde Sócrates, permaneceu sustentada.

inconsciente sem sermos acusados de misticismo. O medo a que nos referimos é, pois, legítimo, pois os dados do outro lado conseguem abalar nossa concepção racional do mundo, com suas certezas científicas e morais; a crença ardente que nelas depositamos faz supor quão frágeis são (JUNG, 2008, p. 90).

Toda valoração da vida, segundo o filósofo alemão, não pode ser avaliada: “Juízos, juízos de valor acerca da vida, contra ou a favor, nunca podem ser verdadeiros, afinal; eles têm valor apenas como sintomas, são considerados apenas enquanto sintomas” (NIETZSCHE, 2006, p.18). Só possui valor como sintoma de negação e reação, e não como juízo o qual está inserido como verdadeiro. Esta negatividade é resultante da atitude de valorar, adquirido no lugar do bem e da verdade, o lugar a partir do qual se avalia. A pauta, então, da transvaloração dos valores morais a qual Nietzsche propõe como sua grande política, é o de criar novos valores a partir de novo solo que estejam em consonância com o corpo, com a vida e com a terra, e que dará o nascimento de mais dois pensamentos nietzschianos. São eles: a lei do eterno retorno²⁷ do mesmo e o além do bem e do mal²⁸:

Para a tarefa de uma transmutação dos valores exigiam-se talvez mais faculdades do que as que alguma vez habitaram, lado a lado, num só indivíduo, sobretudo também oposições de faculdades, sem que estas houvessem de se destruir e perturbar. Hierarquia das faculdades; distância; a arte de separar, sem hostilizar; nada mesclar, nada «reconciliar»; uma multiplicidade ingente que, apesar de tudo, é o contrário do caos – tal foi a condição preliminar, o longo e secreto trabalho e o dom artístico do meu instinto (NIETZSCHE, 2008b, p. 39, grifo do autor).

Os valores “bem” e “mal”, “verdadeiro” e “belo”, nunca foram questionados aos pré-socráticos, porque desde Platão considerava-se que os valores estavam no outro mundo, transcendente. Platão, com sua duplicação de mundos, considerava que o mundo terreno, o mundo do aqui e agora seria o mundo da ilusão, porquanto o mundo das idéias, este sim era

²⁷ Ela é referida pela primeira vez na penúltima ascensão do livro IV, de *A Gaia Ciência*, no aforismo 341, tendo sido intitulado por *O peso mais pesado*. Nietzsche diz que o pensamento adveio de súbito, em agosto de 1881, quando ele tinha permanecido diante de uma grande rocha piramidal, enquanto estava numa caminhada ao lado de um lago na Suíça. Depois de introduzi-la no final de *A Gaia Ciência*, ele fez uma concepção fundamental do seu próximo trabalho: *Assim falou Zarathustra*. Ela é uma proposta de sabedoria e o processo incondicional pelo qual o indivíduo consciente tem a valorização total em viver a vida em todos os seus aspectos, no agora, como se ela pudesse retornar infinitas vezes da mesma maneira, sem mudar quaisquer pormenores.

²⁸ O termo adveio de reflexões e anotações de Nietzsche, no decorrer de sua composição do livro *Assim falou Zarathustra*, sendo intitulado no seu livro de 1886 por *Além do bem e do mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Nessa fase, sua crítica era densa, pois correspondia aos escritos da negação e destruição dos valores morais. Em *Ecce Homo*, seu livro autobiográfico, e sobre essa fase, ele diz: “A tarefa para os anos seguintes estava traçada de maneira mais rigorosa. Depois de resolvida a parte de minha tarefa que diz Sim, era a vez da sua metade que diz Não, que faz o Não: a tresvaloração mesma dos valores existentes, a grande guerra – a conjuração do dia da decisão. Nisso está incluído o lento olhar em volta, a busca de seres afins, daqueles que de sua força me estendessem a mão para a obra de destruição” (NIETZSCHE, 2008c, p. 91, grifo do autor).

essencial, imutável. Já para Nietzsche, pelo contrário, seria fictício, fruto de tudo que vem da consciência do homem, ou seja, um recorte da psique que é pequena e insignificante, perante o todo do inconsciente. Acerca deste parecer, no que concerne ao inconsciente, o psicoterapeuta e psiquiatra suíço dirá:

‘Cada um tem em si algo de criminoso, de ladrão’ etc., como se costuma dizer. Assim se compõe uma imagem viva, contendo tudo o que se move sobre o tabuleiro de xadrez do mundo: o bom e o mau. Pouco a pouco se estabelece, desse modo, em muitas naturezas um sentimento de solidariedade com o mundo que em determinados casos significa o momento decisivo da cura (JUNG, 2008, p. 134, grifo do autor).

Com base em seu questionamento ainda acerca do valor dos valores, onde estaria embutido o critério de moral que retira o ser humano da sua subjetividade, e que desde Platão atribuiu-se o bem, o belo e o verdadeiro como valores superiores, tem-se assim a subversão crítica: os valores são humanos, demasiado humanos. Em alguma época os valores foram criados, portanto se transformam, desaparecem e reaparecem novamente, todos baseados na história e não na transcendência das coisas. Sendo assim, *transvalorar* ou *tresvalorar* os valores morais seria, para Nietzsche, os primeiros passos à quebra das ilusões implantadas na mente das pessoas: [...] não vejo ninguém que tenha ousado fazer uma crítica dos juízos de valores morais [...] Até o momento ninguém examinou o valor da mais famosa das medicinas chamada moral [...] Esse é justamente nosso projeto (NIETZSCHE apud ROBERTO MACHADO, 1999, p. 59).

Em detrimento à transvaloração dos valores, levantados por Nietzsche, talvez possa servir como reflexo da mesma o propósito de mudança de valores, colocando-os no campo das dúvidas, ou seja, é relevante suspeitar daquilo que o homem, sobretudo o moderno, tem em grande prestação de serviço. Quais são os contextos em que os valores se conceberam? Eles sofreram algum tipo de alteração ou se mantêm em expansão? O pensamento nietzschiano deve ser estudado não somente como um caráter interpretativo, mas interventivo. Isso quer dizer que ao interpretar, a pessoa assume uma questão política (coloca a própria cultura como objeto em questão), na qual interfere, modifica, rejeita, desconstrói em partes todo conceito cristalizado de valores, assumindo depois uma postura de artesão, encarregado de trazer novamente a relação do homem com a vida, e não separado dela. Como se estabelece uma indagação no modo de pensar do pensador? Seria a partir da relação deles com a mudança, o devir? Será que ele nega ou afirma a vida? Quanto de verdade suporta o espírito? Nos dizeres de Viviane Mosé, um claro exemplo:

Transvalorar pode ser pensado, a princípio, como tornar móvel, maleável, fluído. Ao contrário de maleáveis, as avaliações e juízos que o homem

produziu, tanto na modernidade quanto na antiguidade clássica, são cristalizações, fixações, sustentadas pela crença na identidade, na essência, no ser. A rede de valores que foi se produzindo no decorrer da história do pensamento, esta malha conceitual que nos enreda a todos, está fundada a ficção de que exista alguma coisa irreduzível, imutável, única, idêntica a si mesma, e esta coisa é o ser, a essência, a verdade. Nietzsche entende esta crença como produto da necessidade metafísica de duração, como anseio psicológico por fundamento. Esta vontade de duração vai se constituir como uma correlação negativa de forças, na medida em que se insurge contra a mudança, própria do tempo e da vida (MOSE, 2014, p. 13).

Partindo desta transvaloração, alia-se a performance, devido à sua atitude crítica e inquietante: apesar de não se contentar com rótulos que a defina, a *performance* ou *performance art* foi e ainda é tida como um movimento artístico de resistência que a caracteriza como uma expressão anárquica, porque rompe com os valores, as formas, as previsibilidades, as convenções e as disciplinas. Ela combate o sistema da tradição do teatro dramático realista, que se pauta estritamente na dramaturgia. Sobre o percurso histórico acerca do surgimento da performance, pelo movimento pós-modernista, em que se configura o teatro pós-dramático e a performance, são referências de auxílio a descrição de Renato Cohen:

Dessa forma a *performance* é o elo contemporâneo de uma corrente de expressões estético-filosóficas do século XX da qual fazem parte as *seratas* futuristas, os manifestos e *cabarets* dada, o teatro-escândalo surrealista e o happening. A *performance* é portanto a expressão dos anos 1970/ 1980, estabelecendo, apesar da confusão no Brasil, uma clara distinção com o *happening*, havendo em relação a este um *aumento de esteticidade* obtida através do aumento de controle sobre a produção e a criação — em detrimento de espontaneidade e um aumento de individualismo — com maior valoração do ego do artista criador — em detrimento do coletivo e do social, privilegiados no happening [...] a arte e particularmente a corrente que chamamos de *live art* é auto-reciclável, trabalhando com os elementos básicos do homem, reportando-se sempre ao que o homem tem de mais primitivo e essencial, rompendo sempre que possível com a representação e não correndo por isto risco de aniquilação, ao contrário de outras "modas" inventadas pelo sistema (COHEN, 2002, p. 158-159, grifo do autor).

A performance coloca em questão a própria representação e o processo criativo, pois visa à liberdade estética de criação, de execução e de manipulação, a fim de se ter novas sugestões de releituras sobre o mundo: multiplicidade de olhares e pontos de vista. É uma arte de combate, de vanguarda e de fronteira entre a vida e a arte, que visa estabelecer uma integração direta e modificadora de vivência consigo e com o receptor. Ela tende à atitude de intervenção sensorial²⁹, sem precisar dizer e se afirmar no discurso narrativo-verbal. A

²⁹ É a atitude de proximidade relacional entre atuante e público, em que se fortifica a capacidade em projetar, em registrar, em modular e em processar as informações recebidas pelos sentidos. São eles: a audição, o tato, a visão, o paladar e o olfato.

construção do enredo não se dá de forma linear, mas numa estrutura contendo fragmentações, justaposições e *collage*³⁰, a estrutura multifacetada que constitui um todo, abrindo-se às imagéticas possibilidades amplas de leitura.

A performance direciona-se, assim, à construção de uma ponte entre arte e vida, cuja relação fortifica a experiência colaborativa como elemento fundamental de reação e mobilização entre todos os presentes. Talvez por isso, e não só por isso, ela proponha uma arte total, cujo novo discurso apresenta-se como *mise en scène*³¹.

Conhecida também por “teatro das artes visuais”³², a performance preza a plasticidade como força motriz do simbólico. Não admite ficar num único plano de conceito e expressão, uma vez que o termo a ela atribuída representa uma diversidade de manifestações e movimentos em diferentes áreas³³. Ela integra todas as outras linguagens artísticas, assumindo uma multifacetada estrutura na maneira de condução do seu discurso temático, muito embora afirme uma falta de intencionalidade. Tende a aliar-se à linguagem híbrida, que adota diferentes perspectivismos, visando, em sua maioria, à arte corporal e visual como veículo de expressão.

A linguagem verbal estaria em complementaridade e extensão dos impulsos que reverberam no corpo e não como algo desconectado do mesmo. Estas palavras comportam signos e metáforas que representam múltipla significação e que não corroboram com banalização de sua vitalidade. É uma arte de experimentação e pesquisa, propondo experiências,

³⁰ Encontra-se nas palavras de Cohen melhor entendimento acerca da *collage*: “Nesse processo de ‘reconstrução’ de mundo, geralmente, vão se justapor imagens que na realidade cotidiana nunca apareciam juntas [...] cria um ‘estranhamento visual’. Este ‘estranhamento’ tem pelo menos duas funções: uma, como a idealizada por Brecht, é a de, ao ‘destacar’ um objeto de seu contexto original, forçar uma melhor observação do mesmo. A segunda, mais próxima dos surrealistas (principalmente da linha patafísica), é a de criar novas utilizações para o objeto em destaque, além da função inicialmente definida”. “A utilização da *collage* na *performance* resgata, dessa forma, no ato de criação, através do processo de *livre-associação*, a sua intenção mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos inconscientes e não da instância consciente crivada de barreiras do superego [...] Trabalha, de acordo com a dialética freudiana, com o princípio do prazer (dionisíaca) e da realidade (apolíneo)” (COHEN, 2002, p. 61-62, grifo do autor). Segundo ele, a *collage* tende a uma linguagem gerativa de livre-associação, “A utilização da *collage*, na *performance*, reforça a busca da utilização de uma *linguagem gerativa* ao invés de uma *linguagem normativa*: a linguagem normativa está associada à gramática discursiva, à fala encadeada e hierarquizada (sujeito, verbo, objeto, orações coordenadas, orações subordinadas etc.) Isso tanto ao nível verbal quanto ao nível de imagético. Na medida em que ocorre a ruptura desse discurso, através da *collage*, que trabalha com o fragmento, entra-se num outro discurso, que tende a ser gerativo (no sentido de livre-associação)” (COHEN, 2002, p. 64, grifo do autor).

³¹ Segundo o encenador e dramaturgo francês Richard Demarcy (1942-2018), “A encenação *mise en scène* é a localização *mise en place* por meio de diversas materializações, de um discurso de ordem visual e sonora, a partir de um texto, de um esboço (ou não) cujas tomadas de posição com relação ao seu conteúdo são múltiplas” (DEMARCY, 1988, p. 28, grifo do autor).

³² Termo utilizado por Patrice Pavis. Francês, nascido em 1947, foi um professor na área teatral da Universidade de Paris VIII, onde se aposentou no final do ano letivo 2015/16, cujas obras e estudos são voltados sobre o teatro intercultural, a performance, a encenação contemporânea e a teoria dramática. Nas suas palavras, ele assume o termo “A performance ou performance art, expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”, surgiu nos anos sessenta [...] (PAVIS, 2017, p. 284, grifo do autor).

³³ Tendo uma ampla bibliografia, o termo *performance* assume uma vasta definição em divergentes áreas do conhecimento. São elas: antropologia, sociologia, linguística, cultura, música, artes plásticas, dança, teatro etc.

discussões e laboratórios que não se acabam no resultado, mas em algo que está em constante busca e caminho. Traz à tona a resistência frente aos discursos vazios, em prol das tonicidades dos corpos e do fluxo de consciência, ou seja, alimentando mais as dúvidas do que as verdades absolutas.

A preocupação em fazer pouco uso de elementos para atingir o conteúdo abordado será fundamental como proposta de minimalismo³⁴, aliado à intervenção da performance. O menos se torna mais, comportando apenas elementos essenciais que consiga condensar a essência, permitindo também que o público possa estar intrinsicamente absorvido pelas sensações provocadas na unidade advinda dos fragmentos de cena. Do contrário, há o risco de poluição visual, estimulando as múltiplas percepções do público e uma ruptura de conotações atribuídas aos diversos elementos simbólicos que estariam presentes na manifestação performativa. Nota-se, portanto, a primazia mais pela redução, desde que ela compreenda a essência, do que o excesso que confunde pela mera aparência, porque a estetização irá sobressair-se na performance: “Isso decorre tanto da necessidade de passar signos mais elaborados que demandam um maior rigor formal, quanto do desejo dos artistas de produzir uma obra mais delineada, menos bruta” (COHEN, 2002, p. 137).

Há um desejo latente que torna a performance algo que merece destaque na sua intenção: a autotransformação. Não só o de transformar a cena em acontecimento, mas também o propósito de visar que a afetação da obra artística do performer recaia sobre ele mesmo, a fim de impactá-lo e mobilizá-lo, proporcionando mudanças e compreensão acerca de si, inserido no coletivo. O que se espera da performance é que o artista consiga exteriorizar o que o moveu inicialmente, guiá-lo ao público e orientar este pensamento coletivo, que vai ao pensamento individual e retorna ao coletivo.

A aceitação do devir, do efêmero, das coisas sendo eternamente mutáveis, torna a performance como evento que privilegia o momento, a transitoriedade, o estado, a presença do aqui e agora, sobretudo quando algumas manifestações performativas acontecem uma única vez. Neste, ela é caracterizada como arte do acontecimento e da radicalidade, pois representa uma necessidade e uma urgência de transformação, podendo ser ou não, de cariz ideológico, psicológico etc. Acrescenta-se também outro valor altamente significativo à performance: o

³⁴ Referente ao minimalismo, em relação às ações simples e precisas: “O Performer deve fundar o seu trabalho numa estrutura precisa – fazendo esforços, porque a persistência e o respeito pelos detalhes são o rigor que permitem tornar presente o Eu-Eu. As coisas a fazer devem ser precisas. Não improvise, por favor! É necessário encontrar as ações, simples, tendo, no entanto, o cuidado de que elas sejam dominadas e que perdurem. Se não, elas não serão simples, mas banais” (GROTOWSKI, 1990, p. 3).

subjetivo, transitório, marcado pela intenção na comunicação de troca com os outros, em detrimento de uma obra que é objetiva, permanente e que se pauta por critérios e normas prévios. Dessa forma, a atitude da performance procede em se preocupar com a posição operante do público, ao invés da mera contemplação passiva do mesmo, cujo valor é altamente significativo, pois ela depende não do apreço da obra, mas da experiência viva e, por isso, ativa da troca:

Abordamos a performance artística que expressa a paixão pelo conhecimento do ser e que se empenha em derrubar resistências entre a interioridade e o exterior que a rodeia. Através do que revela faz-nos testemunhas de gestos que contêm significados e sentidos subjetivos. A performance transforma posições circunscritas em existências significantes e poéticas. Acrescenta sentidos ao estar e ao fazer permanente das nossas vidas, abrindo caminhos partilhados no mundo. Ao ser e existir num mundo que é nosso, ao abrir o corpo para o corpo do outro, construímos mundos diversos. Altera-se a subjetividade, seja como observador participativo e/ou interveniente ativo (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 21).

Como a proposta de proximidade de atuação e apresentação para o público ocorre por vezes num espaço não-convencional, a performance torna-se mais suscetível a reagir sobre as imprevisibilidades dos acontecimentos, em tempo real, onde o perigo³⁵ torna-se alicerce no seu ato de manifesto. Sendo assim, o performer considera o risco dentro da sua proposta criativa, evitando o receio e o medo que tendem a paralisá-lo. Ao observar essa circunstância que a todo momento implica a redefinição de tudo, no aqui e no agora, o performer reconhecer-se-á em predisposição de enfrentamento com o inusitado. Por esse motivo, levá-lo-á a ser mais preciso na duração e na qualidade dos seus gestos, dos seus pensamentos e das suas ações performativas. A atenção redobrada e a confiança advinda de todo um trabalho planejado, de uma sequência pensada e calculada, permitem com que ele esteja em total presença consigo, com os outros e, quiçá, atingindo assim uma certa magia³⁶ nesta relação de abordagem crítica, política e social. Não obstante, por restabelecer uma ponte entre a arte e a vida, a performance compromete-se com um outro tipo de risco: o de revigorar o campo dos instintos e das pulsões,

³⁵ Em relação ao performer diante do perigo, resume-se nos seguintes dizeres: “Para conquistar o conhecimento ele luta, porque a pulsação da vida torna-se mais forte e mais articulada em momentos de grande intensidade, de perigo. O perigo e a sorte caminham juntos. Não se tem classe a não ser em frente ao perigo. No momento do desafio surge a ritmização dos impulsos humanos” (GROTOWSKI, 1990, p. 1).

³⁶ O efeito da magia pode ser similar a “algo mais” além da técnica e que é realçado por Yoshi Oida, ator e diretor japonês nascido em 1933, cuja influência artística é radicada nas raízes do teatro oriental, mais especificamente do Nô, no qual cada gesto e ação é fixada por uma tradição apreendida anos a fio: “Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exhibir ou exhibir a minha técnica. Em vez disso, é revelar, através da atuação, ‘algo mais’, alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico, mas, através do comprometimento da imaginação do espectador, ‘algo mais’ irá surgir na sua mente. Para que isso ocorra, o público não deve ter a mínima percepção do que o ator estiver fazendo. Os espectadores têm de esquecer o ator. O ator deve desaparecer” (OIDA, 2001, p. 21, grifo do autor).

onde se instaura a intensidade³⁷ das relações. Comparada a um equilibrista numa corda-bamba, a performance depara-se também com um abismo abaixo de si que pode comprometer a apresentação do próprio artista. É dessa forma que se desenvolvem definições de partituras físicas e cênicas, para garantir, no mínimo, um direcionamento que cumpra com a integridade tanto do performer como de sua obra. Envolver-se totalmente na ação, não significaria desviar-se dela, pois quando o performer é totalmente tomado por seus impulsos internos, sem ter controle deles no espaço, a tendência é ele abandonar-se no escuro, isto é, ficar desorientado e perdido. A consequência que esse estado pode acarretar é o abalo de sua estrutura fisiopsicológica e a perda do conteúdo da proposta performativa. Por ser o performer considerado o objeto e o sujeito da ação³⁸, o encenador da obra e o ator, a autoria e a autocrítica, desvincular-se totalmente de si, a ponto de não ter o domínio das ações, não é algo que decorre da arte da performance na sua realização. Isso se dá porque existe nela a atitude de progresso na ação, ou seja, o caminho da transformação, e não da redenção. Mesmo quando uma performance tem como proposta consciente comprometer o corpo, passa sempre por uma deliberação sobre os limites de tal ação.

É como se o corpo acometesse contra si próprio as suas percepções da existência mais superficiais e se projetasse para lá do que pensa. O reconhecer dos limites é em si mesmo também um gesto performativo. A filosofia e a performance partilham esse sabor de experimentar os seus limites e o mundo através de um renovado esforço de busca de novas possibilidades e de outros “sentires”. Mas esta aventura de equilíbrios e desequilíbrios parece não terminar nunca (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 209, grifo do autor).

Entre outras palavras, é perceber a qualidade do seu estado físico, a qual permite que o performer obtenha presença cênica, além de proporcionar em suas ações, o ato de fazer e de se observar fazendo, ao mesmo tempo, causando sensações em si e no outro. Seria estar passivo diante da ação, e ativo perante à sua observação. Ação e observação³⁹, em conjunto, possibilitam o olhar para si e separar-se de si.

³⁷ Essa intensidade com dosagem exata de energia capaz de oferecer ao corpo decidido do performer um instante de vivacidade, de dinamismo e de presença, faz-lo estar suscetível a responder sobre quaisquer influências internas e externas do espaço, que logo acionará a atenção do público.

³⁸ Erwin Piscator (1893-1966) foi um diretor, produtor teatral e dramaturgo alemão que falou a respeito do artista como objeto e sujeito de ação: “Combinando a representação objetiva com a ação subjetiva, em vez de se tornar um simples objeto nas mãos do dramaturgo, ele será um criador. Objetivando-se, ele torna-se sujeito – e sendo conduzido por ambas torna-se um ser vivo” (PISCATOR apud ANTÔNIO BRANCO, 2015, p. 55).

³⁹ A este respeito sobre o olhar que faz e o olhar que observa se assemelha ao que Grotowski diz a respeito do que o performer deveria atentar-se, isto é, ser passivo na ação e ativo na observação: “Eu-Eu não significa estar dividido em dois, mas ser-se duplo. A questão é ser-se passivo na ação e activo na observação (reverter o hábito). Passivo: estar receptivo. Activo: estar presente. Para nutrir a vida do Eu-Eu, o *Performer* deve desenvolver, não um organismo-matéria, um organismo de músculos, atlético, mas um organismo-canal através do qual as energias circulam, as energias se transformam e o subtil é tocado” (GROTOWSKI, 1990, p. 2-3, grifo do autor).

Nietzsche dizia algo a respeito, quando achava necessário que a pessoa se recolocasse numa posição de abismo (em doses homeopáticas, por assim dizer), para romper com as armaduras protetoras da consciência, no intuito de tornar o corpo suscetível, sensível e vulnerável. Ele diz que quanto mais o homem olha para o abismo, a tendência é o abismo olhar para o homem: "Aquele que luta com monstros deve acautelarse para não se tornar também um monstro. Quando se olha muito tempo para um abismo, o abismo olha para você (NIETZSCHE, 2001b, p. 89). O filósofo alemão, assim, concebe uma diretriz essencial ao ser humano que não consegue permitir-se ser afetado pela vida: reavivar a sensibilidade para abrir o olhar a novos horizontes, mas com equilíbrio. Portanto, o homem da ação seria também para Nietzsche aquele que faz, ao mesmo tempo que se observa. Seria então quem estaria mais propenso a retornar à superfície e conduzir sua vida, sem desconectar sua presença com ela. Entre outras palavras, seria aquele que permite arriscar-se profundamente aos impulsos do inconsciente, ao mesmo tempo que consegue guiá-lo e direcioná-lo ao nível da consciência. Em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, encontra-se uma bela demonstração de palavras acerca dessa mesma condição desse ser descrito acima, e que pode ser comparada à condição do artista-performer, o qual transita por camadas que ofuscam a passagem de luz, ao mesmo tempo em que retorna à claridade, priorizando sempre a comunicação eficaz na sua obra de arte:

Pois esta é a verdade sobre a nossa alma, pensou ele, sobre o nosso eu, que habita, como um peixe, os mares profundos, e navega nas trevas buscando caminho entre as algas gigantes, atravessa espaços filtrados de sol e remergulha na escuridão gelada, abismal, imperscrutável: ei-lo que de súbito emerge a superfície e salta sobre as ondas crespas de vento; isto é, sente uma absoluta necessidade de contatos, de animar-se, de entrar em comunicação... (WOOLF, 2011, p. 163).

1.1 Pré-socráticos: os físicos naturais

Já se viu nas palavras acima que a história do conhecimento humano é a história da estagnação da ideia de verdade, ou seja, o ideal não tem as transformações que os acontecimentos têm. Nietzsche analisa o surgimento dos valores como uma forma de constituição da vida pela ideia. O que a história da metafísica propôs em si como vontade de verdade não foi a mera curiosidade empírica sobre a exuberância enigmática da vida:

Este ser, esta identidade e unidade, este princípio de ação, esta "causa" que a linguagem atribui às coisas, é produto de uma projeção psicológica, nasce da crença na origem subjetiva destes mesmos atributos. Em outras palavras, a metafísica resulta de um antropocentrismo imaginário: o homem projeta nas coisas aquilo que ele gostaria ou imagina ser (MOSÉ, 2014, p. 143, grifo do autor).

Diante do espanto, da fraqueza e do medo à “vida-morte”, à dor, ao desconhecido, à opulência, ao excesso, à magnitude de forças destrutivas e reconstrutivas próprias da natureza, o homem encontra na vontade de saber uma utilidade desta interpretação, em prol de sua própria vontade de poder. Dessa forma, ele usurpa os demais seres e a própria estética da vida, aliando-se num jogo de forças que buscam expansão, de tensões e interesses, não em forma de possibilidades de configuração, mas no de dominação e controle. Ele não ambiciona encontrar a verdade sobre si e sobre os questionamentos do mundo, mas busca a superficialidade hedonista de uma suposta verdade, ou seja, aquela que conserva, conforta e que esteja em ausência de dificuldade e conflito sobre a vida:

A essência da ‘verdade’ é esta apreciação: ‘creio que isto ou aquilo é assim’. O que se exprime neste julgamento são as *condições necessárias para a nossa conservação e para o nosso crescimento*. A crença na razão e nas suas categorias [...] constitui prova a favor de sua *utilidade* para a vida, não a favor da verdade (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 82, grifo do autor).

Dentro da crença da razão e nas suas categorias de intelecto, o homem procura esquematizar para prever, conservar e acreditar que controla, prevê e domina. O mundo do saber racionalizado, caracteriza-se por ser o mundo de reação à mudança, ao devir: “Toda mudança é uma desintegração da ordem imediatamente estabelecida, o mundo é uma sucessiva construção e destruição” (MOSÉ, 2014, p. 39). Assim, ele é idealizado e simplificado em linguagem: “o desprezo, o ódio de tudo o que passa, muda e se transforma: - de onde vem essa valorização do que permanece? Visivelmente, a vontade de verdade é apenas o desejo de encontrar-se em um mundo onde tudo permaneça” (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 153).

Por um instinto de sobrevivência, o homem receoso frente ao conflito em que ele se encontra com a imprevisibilidade e pluralidade da natureza, numa configuração provisória da vida em que ele se depara, encontra assim uma forma que a reduz, a fragmenta, a simplifica. Através dessa ação, o homem projeta suas pulsões e sensações internas em signos de ficção: “O homem inventor de signos é, ao mesmo tempo, o homem que adquire uma consciência cada vez mais aguda de si próprio: foi somente como animal social que aprendeu a fazê-lo” (NIETZSCHE, 2002a, § 354). Aqui se encontra a fartura de meios de expressão resultantes da pluralidade de sentidos, a favor das tonalidades, nas quais se encontram o corpo como veículo expressivo em seus estados variáveis de intensidade pulsionais. Só que nesta ficção, assumida como arte, signos e metáforas, o homem não mais se satisfaz em interpretar de forma plural e com múltiplas perspectivas, advindas da intuição. Pelo contrário, ele convence-se de que o que foi interpretado, converter-se-ia em ideia e sucessivamente em linguagem, palavra, conceito e por fim, em critério de verdade, de *realidade*. Como reflexo deste desapontamento, ele pôde

assim inventar um mundo durável, um lugar em que a linguagem ganha destaque de controle e cujo “desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor” (NIETZSCHE, 2000b, p. 21). E desta forma, se desenvolve o niilismo. Desembocado numa linguagem convencional e gregária, a corrente de negação da realidade, das pulsões, da vida em prol de uma verdade absoluta, instala-se:

A linguagem, desde o seu nascimento, existe como uma interpretação, uma valoração moral que quer o afastamento do corpo, o esquecimento das sensações, do devir, mas que esconde as condições deste nascimento, quando sustenta a crença na correspondência entre as palavras e as coisas. A linguagem gregária é um artigo de fé (MOSE, 2014, p. 73).

Além disso, encontrando-se em tédio, o homem, por necessidade, busca incessantemente existir gregariamente e socialmente. O nivelamento, a subserviência, a vulgarização, a negação das diferenças individuais e da própria singularidade (considerada pelo homem moderno como mal, desvio da normalidade, doença), advêm como registro desta engrenagem gregária que se desemboca pelos valores coletivos da razão, negando seus impulsos criativos. O homem luta contra si mesmo e suas impressões, a fim de se tornar comum, normal, gregário e, como Nietzsche classifica, rebanho.

Para melhor exemplificar esta *gregariedade*⁴⁰, a conformidade, a comodidade, a insignificância de existência, em conjunto com a solidão do homem moderno, sobretudo a rechaça da individualidade, da singularidade do indivíduo ridicularizada nas situações mais banais, cita-se a obra *O Rinoceronte*⁴¹ (1959), de Eugène Ionesco⁴². Cruelmente poético, despojado de convenções, nela estabelece-se a vida de uma comunidade subalterna e

⁴⁰ Segundo o dicionário Priberam, disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/gregar%C3%ADo>>, *gregariedade* tem por significado: “1. Diz-se dos animais que vivem em bandos, das plantas que crescem em grande número no mesmo lugar. 2. Próprio da massa, da multidão”.

⁴¹ Nesta obra destacam-se as palavras vazias, sem embasamentos, retratadas nas falas das personagens, além também do reflexo do autor, pós Segunda Guerra Mundial, em que ele sofreu um vazio existencial: o mesmo dizia que o que o mantinha sobrevivente era viver cada dia, um após o outro. Seus sonhos e pesadelos foram inseridos nas entrelinhas de suas obras, como a histeria coletiva, o delírio insano e coletivo. Reflexos estes de uma sociedade incapacitada de consciência, da qual se rende pelo velho discurso persuasivo, retórico e por vezes, absurdo. Abre assim o campo ao ilógico, ao contraditório, advindo nas ações e nas falas: um elemento central ao tratamento inusitado de aspectos inesperados da vida humana.

⁴² Considerado o maior metafísico e dramaturgo francês, Eugène Ionesco, atribuído como o pai do “Teatro do Absurdo”, rejeitava a estrutura lógica, o desenvolvimento psicológico das personagens e o pensamento do teatro tradicional realista. Usando de influências surrealistas e dadaístas, surge uma nova classificação literária capaz de preencher a escrita com elementos desconexos e entrecortados. Ele subestimava o teatro como expressão artística, pois o considerava como uma arte artificial, gratuita, falsa e colocava em questão o porquê de fingir no palco, se na própria vida havia fingimentos diários. Talvez por isso e não só por isso, não acreditava na tentativa de gerar uma nova ordem política capaz de redimir o homem. Ele se mostrava irritado com a idéia de teatro que tentava inserir ideologias e vaidades. E quanto a esta dramaturgia supérflua, Ionesco realçava que um autor não poderia colocar-se num papel de pedagogo, quicá um líder e um demagogo. O texto deveria surgir pela falta de preocupação sociológica, e se revelando pela anarquia interior.

incapacitada diante de forças imprevisíveis. É uma crítica ao conformismo que cria condições de submissão dos homens e os transforma em verdadeiros ventríloquos do totalitarismo. Tal escolha desses seres à margem de si, aplicam-se ora por conta do comodismo, ora pela ausência de resultados, ora pela inércia e medo da solidão, ora por interesse ou falta destes. Seguem então à corrente, mesmo que para isso precisem renunciar ao que se tem de mais essencial no indivíduo: o pensamento no qual poderia encontrar a capacidade de discernimento, a contestação, a reflexão, a busca por estratégias de melhores condições para si etc. Tudo que se faz para resgatar a singularidade no indivíduo é rechaçado. Agora anônimos, em meio a tantos iguais, sentem-se úteis, aprovados, pertencentes a um coletivo: uma representação irônica e desconcertante de indivíduos vivendo situações absurdas e particulares. É o sintoma de um homem que está inviável, esclerosado, que não sabe se há muito o que se fazer. Ele está abandonado, perdido no seu mundo interno e condenado à queda, e por consequência, à sua morte. Em uma sociedade que não mais se escuta e que se expressa pela incoerência de argumentos, reflete-se a condição humana: é o sentido do que não se tem sentido, ou seja, a abordagem inadequada racional, abandonando o pensamento discursivo. Justifica-se esta reflexão, portanto, quando o próprio dramaturgo especifica que a única certeza absoluta que o ser humano é capaz de atingir é a morte, ou seja, uma grande força que nenhuma lucidez ou vontade pode deter. Tudo está acontecendo, aconteceu e nada acontece na prática para resolver a consequência desastrosa que estava inserida naquela comunidade: o rinocerontite⁴³. Quem sofre a metamorfose de homem à rinoceronte é o coletivo, mesmo tendo livre arbítrio na escolha dessa mutação. O diferente torna-se incluyente e não excluyente, perante uma comunidade. É mais aceitável fazer parte de uma maioria do que de uma minoria. Traça-se aqui, nas palavras de Jung, um paralelo sobre a questão da imitação de uns sobre outros, numa reação do coletivo, rompendo com qualquer força de questionamento e reflexão, logo com a personalidade singular que poderia ser uma forma de potencializar o indivíduo a encontrar alternativas de superação:

O homem possui uma faculdade muito valiosa para os propósitos coletivos, mas extremamente nociva para a individuação: sua tendência à imitação. A psicologia social não pode prescindir da imitação, pois sem ela seriam simplesmente impossíveis as organizações de massa, o Estado e a ordem social. A base da ordem social não é a lei, mas a imitação, este último conceito abarcando também a sugestionalidade, a sugestão e o contágio mental. Podemos constatar diariamente como se usa e abusa do mecanismo da

⁴³ Essa metamorfose sofrida pelos habitantes em rinocerontes é uma analogia à mediocrização e ao conformismo que a sociedade tem passado, além da escolha desse animal, que era sinônimo de repúdio aos conformistas apoiadores do nazismo. Também se atribui à pele com espessura dura, incapaz de sofrer influência de ataque externo: uma armadura resistente, não dando visibilidade ao corpo interno. Justifica, portanto, os habitantes da obra de Ionesco que não mostram qualquer sinal de sensibilidade ou profundidade do ser, mas pelo contrário, caminham cotidianamente em seus universos supérfluos e repetitivos.

imitação, com o intuito de chegar-se a uma diferenciação pessoal: macaqueia-se alguma personalidade eminente, alguma característica ou atividade marcantes, obtendo-se assim uma diferenciação externa, relativamente ao ambiente circundante (JUNG, 2008, p. 40-41, grifo do autor).

Restou à personagem anti-herói Bérenger, o negligente, bêbado, desleixado, tímido e generoso, a decisão de carregar a representação da “humanização” ou da subjetividade. É o homem na sua personalidade e singularidade. Ele assume o risco de enfrentar o mal, apesar de não haver condições de tomar à frente, perante às soluções de lógica. É o exílio da culpa: a sua diferente conduta que não se enquadra à sociedade e a incapacidade de se infiltrar na multidão. Não há alternativas para esta personagem. Sendo a única que se manteve ser humano, cabe a aceitação de sua condição. Nada poderá justificar as suas ações, mas a sua individualidade e singularidade impulsioná-lo-á a resistir e a não se render.

Retornando à negação ou luta contra a própria estética da vida, Nietzsche combate esta linguagem negativa, na qual se encontra o desejo de retirar a condição do homem perante o universo infinitamente múltiplo e móvel, na sua mudança (em que há um tempo de nascer, transformar e perecer), na sua contradição, no seu fluxo, na sua complexidade e conflito entre forças, e também o de separar o humano do instante presente, do corpo, das sensações, do tempo e das intensidades:

A negação da pluralidade que os signos permitiram poderia, portanto, estar a serviço de uma afirmação ou de uma negação da vida. Mas a experiência ficcional da linguagem parece ter indicado ao homem a possibilidade de negar, de uma vez por todas, a multiplicidade, a instabilidade, a mudança. Ao invés da afirmação da expansão diante da pluralidade, a linguagem se compôs como negação da pluralidade; em outras palavras, a linguagem não se afirmou como o que possibilitaria ao homem o aumento da capacidade de vencer o obstáculo, mas se colocou como a negação do próprio obstáculo, levada a efeito através da ficção de negação da pluralidade e da mudança (MOSÉ, 2014, p. 56).

É neste ponto precisamente que a interpretação da vida, da ficção transformada em ideia, que a duração e a verdade do mundo podem confluir numa sustentação, refúgio e identidade fixa ao homem, inserindo assim valores eternos:

Inventar fábulas sobre um “outro” mundo diferente desde não tem sentido a não ser que domine em nós instinto de calúnia, de depreciação, de receio: neste caso nos vingamos da vida com a fantasmagoria de uma “outra” vida distinta desta e melhor do que esta (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 40, grifo do autor).

Nesta expressão afirmativa artística assumida como uma interpretação provisória do confronto entre forças, através de metáforas, encontravam-se possibilidades de enfrentamento com a “vida-morte” e se estabelecia a união com o devir, não como estabilidade e fixação, mas como fluxo contínuo. Sem ter como finalidade assumir um papel de revelar uma verdade única

e um sentido inquestionável, este modo de expressão aliava-se à dor e ao sofrimento, aos instintos, às paixões, às ações, às impulsividades, como força motriz para seu desenvolvimento artístico-criativo, sem atribuir a ela um mundo durável.

É nessa condição de afirmação da pluralidade e da mudança que o performer também vai oferecer o pensar, o sentir e o agridoce prazer da vida na sua manifestação artística, ao assumir total clareza acerca de sua mudança, como algo que está em constante processo de transformação.

Sobre esse aspecto, há por vezes a compreensão de que o que já foi adquirido em métodos, tiveram o seu tempo de vida, porquanto necessitam perecer para que no agora renasçam em subjetividade criativa. Dessa forma, o performer terá a chance de expandir sua autoria na criação artística, de forma a se abrir às suas experiências subjetivas, mesmo que em pequenas (re)ações, ao reconhecer um novo caminho que implica o desconhecido.

Tendo em vista também a sua incapacidade de adquirir convicções sobre os mistérios inalcançáveis da própria natureza, os pré-socráticos foram diferenciados, considerados falsos e enganadores. Sendo assim, foram rejeitados pelos filósofos sucessores (Parmênides, Descartes, na ontologia e depois Sócrates, Platão e Aristóteles na metafísica), que ao invés de assumirem a interpretação como ficção, sublimam, ocultam, mascaram e escondem esta condição, dando a ela um valor maior. Estes filósofos vão mover o mundo do pensamento à identidade do *ser* (anulando a pluralidade do indivíduo e das coisas), ao intelecto e à razão: a verdade. O psiquiatra e psicoterapeuta suíço Jung diz existir um ato agressivo sobre essa atitude, quando se exalta a consciência pessoal, descartando os fenômenos inconscientes no indivíduo:

A consciência pessoal é mais ou menos um segmento arbitrário da psique coletiva. Ela consiste numa soma de fatos psíquicos sentidos como algo de pessoal. O atributo “pessoal” significa: pertencente de modo exclusivo a uma dada pessoa. Uma consciência apenas pessoal acentua com certa ansiedade seus direitos de autor e de propriedade no que concerne aos seus conteúdos, procurando deste modo criar um todo. Mas todos os conteúdos que não se ajustam a esse todo são negligenciados, esquecidos, ou então reprimidos e negados. Isto constitui uma forma de auto-educação que não deixa de ser, porém, demasiado arbitrária e violenta (JUNG, 2008, p. 42-43, grifo do autor).

Para Nietzsche, todo idealista resguardava-se num mundo que nega a realidade que o detém em sua força, que tenta converter o mundo através da sua pré-concebida filosofia, numa omissão do temor pela intensidade da “vida-morte”. Dessa forma, ele diz que todo “idealista é incorrigível: se é jogado fora do seu céu, faz do inferno um ideal” (NIETZSCHE, 2008d, p. 23). A este respeito, leva a crer sobre a paralisia como condição do ser humano, que torna as pessoas imóveis diante das situações. Nietzsche ataca fervorosamente os ideais platônicos que visava à

anulação do mundo sensível, o qual seria o mundo de ilusão, e exaltava o mundo inteligível, essencial e imutável, o qual só seria aproximado a um mundo transcendente, constituído por verdades e valores absolutos e inquestionáveis. Em seu livro *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche vai atacar os ideais platônicos:

Em relação a Platão, sou um cético fundamental, e nunca estive em condição de concordar com a admiração que há corrente entre os eruditos... Em meio à grande fatalidade do cristianismo, Platão é esta fascinação dúbia chamada “Ideal”, que tornou possível para as naturezas nobres da antiguidade compreender mal a si mesmas e pôr os pés sobre a ponte que conduziu até a “cruz” (NIETZSCHE, 1888, p. 99, grifo do autor).

1.2 Dor e sofrimento: fechamento e abertura ao mundo

A partir da constatação do autor desta dissertação de que o ser humano depara-se com dificuldades e fases desmotivantes na vida que parecem intermináveis, por consequência o homem vê-se, por vezes, desestimulado a prosseguir sua jornada. Como sintoma de reação, há uma vontade de desistência e não resistência por parte do indivíduo frente aos obstáculos que a vida lhe impõe. Embora a maioria dos filósofos cartesianos buscasse a redução do sofrimento, da infelicidade, da morte injusta, da violência, da pobreza, da doença, da escravidão, ofertando conselhos de como diminuir a dor⁴⁴, há em Nietzsche, um olhar debruçado sobre esta questão. Sendo um dos poucos filósofos a destacar a positividade do processo da dor, do fracasso e das dificuldades, ele estabelece seriamente na sua reflexão uma conexão direta com a tragédia grega, em que o homem se deparava diretamente com o impacto violento da existência. Não obstante, ao invés do homem afastar a dor, a mudança e a morte, este mesmo homem assume uma intensa sensibilidade capaz de reagir ao extremo sofrimento. Ele descobre na sua força instintiva uma ferramenta de autossuperação sobre estes fenômenos brutais da vida, através da sua criação artística. Entre outras palavras, seria um modo de produzir alegria, na sua capacidade resistente de suportar e aguentar o excesso da vida. É nesta condição que o pensamento trágico de Nietzsche (atribuição feita pelo próprio) parte então de uma relação afirmativa com a vida, por onde será introduzida também como atitude de reação na performance. Esta última é que vai encontrar uma ligação impulsionadora do sofrimento com a superação da verdade subjetiva e existencial do artista, além de romper com a domesticação da civilização opressora:

A performance, enquanto expressão artística, procura dar sentido ao problema do sofrimento da existência, o qual, como Friedrich Nietzsche afirma, coincide com um ideal ascético. Este ideal ascético é constituído no seu cerne

⁴⁴ Dor e sofrimento enquanto energia, sustentada pela disputa contínua de pulsões e afetos em alteração de intensidade.

por uma vontade de verdade. Ou seja, é um princípio ético da existência humana. A necessidade de dar um sentido ao sofrimento de existir conduz a uma superação da verdade a que só é possível aceder através de uma busca constante (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 49).

Uma vez que o homem tem a experiência com a verdade da vida que é esmagadora, na tragédia a maior virtude então não era a busca por uma felicidade permanente, longe dos perigos e fantasmas do sofrimento, mas pelo contrário, o que era cultuado era a coragem. Diante das situações limites em que o homem é testado, ele era capaz de enfrentamento com o seu destino. Sobre este último, o homem não o detinha de forma autônoma. Entre outras palavras, o destino não significava nada, porque ele constituía a própria força vital e não lógica, com sua finalidade. Essa questão de enfrentamento com o destino, não parece escapar do pensamento de Artaud, ao querer aproximá-lo ao teatro:

Parece ainda, e é de uma vontade assim que surgiu o teatro, que ele só deve fazer o homem e seus apetites intervirem na medida e sob o ângulo em que magneticamente ele se encontra com seu destino. Não para submeter-se a esse destino, mas para enfrentá-lo (ARTAUD, 2006b, p. 94).

O sofrimento, por sua vez, eram lágrimas que falavam da vida tal qual ela é. Ele veio da própria vida⁴⁵, da exterioridade e do choque do homem com a civilização e com as relações. É dessa relação do homem em constante embate e enfrentamento que a performance também tentará buscar no passado esse algo perdido. Ela vai propor que o artista fortifique suas inclinações perante a dor e o sofrimento, a fim de escrever sua própria história singular de criatividade artística, através da irradiação do corpo, em que poderá, por conseguinte, dedicá-la também ao engrandecimento de uma significação social de existência do outro. É nessa relação que só pode ser construtiva, quando um homem olha para o outro e se reconhece nele:

O que a performance propõe na sua matriz conceptual é que o ser faça acontecer a sua história diluindo a sua própria subjetividade ao tomar para si a responsabilidade e o protagonismo de quem sabe que esta lhe é acessível através do seu sofrimento e sacrifício individual. A experiência de fazer a sua história através da performance é uma profanação da narrativa dos grandes eventos. Situa-nos numa paisagem que nos pertence e a que fomos impedidos de aceder no passado (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 307).

Há que se voltar à maneira como se encara esse processo por vezes penoso no ser humano, em que o medo poderia ser assumido como uma forma de reação e criação para o artista e não como uma forma de torná-lo refém e condicionado, à espera de ser socorrido pela

⁴⁵ Este sofrimento inerente à manifestação própria da vida, exprime-se enquanto força temporal que se autossuprime e se autodestrói constantemente, assumindo seu caráter doloroso, terrível, problemático e seu caráter de decomposição.

notoriedade do momento. Dessa forma, o performer notaria que seria um tanto injusto abolir essa condição inerente a ele, visto que “A dor é uma resposta à procura de uma disseminação de dispositivos que afetam a subjetividade e a ameaçam” (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 54). É então que a performance vai tentar resguardar essa visão do artista que não bloqueia a passagem desse caminho por vezes tenebroso, pois é através dele onde se encontra a base de toda profundidade e imaginação que o fará retornar do caos para a superfície cotidiana, através de sua autonomia criativa. Reconhece-se, portanto, que é graças a essa sensação de fragilidade que a performance se mantém como um caminho que o artista possa vislumbrar coisas importantes para si e adquirir novos autoconhecimentos, criando uma relação de intensidade com os outros.

Há de se considerar que toda sensação de queda, de fracasso, de infortúnio, de solidão, de doença, de desolação e de sofrimento eram vistas como tabus na cultura do conhecimento ocidental e não deveriam ser anuladas. Deveriam sim, serem acolhidas e assumidas como estímulo de superação vantajosa do homem frente aos desafios, através dos quais adquiririam nesta caminhada difícil e conflituosa a confiança de si. Dessa forma, Nietzsche acrescenta que “o mundo dos sofrimentos lhe é necessário, para que o indivíduo seja obrigado a criar a visão libertadora, porque só assim, abismado na contemplação da beleza, permanecerá calmo e cheio de serenidade” (NIETZSCHE, 1990, p. 34). Para melhor ilustração a este respeito, o filósofo alemão nos diz acerca dos alpinistas ao subir uma montanha. Para se chegar no topo, onde o ar assume total leveza, o homem deleitar-se-ia com a melhor e sublime vista, dando a ele uma extrema sensação de bem-estar. No entanto, para alcançar o ápice da montanha e conquistar a tão aclamada vista ampla acerca da vida, dos problemas e desafios que a vida viria a apresentar, exigiria do homem um grau de dificuldade e de grande esforço⁴⁶, tanto físico como mental. Entre outras palavras, Nietzsche diz que toda conquista é o reflexo de constante luta e, por isso, a jornada que levaria o alpinista ao topo não seria reta e linear, mas cheia de curvas e graus de dificuldades que testariam a sua capacidade de resistência frente às diversidades. Por que não dizer também da tamanha similaridade que Artaud coloca sobre o esforço como uma resistência que carrega sobre si uma dose de crueldade?

O esforço é uma crueldade, a existência pelo esforço é uma crueldade. Saindo de seu repouso e se distendendo até o ser, Brahma sofre, talvez de um sofrimento que fornece harmônicos de alegria, mas que, na última

⁴⁶ Segundo Matteo Bonfitto, ator, performer e professor livre-docente do Instituto de Artes da Unicamp, membro da International Federation for Theatre Research e do Performance Studies International, ao se referir sobre o esforço físico, vai dizer que é através dele que o homem se tornará singular e diferente dos outros: “O esforço, portanto, ‘que pode ser transmitido mais facilmente que os pensamentos’, é o elemento que gera o movimento, seu impulso interior; é a resultante das combinações entre os fatores de movimento; é o elemento que caracteriza o homem individualmente e o diferencia dos outros; e é também o elemento responsável pela produção do movimento ‘vivo’” (MATTEO BONFITTO, 2013, p. 54, grifo do autor).

extremidade da curva, só se expressa por uma terrível trituração (ARTAUD, 2006b, p. 89).

Portanto, não só para Nietzsche e Artaud, mas também para a tragédia grega e a performance, enfrentar a dificuldade, tão comumente na vida, o homem na sua vontade e desejo de suprir uma falta não deveria entrar numa crise de pânico nem dar voz à ação de desistir de tudo, mesmo tendo fracassado. É justamente entre o que realmente o homem é e o que ele idealiza para si que ele encontra a dor e o sofrimento estimulantes para saber reagir ou criar artisticamente coisas belas. Pela dose de esforço, aliada à dor, o homem beneficiar-se-ia permitindo a produção de energia para superar o problema que a gerou, podendo concluir nessa experiência, mesmo que por breve instante, a sensação de prazer, de sucesso e de alegria⁴⁷ deste conflito. Assim pensa também Artaud, quando considera que para merecer tal sensação de êxito e prazer era preciso antes ter passado pela derrocada e o desprazer:

Pois dir-se-ia que, para merecer o ouro material, o espírito deve primeiro provar a si mesmo que é capaz do outro e que só conquistou este, só o alcançou, aquiescendo a ele, considerando-o como um símbolo segundo da queda que teve de realizar para reencontrar de maneira sólida e opaca a expressão da própria luz, da raridade e da irredutibilidade (ARTAUD, 2006b, p. 42-43).

Somente abandonando o conforto e reagindo perante os infortúnios na busca da sua verdadeira realização é que o homem compreenderá que os extremos da dor e aquilo que o faz sofrer não são necessariamente negativos, e que aliviar ou abolir a dor não implicaria automaticamente numa suposta superação. Embora percebesse o valor da dor no desenvolvimento humano, Nietzsche não defendia que a vida fosse um tormento. Ao contrário, ele defendia a superação do tormento, acolhendo-o e observando-o para superá-lo. Nietzsche dizia que sem o enfrentamento da dor e do sofrimento, ninguém conseguiria atingir o sucesso e as coisas que valiam à pena. O que se tentou mostrar ao longo da cultura e da história, até o mal-estar na modernidade, é a primazia pelo resultado e da fuga da realidade, em que o homem anestesia a dor, anestesiando também o processo anterior que o levou para atingir tal façanha. O que se vê é a arte esvaindo-se e um aumento gradativo de depressão.

Diante dos problemas, há também a própria arte advinda da natureza botânica, quando o homem se depara com raízes de plantas, cujo aspectos aparentemente são feios, mas que não

⁴⁷ A alegria nietzschiana não é uma alegria que serve de fórmulas e respostas para o sofrimento. É a alegria como força motriz criadora de todas as coisas e enquanto afeto contrário da tristeza, que no cotidiano emerge de alguém que está caindo no abismo e que sabe reconhecê-la quando ela se apresenta no seu ato de resistência e por isso num ato de coragem.

deixam de cultivá-las, pois sabe que é através delas que se extrai toda a beleza. Pode-se extrair, dessa forma, metaforicamente, o que deveria ser o comportamento do homem ocidental na vida, ou seja, dar o devido valor às dificuldades que parecem horrendas e sabendo cultivá-las, fazer brotar dela algo belo.

O processo de aceitação da dor e do sofrimento como um combate de afetos por domínio, Nietzsche, diferentemente do pensamento negativo conceitual e racional que anulava por completo estes dois importantes fatores, vai dar um valor exímio a eles. Sustentado pela tensão das pulsões, o filósofo alemão avalia o problema da dor *à priori*, a partir de processos físicos, e o sofrimento como energia. Não cabe pela sua linguagem afirmativa o afastamento e a tentativa de abolir a dor, pois “se é verdade que toda força somente pode manifestar-se contra resistências, há em toda ação uma dose de dor necessária (NIETZSCHE, 1974, p. 136). O que dizer, depois disso, a respeito do homem na modernidade que busca incessantemente por uma felicidade permanente, se ao anular a dor, anula-se com ele a própria estética da vida?

É impressionante a ligação que se tem dos dizeres de Nietzsche com Artaud e até se chega a pensar que os dois se comunicavam telepaticamente, porque tanto um como o outro dedicaram-se a examinar esse processo muitas vezes aflitivo, contendo na própria vida tanto o trágico nietzschiano como a crueldade artaudiana, no seu sentido amplo⁴⁸. Ambos assimilam esse processo turbulento, tendo no fundo a atitude ativa de recolocação do homem na vida:

Pode-se muito bem imaginar uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal. E, aliás, filosoficamente falando, o que é a crueldade? Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta [...] Na crueldade que se exerce há uma espécie de determinismo superior ao qual está submetido o próprio carrasco suplicador, e o qual, se for o caso, deve estar *determinado* a suportar. A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade (ARTAUD, 2006b, p. 88, grifo do autor).

No entanto, o que o homem ocidental buscou foi o alívio, a segurança, a compreensão que acarreta uma ordem (suporte) para tranquilizá-lo dessas forças que advém da própria vida, na sua intensidade, nos sabores frente ao medo, às contradições, à infelicidade, à violência, ao sofrimento, à doença, à pobreza, à perda e à morte. Construiu assim um mundo onde não se sofra:

Não se busca somente descobrir uma explicação da causa, mas sim se elege se prefere uma classe particular de explicações, aquela que dissipa mais

⁴⁸ Sentido amplo este que ele reforça: “Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente” (ARTAUD, 2006b, p. 89).

rapidamente e em menor número de casos a impressão do estranho, do novo, do imprevisto [...] O banqueiro pensa imediatamente no negócio, o cristão no pecado, a cortesã no amor (NIETZSCHE, 2017, p. 45).

O homem que parte, então, da afirmação da vida, não teria qualquer repúdio sobre as consequências da dor e do sofrimento, visto que assumindo esta afirmação, ele coloca em suspeita todos os valores que o paralisam e, por conseguinte, obtém pela sua criação artística uma forma de superação e de melhor compreensão de se viver.

1.3 Arte em reconciliação: o dionisíaco e o apolíneo

A partir de uma reflexão sobre a Grécia arcaica, mais especificamente dos pré-socráticos, Nietzsche aborda o surgimento da arte e da sua importância, além de questioná-la, relacionando-a com a atitude do homem, na sua relação de força e de fraqueza frente à vida. Neste estudo, ele buscará uma ciência estética, na qual estará ausente qualquer fundamento e que visa à reconciliação da aparência com a extrema sensibilidade instintiva, compondo a arte trágica. A partir dela é que se resultaria uma linguagem de afirmação à vida, contribuindo assim com uma positividade ao homem: a arte. Arte para Nietzsche é interpretar, criar, dar formas. Na arte grega, o homem, frente ao terror próprio da vida, só conseguiu superá-lo por esta transmutação estética da realidade. Existiria então duas vias para se chegar a ela: a oposição entre as duas forças, as duas pulsões, as duas potências - o apolíneo e o dionisíaco. Sendo considerados, em primeira instância, como duas forças artísticas provenientes da própria natureza, ela não necessitaria da ação do artista ou de sua obra artística, para realizar os seus impulsos artísticos. Isso se dá porque a vida encontra sua própria maneira de interpretação, em que exerce toda profundidade infinita e faz germinar dela toda uma força ininterrupta criadora e destruidora.

Já na arte do artista, pela via apolínea, esta estaria associada ao sonho, à criação de um mundo ideal, na sua forma, beleza e luminosidade: a da consciência e a da razão. Ela é inserida na mitologia olímpica, na épica e sobretudo nas artes plásticas/visuais. Também pela segunda via, a dionisíaca, estaria associada à embriaguez, à afirmação da existência, longe de criar um mundo ideal e sem omissão do seu horror e obscuridade: a do inconsciente e a dos instintos. Ela representa o informe, o abstrato, inserida especialmente na música⁴⁹.

⁴⁹ Há que se ater sobre essa questão, porque apesar de Apolo ser considerado o deus da música, ele também é o da regagem e das belas formas. Entende-se, por isso, que a música, neste sentido apolíneo, se refere à obra de eufonia musical, ordenada e harmônica. No entanto, aqui ela é referida à Dioniso, devido ao abstrato, isto é, informe e que, em outras palavras, seria a potência emocional, irracional e inexplicável, para além do visível. São melodias e sons primitivos, advindos da própria vida, como impulso criador.

Para o filósofo, o ponto supremo da cultura grega foi atingido pela reconciliação do dionisíaco com o apolíneo, pouco antes que Sócrates a recusasse, isto é, a afirmação do caos, da crueldade e da existência: a afirmação dionisíaca, que foi extinta em detrimento da teoria apolínea do saber, em que viver seria o lugar da ordem e da serenidade. O não querer reconhecer a unidade do apolíneo e do dionisíaco, fez com que, como vimos em outros tópicos, o socratismo, enquanto aptidão antidionisíaca, recusasse o que na tragédia grega era irrecusável: vida e ideia, essência e aparência, sombra e luz, inconsciente e consciência, abstrato e forma, profundezas e superfícies, verdade e ilusão. A partir de então, o socratismo conduziu a civilização grega à sua derrocada até se estender à modernidade:

O homem precisa rejeitar sua capacidade estética para poder acreditar na “verdade” de suas invenções; precisou acreditar que conhecia, que sabia, e para isto precisou esquecer que criava. Mas como a eliminação da atividade estética é impossível, porque faz parte do movimento próprio da vida, podemos concluir que o homem terminou por impor a si mesmo uma guerra: para manter seu universo conceitual, seu “mundo verdadeiro”, ele passou a viver em uma constante luta contra sua capacidade criativa, impossível, no entanto, de ser calada. Ao lutar contra suas impressões, contra suas sensações, que estão constantemente a lembrá-lo da atividade metafórica de suas “verdades eternas”, o homem luta contra a vida. Seria possível dizer, considerando esta perspectiva, que o grande sofrimento do homem racional é a sua total incapacidade de lidar com sua dimensão estética; em outras palavras, ele sofre “de arte”. Na tentativa de se vincular à verdade, ele identifica seu impulso criativo (suas diferenças individuais, sua singularidade) a um mal e luta contra si mesmo (MOSE, 2014, p. 83-84, grifo do autor).

Nietzsche, neste contexto, busca então o ressurgimento do espírito dionisíaco e recomenda, inclusive, a renovação da cultura alemã, para que depois, reconciliando-se com a atitude apolínea, pudesse ser resgatado o fenômeno estético da vida, como exemplo da arte trágica. De igual maneira que o apolíneo se expressa sobre a profundidade dionisíaca, o dionisíaco é reproduzido em imagens apolíneas para se manifestar. Nesta fusão é que a possibilidade de reconciliação do homem consigo mesmo também poderia acontecer. Essa manifestação artística, como invenção e criação, seria o suporte de proteção que liberta o homem da situação árdua em que ele se encontra, perante à vida. Assim, novos pensamentos poderiam florescer, adquirindo a presença necessária para superar toda a ilusão e idealização de si e da vida, construídas no passado.

O homem sempre procurou lidar com estes dois lados: o da luz e o das sombras. Um ilustra e ilumina as coisas e procura percebê-las. O outro procura esconder-se, escapar, agir fora da nossa vista e para lá da compreensão. O conhecimento é a superação desta dificuldade, desta resistência ou sentimento de que algo nos escapa e uma imposição perante um estado fluído e sem limites das coisas, colocando-lhe limites e barreiras, introduzindo filtros e ligações entre partes. Sendo que este lado obscuro, e fora de vista, age

constantemente como um chão, ou um céu que se move, como uma totalidade que nos envolve. Este lado que remetemos para a obscuridade, por questões simbólicas, tem necessidade de emergir e de se manifestar, tal como o lado mais “solar” da nossa vida. Por isso, por vezes, as expressões que engendra vão surgindo e tornando-se parte integrante da ilustração do mundo. Sendo que igualmente outras, situadas na zona de luz, vão descendo para as sombras e esperam talvez nova possibilidade de regressar à dança da vida (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 134).

Por fim, não se pode deixar de salientar a arte como sinônimo das atividades criativas do homem. Este homem que na sua inquietude de existir, discerne, reflete e pensa como condições novas de interpretação da vida. É nesse mergulho dentro de si, na sua resistência, que expandirá a sua expressiva transformação artística, fazendo dela escorrer poesias presas, ou seja, será capaz de criar novos valores que propiciem nova orientação de si. E é nessa direção que este subtópico propõe a realçar o essencial da arte, enquanto produtora de plurais sentidos e “imoral”, no bom sentido do termo: romper barreiras e criar novos valores.

Inserida numa crítica radical a toda ideia de permanência, a vida, para Nietzsche, é *vontade de potência*⁵⁰: uma guerra transitória de forças que buscam expansão a todo momento, sem estar enquadrada como um fim e nem como uma causa. Forças estas em conflito, ora sendo ativas e dominantes, ora reativas, que encontram resistências ou bloqueios que as impede de traçar o seu fluxo de transformação. Este fenômeno está interligado não só em todo ser orgânico, desde os microrganismos em que: “a fisiologia superior certamente compreenderá já, em nossa evolução, as forças artísticas, não só na evolução do homem, mas também na do animal; ela dirá que o artístico começa também no orgânico” (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 79-80), como inorgânicos: “Será, talvez, ainda, necessário chamar processos artísticos às transformações químicas da natureza inorgânica, ao papel mímico que uma força representa: mas existem vários papéis que pode representar” (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 80). Diferente do instinto de conservação, tudo o que vive então busca expandir-se e não há como não se deparar com este choque entre forças: “Contra o *instinto de conservação* enquanto instinto radical, trata-se muito mais de o ser vivo querer dar livre curso à sua força [...]: a conservação é apenas uma *consequência*” (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 34, grifo do autor). Este embate também é marcado pela presença e ausência de formas. Deste excesso e exuberância de forças, surge a arte como invenção, fonte da necessidade de sobrevivência e do espanto do homem, frente aos fenômenos da natureza. Arte para Nietzsche é interpretação e

⁵⁰ Termo utilizado por Nietzsche ao se referir à vida constituída por energia, dentro de corpos viventes. À medida que esta energia encontra resistência, ela criará estímulo, buscando por mais energia, a fim de alcançar força ativa.

invenção, ou seja, dar formas que possibilitem uma aparência não só como proposta de superar as diversidades internas do indivíduo, mas também de exprimir a força ativa e intensa própria da vida: “Vivemos, seguramente, graças ao caráter superficial de nosso intelecto, numa ilusão perpétua: necessitamos, para viver da arte a cada instante” (NIETZSCHE, 2007, p. 27). Mas não só isso a caracteriza: a arte surge também como desconstrução, destruição, violência e dominação, características estas, em primeira instância não na arte do artista, mas na interpretação e na atividade criadora da própria natureza. Artaud também refletirá sobre essa condição de que “a criação e a própria vida só se definem por uma espécie de rigor, portanto de crueldade básica que leva as coisas ao seu fim inelutável, seja a que preço for” (ARTAUD, 2006b, p. 89). Quer dizer que desta profundidade ampla da estética da vida, invisível e inconsciente ao homem, é por meio dela que se encontra o caminho de tornar visível o invisível (como exemplo, pode-se aplicar a mudança das quatro estações do ano, refletidas no botânico). Na performance, por sua vez, o ver o invisível⁵¹ e o que se sente, mas não está visível, permite a multiplicidade de interpretações.

Estas duas forças artísticas, próprias da natureza, são representadas por Apolo e Dioniso. Apolo, o deus da luz solar, da bela forma, da perfeição, das artes figurativas, da individuação, da verdade, da ordem, da lei, do regramento, o deus que mostra ao ser humano o caminho de autocontrole, do domínio de si mesmo e das paixões, da ponderação. O deus da música, não como diversão, desregramento, descontrole, paixão, mas enquanto sons em harmonia, ou seja, ordenados. Dioniso é o deus do impulso interno, do desejo, do instinto, da paixão, da fascinação, das festas, do delírio, do êxtase, da vertigem, do vinho, resultante da embriaguez, da loucura, da perda referencial de si. É o símbolo do fluxo da vida em si mesma, ou seja, caótica, perigosa, informe, imprevisível, tenebrosa, ligado às sombras da consciência e que rompe com as barreiras do homem que está inserido numa sociedade convencional racional, ordenada e luminosa, por isso, meramente apolínea. É sobre essa cultura ocidental⁵² que será refletida no

⁵¹ “A questão do invisível (Merleau-Ponty), dos índices, rastros de passagem, é destacada neste trabalho, em que inserções epifânicas ou, de forma mais simples, certos climas instaurados na cena, às vezes subliminares, são sentidos, captados pela mente subjetiva, e não visíveis na representação formalizada” (COHEN, 2013, p. 85).

⁵² “Nesse processo de instalação da cultura, usando a terminologia de Nietzsche, existiria uma síntese dialética de duas energias dicotômicas: o apolíneo e o dionisíaco. Ambas são matrizes das artes cênicas e do teatro. O apolíneo dirigindo a organização, a mensagem, a razão, e o dionisíaco a pulsão, a emoção e o irracional. Nesse ponto há a separação: o teatro clássico, calcado na organização aristotélica, se apoia numa forma mais apolínea e a *performance* (assim como uma parte do teatro) resgata a corrente que se reporta ao ritual, ao dionisíaco [...] Dessa forma, há uma corrente ancestral da *performance* que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade” (COHEN, 2002, p. 41, grifo do autor).

teatro dramático racionalista, cujo pensamento não admite as sombras e que vai romper, por via das belas formas apolíneas, as potências dessa força instintiva dionisíaca.

Nossa idéia petrificada do teatro vai ao encontro da nossa idéia petrificada de uma cultura sem sombras em que, para qualquer lado que se volte, nosso espírito só encontra o vazio, ao passo que o espaço está cheio.

Mas o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir. O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas [...]

Para o teatro assim como para a cultura, a questão continua sendo nomear e dirigir sombras; e o teatro, que não se fixa na linguagem e nas formas, com isso destrói as falsas sombras, mas prepara o caminho para um outro nascimento de sombras a cuja volta agrega-se o verdadeiro espetáculo da vida (ARTAUD, 2006b, p. 8)

Nos rituais dionisíacos e báquicos, a vida é celebrada, em sua desmesura, numa festa libidinosa e orgíaca, cujos homens e mulheres, metamorfoseados em sátiros (arquétipos de seres da natureza, na mitologia grega, com o corpo metade homem, metade bode), entregam-se ao Uno primordial ou à unidade primordial, ou seja, o homem sendo a própria natureza e não separada dela. Para Dioniso, Apolo era deveras ordenado. Para Apolo, Dioniso era o descontrole sobre si mesmo.

Na arte apolínea sobressaem-se as formas luminosas, os sonhos, a beleza, a medida, a proporção, a ordem, a delimitação, a harmonia, a consciência e é nessa atitude que a arte grega se pauta, juntamente com a religião; a mitologia, ou seja, da mesma força instintiva artística produzirá também a religião. É dessa forma que os gregos, fruto de uma necessidade, através da arte meramente apolínea, criam deuses olímpicos. Estes deuses ficcionais, não tendo traços de seres meramente bons ou verdadeiros, porque deuses da beleza e da alegria, tornam a vida suportável ao homem, porque podem confortá-lo nas suas semelhanças de comportamento. Estes mesmos deuses são marcados pela união da estética da vida, ou seja, da aparência bela, no intuito de expandir a beleza já existente e imanente da natureza. Um dos meios de expressá-la artisticamente era a poesia da civilização apolínea, denominada epopeia. Nela, valorizando o lado sublime e sereno que causa calma e liberdade, dava-se o suporte para o descontrole desastroso e excessivo da vida, o dionisíaco. Já na perspectiva dionisíaca é indispensável romper as fronteiras da individuação (*principium individuationis*⁵³), atribuídas à perspectiva de

⁵³ Este conceito assumiu diferentes prismas acerca da realização humana, ou seja, de individuação ao longo da história e de acordo com cada cultura. Encontra-se na filosofia de Sócrates o seu lema de vida, a totalidade e integridade dos seres humanos, obtida pelo autoconhecimento. Para ele a autorreflexão seria a ferramenta para que a vida pudesse ter valor de plenitude. O elemento central da filosofia de Sócrates localiza-se nas palavras do templo

Apolo. Por sua vez, revelando essa verdade, em sua profundidade, por meio de um sentimento de unidade primordial, Dioniso visa à reconciliação do homem com a natureza, implicando também na relação com outros homens, numa totalidade conjunta universal. É pelo resgate sobre esse viés do individual, tornando-se coletivo, que Artaud se identificará com a relação universal dionisíaca: “O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo” (ARTAUD, 2006b, p. 101, grifo do autor).

Nietzsche, a princípio, em suas reflexões, realça a predominância apolínea das belas aparências como manifesto do homem grego à vida, a fim de sublimar as atrocidades da existência, para que pudessem viver longe da exposição ao sofrimento e à morte: “A vida só é possível pelas miragens artísticas” (NIETZSCHE apud MACHADO, 1999, p. 18). É contra a morte injusta, a dor e o sofrimento, que o grego por necessidade cria o mundo do culto ao belo e, conseqüentemente, de uma representação, da aparência. Acreditou que ao sublimar o aspecto doloroso, ele pudesse assim se deleitar apenas do prazer, e considerou que esta condição seria verdadeira e natural da vida. Só que para Nietzsche, não existe o belo natural:

O que é *belo*? – uma sensação de prazer que nos oculta em seu fenômeno as verdadeiras intenções da vontade [...] Negativamente: a dissimulação do infortúnio, a supressão de todas as rugas e o olhar sereno da alma da coisa [...] O alvo da natureza neste belo sorriso de seus fenômenos é seduzir outras individualidades em favor da existência (NIETZSCHE apud MACHADO, 1999, p. 19, grifo do autor).

Daí resulta a consciência de si, que tão preciso se apresenta como emblema apolíneo: “Conhece-te a ti mesmo⁵⁴”. Nessa circunstância é que a consciência luminosa apolínea, como

de Apolo como um modo de vida: “Conhece-te a ti mesmo”. Acreditou-se que apenas pelo autoconhecimento o indivíduo era capaz de discernir sua melhor posição frente às questões da existência. Neste sentido, àquele que carecia de autoconhecimento, este não daria margens à sua realização humana, isto é, ele não ativaria a sabedoria meramente racional da individuação. Só que rechaçando o valor do devir e do inconsciente, do dionisíaco, o homem só reconheceu sua persona, sua máscara e se fixou numa identidade, numa permanência, distanciando-se da sua profunda natureza.

⁵⁴ Sobre esta questão, diz António Branco, nascido em 1961 e natural de Angola, ex-reitor da Universidade do Algarve, entre 2013-2017 e cofundador, em 2007, da N’ A Peste – Associação de Pesquisa Teatral, onde desempenha as funções de ator e encenador: “Basta uma única leitura da Apologia de Sócrates, de Platão, para perceber que o imperativo ‘Conhece-te a ti mesmo’ só pode ser aceite pelo Homem mediante o seu reconhecimento de que a máxima condensa uma manifestação da Transcendência. Se a primeira lição que o deus dá a Sócrates é a de que ‘o saber humano nada vale’, o seu corolário imediato é o de que – ao contrário do que a crença pedestre ingenuamente propala -, longe de dispensar do Saber, a advertência obriga o Homem a consagrar-se-lhe todo. Mas cumpre ressaltar que, no contexto de uma ética autonómica, é o próprio Homem que se obriga a essa missão, por compreender que nela se acha expresso o vínculo que o une à Transcendência. O Saber será, portanto, a primeira mediação do Humano – o lugar do Sagrado no Homem – ou, vista da perspectiva inversa, a última morada no caminho feito para a Transcendência [...] Atrás, falei de ‘Transcendência’ (com maiúscula). Mas o entendimento que se tenho da noção poderá a muitos parecer limitado. Chamo ‘transcendência’ ao ato, poucas

o véu de Maia⁵⁵, vai encobrir a força dionisíaca brutal, obscura e a profundidade instintiva do inconsciente, a favor apenas da força apolínea da serenidade, luminosidade da consciência. O homem separa, assim, a própria exuberância artística da vida.

Debatendo-se enfurecido sobre as correntes apolíneas, o dionisíaco não quer fazer-se esquecido. Considerado pelo grego apolíneo como exterminador da vida, titânico e bárbaro, o dionisíaco vai se contrapor à medida, ao sonho, à calma e à serenidade, encontrados na experiência apolínea. Dioniso vai abolir com todas estas características, para ele superficial. Não obstante, ele vai desintegrar com qualquer princípio de identidade, do ego, dos limites, da consciência, da civilização, do Estado e do convencional modelo racional da história do conhecimento ocidental. Ele aprova que a desmesura da natureza permita ao homem o esquecimento total de si, num êxtase enquanto efeito que desintegra o que foi construído antes.

Através da contradição, do sofrimento, da crueldade, características inerentes à própria estética da vida, caberia então a este homem, envolto à sua verdadeira natureza profunda, exprimir-se neste intenso jogo de dor e prazer, para conseqüentemente trazer uma certa alegria de se viver.

Nietzsche, no século XIX, foi um filósofo que enaltecia Dioniso⁵⁶, no que concerne ao artista trágico, e não ao culto orgiástico em si, porque queria resgatar o caráter instintivo do ser humano, ligado ao prazer eterno da existência. Criticava, por isso, toda a filosofia que adotou simplesmente o modelo de racionalidade, baseada em estudos apolíneos, ou seja, antecessora à filosofia dele mesmo e sucessora à filosofia de Sócrates, enaltificado com Apolo, porque dizia-se justamente de conduta racional, ordenadora e controladora das fantasias e paixões. Platão, por exemplo, como já visto, sendo discípulo de Sócrates, enaltecia-se com a ideia de dualidade de mundos, concebida na mais perfeita harmonia dos afetos, em plena ordem e verdade. Tudo isto revestido no fato do medo do homem diante de seu descontrole, frente a tudo aquilo que não vinha a se tornar consciente, desconhecido a ele.

Certamente o que se pede não é que acreditemos numa espécie de dupla vida: numa delas, seríamos cidadãos modestos, enquanto que na outra viveríamos

vezes ao estado, de sair de si. Defendo que basta sentir para sair de si. Por isso, entendo a mera recepção de um estímulo, interno ou externo, como a paixão/ação de algo que leva o sujeito a transcender-se [...] Toda esta análise, implicada pelo mergulho da sensação, constitui para mim, prova bastante de que sentir é sair de si, transcender o fechamento do corpo e abrir-se para um caminho que passa, pelo fluxo de consciência, à compreensão, à decisão, à ação. Num plano superior, acha-se a reflexão que levará ao debate sobre o alcance desta concepção e à meditação sobre o que significa agir e viver, de acordo com ela” (BRANCO, 2015, p. 15-17, grifo do autor).

⁵⁵ Segundo a Wikipédia, disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Maiá>>: “*Maya* ou *maia* é um termo filosófico que tem vários significados: em geral, ele refere-se ao conceito da ilusão que constituiria a natureza do universo. *Maya* deriva da contração de *ma*, que significa ‘medir, marcar, formar, construir’, denotando o poder de Deus ou do demônio de criar ilusão, e *ya*, que significa ‘aquilo’”.

⁵⁶ Nietzsche, em suas próprias palavras diz: “Sou um discípulo do filósofo Dionísio, preferiria antes ser um sátiro a ser um santo (NIETZSCHE, 2008c, p. 15).

venturas incríveis, desempenhando feitos heroicos. Em outras palavras, não devemos concretizar nossa fantasia. Mas há no homem uma estranha tendência de fazê-los, e toda a aversão contra a fantasia, assim como a desvalorização crítica do inconsciente nascem, basicamente, do *medo que se tem dessa tendência*. Ambos os casos, a concretização e o medo da concretização, constituem superstições primitivas, que sobrevivem de modo intenso nos assim chamados indivíduos cultos (JUNG, 2008, p. 104, grifo do autor).

Nietzsche compreendia, então, que Dioniso percebia essa vida, que apesar dos seus horrores, era de uma força e de uma alegria inabaláveis. Revelando simultaneamente o caráter incessante do vir a ser, do devir e a exuberância da existência, Dioniso vinha propiciar ao ser humano o que Nietzsche então chamava de consolo metafísico. A partir deste fenômeno separativo, o que Nietzsche então sobressalta é de que o ser humano não é baseado apenas de intelecto, de ego, de ordem, de memória, mas que nele está embutido também o instinto, as vontades naturais do inconsciente, o esquecimento, enquanto sanidade mental. Precisaria o homem respeitar estas forças instintivas, com uma dose de esquecimento de si⁵⁷, da festa, do delírio, da loucura e do prazer, constituintes do manifesto dionisíaco. Precisaria pôr em questão os valores de um fundamento implantado meramente apolíneo, de uma realidade meramente da consciência.

Recolocar o homem numa experiência dionisíaca, seria destruir com as ilusões de bela aparência, dando abertura à embriaguez do sofrimento. Entretanto, mesmo que a experiência estivesse para todos, nem todos estariam para a experiência, simplesmente pelo receio de que, ao acordarem deste estado de frenesi dionisíaco, o homem, agora em estado de consciência, se encontraria novamente em perigo. O que quer dizer que, num estado de choque, ele sentiria o peso desgastante da existência, da falta de sentido para as coisas e da impossibilidade de angariar a vida, com novas ilusões de um mundo de beleza, de uma visão imutável das coisas, de um mundo aparente. Isso se dá porque todo conhecimento, através das sensações dionisíacas, proporcionariam-lhe o acesso ao inalcançável da razão, ou seja, da verdade estética desmesurada da vida, que desmascara, sem medidas, uma tal verdade criada pelo homem. No entanto, é necessário que se percorra por essa camada desconhecida para dar abertura ao novo: “Quando a consciência foi penetrada por essa verdade, o homem só vê em tudo o horror e o absurdo do ser [...] Reconhece então a sabedoria de Sileno, o deus silvestre. E é tomado pelo desgosto” (NIETZSCHE apud MACHADO, 1999, p. 22).

⁵⁷ O esquecimento, ou perda de si, não tem aqui o caráter de inconsciência, retirando o homem do momento presente e do fluxo da vida, mas uma mudança na forma de significação que tem como partida o corpo e não somente a razão, em separado.

É na reconciliação das duas forças artísticas da natureza que vai-se gerar o equilíbrio tão necessário ao homem. Será através da tragédia grega, pela personificação de deuses, semi-deuses e do herói trágico, estes servindo de espelho para que o homem pudesse, finalmente, reconhecer, adquirir sabedoria, sem perder a beleza, o prazer e o tenebroso peso da existência.

Nos gregos a "vontade" queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma: para glorificar-se, suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam rever-se numa esfera superior, sem que esse mundo perfeito da intuição atuasse como imperativo ou como censura. Tal é a esfera da beleza, em que eles viam as suas imagens especulares, os Olímpicos. Com esse espelhamento da beleza, a "vontade" helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer e da sabedoria do sofrer: e como monumento de sua vitória, ergue-se diante de nós Homero, o artista ingênuo (NIETZSCHE, 1992c, p. 38, grifo do autor).

Não obstante a esta reconciliação entre Apolo e Dioniso, estando ambos em pleno acordo mútuo, ou seja, entre o racional e o instintivo, entre o que obedece e o que se rebela, é que o homem voltaria os olhos à sua real natureza estética de carácter artístico.

Entre uma noção mais racional e outra mais intuitiva, as noções dualistas têm sido matrizes permanentes e muito discutidas sobre as quais assentam bastantes pedras do nosso edifício do saber.

A dualidade tem esta particularidade de um dos lados procurar ir em direção ao outro, sobrepondo-se, associando-se, lutando entre si, conflituando e, por vezes, agindo em conjunto. Quando há dois lados há um lado que se expõe mais e outro que nunca cessa de se esconder ou de ser evitado e até diminuído no seu valor (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 134).

Só que para existir essa similaridade, ambos passariam por um conflito, para que a arte pudesse estar incumbida na tarefa de não deixar o ser humano desconsolidado e em paralisia. É neste lugar de embate, em que o homem se vê integrado à vida, que ele adquirirá a função de criador e não de imitador perante às situações que os amedronta. É neste conflito entre as duas forças, apolínea e dionisíaca, que a tragédia grega ou arte trágica adotará como sendo o destino trágico do herói.

A forma mais universal do destino *trágico* é a derrota vitoriosa ou a vitória alcançada na derrota. A cada vez a individualidade é vencida: e entretanto sentimos seu aniquilamento como uma vitória. Para o herói trágico é necessário perecer, por onde ele deve vencer. Nessa antítese, que faz pensar, nós pressentimos a suprema avaliação da individuação, como já evocamos uma vez: o Uno originário tem necessidade dela para atingir o fim último de seu prazer, de modo que o desaparecimento se torna tão digno e venerável quanto o nascimento e que aquilo que nasceu deve cumprir, com o desaparecimento, a tarefa que lhe incube como individualidade (NIETZSCHE apud MACHADO, 1999, p. 25, grifo do autor).

Na experiência trágica, por sua vez, em que a arte se apresenta, o homem como unidade primordial, então, reconecta-se com a natureza, sendo ele próprio natureza, deleitando do seu

prazer e do desejo inerente de existir: “[...] não obstante terror e piedade, conhecemos a felicidade de viver não como indivíduos, mas como este vivente *único* que engendra e procria e no orgasmo de quem nos confundimos” (NIETZSCHE apud MACHADO, 1999, p. 26, grifo do autor).

Neste sentido, o do homem lidar diretamente com o seu destino, de não escapar do sofrimento, mas sim de adquirir a coragem para encará-lo, é que Nietzsche atribuirá à tragédia grega a sua similaridade com a linguagem afirmativa da vida, em que nela é capaz de produzir alegria, no sofrimento e na dor da existência. Isso seria possível ao homem, quando o mesmo pudesse afirmá-la como interpretação múltipla e criasse resistência ao próprio sofrimento, não visando com isso a sublimá-lo e a anulá-lo. Portanto, o filósofo reforça que seria necessário pensar, discernir e assumir novamente a força criativa que é o de interpretar: “É em todo caso alguma coisa de artístico esta produção de formas com as quais alguma coisa entra para a memória: ela distingue tal forma e assim a reforça. Pensar é discernir” (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 76).

A arte do artista teria sido, então, a reação da força artística inconsciente e instintiva da própria natureza. O filósofo alemão ainda diz que ela teria surgido através da ação do homem de ver e assimilar, através de uma transposição metafórica; reduzir, fragmentar, escolher, criar e inventar: “Existe uma dupla força artística, a que produz imagens e a que as escolhe” (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 80).

Conferindo o efeito da arte como forma de dar a ver a vida em inúmeras perspectivas, a sua linguagem afirmativa corrobora com a positividade de tudo que vive, ou seja, assumindo a ficção como oposição da verdade e de um carácter pessoal aplicado à singularidade. Sua concepção é utilizar-se das imagens como aparência, trazendo da verdade o seu fingimento.

Já se sabe que o dionisíaco precisa do apolíneo para se manifestar enquanto representação, o que é dizer que a representação através dos signos estaria diretamente ligada a estas intensidades pulsionais que aumentam a sua potência e trazem deste movimento o gesto como resultado a novas perspectivas.

Esta força constitui-se como uma noção que contém variáveis e perspectivas que não são visíveis através de uma mera abordagem direta do mundo. É ela que vai gerar respostas e reações entre as quais emerge uma diferente e divergente expressão artística – a performance. É que o campo simbólico que dela se desprende está repleto de possibilidades. E, como sucedeu nos sucessivos e alternantes períodos de influência das forças dionisíaca e apolínea na sociedade grega, a cada mudança do equilíbrio de forças vai corresponder a possibilidade de alargamento do respetivo campo simbólico (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 170).

Essa aliança entre as forças artísticas permitiu o surgimento de uma nova estratégia artística: a da integração, e não a da repressão; a da atividade, e não a da passividade. Isso quer dizer que o sentimento de espanto, de horror e do absurdo da existência, sentidas pelo homem grego, converteu-se em criação artística, capaz de tornar a vida possível. Da mesma forma, a performance oferece o meio de transgressão por onde o artista criador lidará diretamente com essas mesmas limitações que o homem grego presenciou. Dessa forma, ele vai transformar suas inquietações em obra de arte, recriando-se constantemente, no intuito de resistir ao estigma social implantado no cotidiano e refletido na profundidade inconsciente do seu íntimo:

Os medos, as neuroses, as inibições herdadas socialmente são enfrentadas e reveladas através deste sistema de expressão artístico. É uma aproximação da arte ao social e à pretensão de libertação e de felicidade que advém de vencer resistências interiores. E que acerca o corpo e o ser de uma conexão com o mundo através da sua transformação em obra de arte e objeto de comunicação (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 61).

Tratando-se ainda dessa união dos opostos, que permitiu ao homem o direito de revelar sua subjetividade em manifestação criativo-artística, poder-se-á aplicar também aos dizeres de Jung, referente à relevância que se tem tanto da luz como da sombra, tanto da consciência como do inconsciente:

Explicá-los como desprovidos de sentido priva a personalidade da sombra que corresponde a eles e tira-lhe a forma. A "forma viva" precisa de sombras profundas a fim de revelar sua realidade plástica. Sem as sombras, ela fica reduzida a uma ilusão bidimensional ou então a uma criança mais ou menos bem educada (JUNG, 2008, p. 124, grifo do autor).

É na junção apolíneo-dionisíaco, que para Nietzsche será o momento de grande relevância da arte grega, porque oferece a transposição dos estados dionisíacos informes para imagem e aparência. Daí o nascimento da arte trágica, que capacitará o homem a experimentar a manifestação dionisíaca, estando ele em embriaguez, num jogo da natureza aliado a ele, sem ter receio com a realidade em que se encontra, porque ao mesmo tempo, o homem estará com a lucidez da manifestação apolínea, cujo olhar de observador de si estará presente. Entre outras palavras, nesta experiência conjunta e intensa, na união entre aparência e essência, que Apolo oferece a Dioniso a sustentação de um olhar apurado sobre a visceralidade dos afetos, transformando o fenômeno natural em fenômeno estético. Já Dioniso se encarrega de oferecer a Apolo a experiência trágica da essência do mundo, não se limitando apenas na aparência meramente em si, como encontrada na poesia épica apolínea:

A tragédia é bela na medida em que o movimento instintivo que cria o horrível na vida nela se manifesta como instinto artístico, com seu sorriso, como criança que joga. O que há de emocionante e de impressionante na tragédia

em si é que vemos o instinto terrível tornar-se, diante de nós, instinto de arte e de jogo (NIETZSCHE apud MACHADO, 1999, p. 24).

A visão trágica do mundo, tal como Nietzsche defendeu, seria uma alternativa à oposição metafísica de valores. Num equilíbrio entre a verdade e a ilusão, entre essência e aparência, o homem reinterpretando os valores, através da arte, poderia adquirir enfim o canal de superação de si, frente ao perigo de supostas verdades definitivas e inquestionáveis.

O que o filósofo alemão busca da arte em reconciliação, da linguagem afirmativa de expansão de potência criativa, para trazer possibilidades de interpretação infinita do estado estético, é o pensamento advindo do corpo físico. Dessa forma, Jung também se conscientiza da importância que se tem o corpo na construção do pensamento do indivíduo, ora partindo da característica dionisíaca, primando o coletivo, ora partindo da característica apolínea, primando a individualidade:

Basta saber que a alma humana é tanto individual quanto coletiva e que o seu crescimento só é possível se estes dois lados aparentemente contraditórios chegarem a uma cooperação natural. No âmbito da pura vida instintiva, tal conflito obviamente não existe, apesar de que a vida puramente corporal também tenha que satisfazer à exigência individual e à coletiva. No assim chamado instinto, isto é, na postura natural inconsciente já reside a harmonia. O corpo e suas capacidades e necessidades proporcionam espontaneamente aquelas determinações e limitações que impedem a desmedida e a desproporção. A individualidade espiritual baseia-se no corpo e jamais poderá realizar-se se os direitos do corpo não forem reconhecidos. Inversamente, o corpo também não pode desenvolver-se se a singularidade espiritual não for reconhecida (JUNG, 2008, p. 153).

A embriaguez e os sonhos, características da manifestação dionisíaca e apolínea, tem por sua manifestação interpretativa, o seu caráter criativo-artístico, quando é reproduzido em signos. Uma vez separadas essas duas forças artísticas da natureza, tornar-se-ia o dionisíaco somente o terrível instinto sem forma e aniquilador. É precisamente na junção entre Apolo e Dioniso, que a experiência dionisíaca pode ser refletida, pois sem a aparência também não há arte. Posteriormente, quando ambos são separados, dando primazia a Apolo, a palavra passa a ser assumida como separativa do corpo. Por consequência, as suas paixões, afetos, contradições e complexidades serão camufladas e esquecidas, a fim de se obter o crédito na identidade e na causalidade, através da retórica. A pluralidade que o simbólico oferecia como fluxo e devir de pensamento, será substituída pela sedução da palavra e sua lógica, em que o homem assume a estabilidade e o desejo de controle sobre a vida e os seus semelhantes. Será que esse tipo de evento está tão distante, a ponto de não ser mais refletido em pleno século XXI? Retornar o olhar ao pensamento que parta do corpo físico, que abre possibilidades de leitura sobre a vida,

na união entre Dioniso e Apolo, corpo e mente, inconsciente e consciência, instintos e razão, não só proposto por Nietzsche, mas também pela performance, por Artaud e por Jung, é algo a se repensar e a se reconsiderar, tanto a nível social como artístico. Como já visto até aqui, ao que tudo indica, a oportunidade sempre esteve lançada à arte da reconciliação das forças criativas inerentes ao homem, já que foi por ela, poeticamente retratando, que ele fez nascer em tempos de crise a sua canção.

2 CORPO: LUGAR DA MEMÓRIA E DO SIMBÓLICO

Neste capítulo, busca-se registrar o elemento que assumirá grande proporção de veículo expressivo, tanto para o filósofo como para a performance: o corpo. A discussão a se apresentar também neste capítulo está dividida em tópicos, sobre as outras influências e camadas que seguem como característica a forte ligação do corpo, como o inconsciente e os conteúdos advindos dele.

Contra qualquer pensamento de negação à vida em que se encontra o corpo, as sensações, o devir, o instante presente, as contradições e o conflito, a força de combate motriz de Nietzsche será, então, como já visto, através de estudos voltados ao grego arcaico, mais especificamente aos pré-socráticos. Nestes, ele vai encontrar então o pensamento de afirmação da vida, ou seja, a alternativa às ilusões criadas pela religião e pela ciência, além de enfrentar uma era do niilismo. A partir daí, convictos que o conhecimento absoluto da vida era inacessível, partiam então de uma interpretação do mundo baseada no sentido de possibilidades, movida aos cheiros, aos sabores, ao pensamento atribuído ao corpo, ao instinto, à memória, à arte e ao simbólico. Por esse viés, a performance caminha, adentrando no inconsciente, na busca por um sentido que lhe cabe através do corpo, numa possibilidade de dar a ver a vida em diferentes vertentes de interpretação. É nesse caminho do obscuro que o território do simbólico entra como fator importante na performance, atribuindo assim o (re)conhecimento de valores a partir de novo solo que estejam em consonância com o corpo, com a vida, com a terra e com o outro.

O pensamento voltado ao corpo, aos sentimentos e sensações, propõe em si a substituição do pensamento racional como fonte única e verdadeira. Tendo nele a consideração sobre os instintos e paixões, movidos pela guerra entre forças que buscam expansão, este corpo do homem, intrinsecamente ligado a outros corpos, componentes da natureza, será visto não como unidade estável, mas como um fluxo instável e provisório: “entende-se com os músculos, lê-se mesmo com os músculos [...] Nunca se comunicam pensamentos; comunicam-se movimentos, signos mímicos a partir dos quais chegamos aos pensamentos” (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 198). Como o próprio filósofo reconhece, este corpo que se comunica pelas suas intensidades, que podem ser transpostas em signos, jamais são subtraídas por ele.

Quando Nietzsche se refere à tragédia antiga, antes mesmo da divisão separativa entre espectador, ator e autor (antes de Sócrates e do espaço ideal de Platão), ainda a palavra não havia sido separada do seu timbre, tonalidade e do movimento dos sentimentos que traziam o ritmo. Conferia então ao corpo, às suas inúmeras manifestações, a intensificação simbólica:

[...] um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia (NIETZSCHE, 1992c, p. 35).

Neste espaço que se torna o lugar das possibilidades, perspectivismos e pluralidades, aliando-se ao corpo como objeto e sujeito, sem distinção da palavra e do gesto, nasce essa forma expressiva simbólica que acolhe a música e a dança, produtora dessa melodia primordial e que, por conseguinte, se fundem numa grande sinfonia de manifestação artística.

Em seguida, na metafísica, mais especificamente no socratismo, este aspecto vocal originário será recusado, dando primazia à razão, à lógica, ao sentido, à consciência, à verdade:

Quer dizer que agora fixou-se o que deve ser “verdade” daqui em diante, isto significa que se encontrou uma designação uniformemente válida e obrigatória para as coisas e a própria legislação da linguagem contém as primeiras leis da verdade: pois nasce aqui pela primeira vez o contraste entre a verdade e a mentira (NIETZSCHE, 1987, p. 66, grifo do autor).

Quando a palavra se insurge neste campo simbólico, ela mais tem a contribuir de forma positiva, diretamente ligada ao devir, proporcionando o esclarecimento da manifestação do interior ao exterior. De outra forma, exigiria da palavra uma carga de esforço, pois estaria anulando a sua existência, do corpo e do próprio carácter estético da vida. O que ocorre depois é a negação dessa capacidade simbólica corporal, em prol de uma estética racional, instalada em Sócrates, em que a palavra passa a ter predominância pela retórica⁵⁸ do discurso, à lógica, à dialética e ao conceito, a fim de alimentar a credibilidade de que o pensamento pode atingir os enigmas invisíveis da vida e também corrigir o homem. No entanto, este pensamento atribuído à consciência é a justaposição do mundo orgânico, ou seja, dos acontecimentos interiores, transmitidos por impulsos aos corpos e que por si só carregam signos para a sua significação, na própria estética da vida:

A consciência, como produto de uma abreviação dos signos, não é senão o código cifrado das mensagens transmitidas pelos impulsos; um código cifrado que tem a função, não de transmitir as mensagens, mas de invertê-las. E o corpo, que nada mais é do que o lugar de encontro de um conjunto de impulsos individualizados que só aspiram perder a individualidade, na medida em que é apreendido pela consciência, deixa de ser solidário dos impulsos que o atravessam. A consciência, como um código que nasceu da fraqueza, da

⁵⁸ Segundo a Wikipédia, disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Retórica>>: “Retórica (do latim *rhetorica*, originado no grego ῥητορικὴ τέχνη [rhêtorikê], literalmente a arte/técnica de bem falar, do substantivo *rhêtôr*, «orador») é a arte de usar uma linguagem para comunicar de forma eficaz e persuasiva. A Retórica como *uma arte que se dedica a dirimir discursivamente uma questão tida por premente, a qual requer uma decisão através do emprego deliberado de estratégias persuasivas dirigidas a um conjunto particular de pessoas, visando transformar uma dada situação – existente e problemática – por intermédio da adopção de novas formas de pensamento e acção*”.

fragilidade, da necessidade de comunicação, torna-se um órgão dominante: a consciência não fala mais do corpo, fala apenas de si mesma, de sua vontade de inversão. Ao contrário de um processo de decifração e negociação das mensagens transmitidas desde o orgânico, e esta seria sua função, a consciência passa a ser a produtora de mensagens que devem ser transmitidas desde o orgânico, e esta seria sua função, a consciência passa a ser a produtora de mensagens que devem ser transmitidas ao corpo. O corpo é agora instrumento da consciência, do pensamento, do cérebro (MOSÉ, 2014, p. 209).

Como já visto, Nietzsche critica o pensamento metafísico como um todo, em que se insere a história do pensamento ocidental e que adota o modelo separativo de mundos, entre corpo e alma, desvalorizando também a materialidade, a ação e o presente que é o instante dos acontecimentos. Assim, para o filósofo, os metafísicos eram os desprezadores do corpo e direciona a sua crítica:

Eu sou todo corpo e nada além disso; a alma é somente uma palavra para alguma coisa do corpo; o corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento do teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas ‘espírito’, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão (NIETZSCHE, 1992b, p. 51, grifo do autor).

O pensamento atribuído ao corpo e ao movimento é substituído então pela linguagem, pela palavra, pelo planejamento, pela idealização, pelo cálculo. Dessa forma, entender virou sinônimo de dominar que, por sua vez, virou sinônimo de controlar. A fala destituída do corpo, passa a ter então o domínio e o controle dos afetos, acreditando ser o entendimento o que melhor se atribui à condição de sobrevivência do homem: a consciência quer falar e quer calar o viver.

O que Nietzsche então busca restabelecer é um pensamento físico, no qual o corpo, incluindo dados psicológicos como a consciência, esteja em autêntica consonância entre corporeamente, e não separado, em relação ao enfrentamento e à superação do homem, frente à morte e às mudanças. É justamente com a força expressiva corporal que o homem é envolvido num esquecimento de si, ou seja, no desvio do olhar moral, aplicado ao ego, a fim de abrir outras possibilidades de interpretação para as coisas. A esse respeito, a performance também traz essa mesma questão, de modo a encontrar outros discursos, em novas formas de abertura ao artista criador:

A performance propõe uma abertura do mundo porque se relaciona com este para além da sua dimensão estética e procura um envolvimento do ser – do ser criador que traz a sua concepção de verdade associada e que a partilha num movimento que parte do seu corpo perspectivado no espaço e no tempo (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 107).

Quando o homem não se fixa num princípio de identidade, cuja estrutura se pauta pela racionalidade, ele permite a suscetibilidade de gerir do movimento corporal o que Nietzsche denomina “si mesmo”: um estado inaudito e incomunicável, que dá lugar ao resgate da singularidade do homem, permitindo a ele a experiência real de si e a expansão da consciência. É a percepção apurada de quem busca a mudança de seu ponto de vista lógico. É necessário constatar como acréscimo, a revalorização do silêncio⁵⁹, uma vez que a palavra abstrai o afronto do não dito; o silêncio que não é mudo e transmite verdades que às vezes as palavras não conseguem atingir. É o retrato das relações humanas e a banalização das palavras, em que o “Eu” e o “Outro” não se encontram em relação de contemplação. Qual é a origem deste ritmo frenético, ensandecido, que se sucede nas relações cotidianas e no próprio sistema artístico, em que não se permite mais ao outro o direito de pensar, mas de condicioná-lo a ser prático, ligeiro, incisivo nos argumentos, podendo beirar ao “taxatismo” sobre os fatos? O que diria então dos desejos, ou seja, o querer que às vezes deixa as pessoas à mercê de tantos perigos de serem reprovados? Com a finalidade de se adaptar ao meio, será que as novas normas da gramática estarão incumbidas de abolir também o ponto de interrogação, ou seja, da dúvida e da reflexão? Para onde a humanidade e o meio artístico se conduzem, uma vez que a análise está sendo espremida na parede, dando vazão às conclusões precipitadas? Sendo assim, à margem e em silêncio há que se dedicar a considerações que conseguem lidar com os escombros da mente, visto que a conclusão premeditada tende a ser arriscada e posta ao campo dos equívocos.

A quietude, por sua vez, permite que a profundidade de si e do todo se instaure no espaço e num tempo dilatado, já que as palavras estão tão expostas que as torna invisíveis para alguns olhos do corpo, da mente e da alma. Estando o corpo em total sintonia com a ausência de palavras e perdurando nela, mesmo que provoque por vezes desconforto no ser humano habituado a conviver em lugares onde se penetra a verborragia incessante, será neste espaço, enquanto lugar de experiência, onde perpetuará as sensações de forma a florada. É quando se vale do silêncio para se resolver as incertezas. É por esse viés que se permite ir cada vez mais abaixo e mais profundo, a ponto do discurso verbal tornar-se dispensável⁶⁰, propiciando que se observe também o desconforto, a dor e as pulsações de instantes de vida, fatores relevantes para a criação na performance.

⁵⁹Segundo as palavras de Pavis: “[...] o espectador, que não sabe mais em que acreditar, se em suas orelhas ou em seus olhos, percebe pelo menos o desvio, o ligeiro afastamento entre o visto e o ouvido. Essa defasagem concretiza-se nos momentos de silêncio. O silêncio é, então, esse pequeno tempo de retardamento, esse relance do olho à orelha do espectador (PAVIS, 2013, p. 351).

⁶⁰ Augusto Boal (1931-2009), diretor de teatro, ensaísta e dramaturgo brasileiro não deixou de dizer que: “A palavra é a maior invenção do ser humano, porém traz consigo a obliteração dos sentidos, a atrofia de outras formas de percepção. Arte é busca de verdades através dos nossos aparelhos sensoriais” (BOAL, 2013, p. 17).

O filósofo alemão, se pudesse crer em um deus, não seria o das identidades, estrutural e moral. Ele partiria por voltar os seus olhos a um deus caracterizado pelo devir, pela efemeridade, pelo movimento. Assim, na obra *Assim falou Zaratustra*, ele realça este posicionamento de fé a este deus: “Eu acreditaria somente num Deus que soubesse dançar” (NIETZSCHE, 2000a, p. 67). Dessa forma, o filósofo fala desse deus a fim de restituir o pensamento meramente físico, cujo sinônimo é a vida que se move por ela mesma. Entre outras palavras, seria dizer que por consequência do seu gesto, o homem adquire o tempo e a ação transformadora, capazes de reverter o pensamento de estagnação movido pela razão.

2.1 O corpo-pensamento na experiência

É de suma relevância adotar sobre essa referência de pensamento físico o valor da experiência, que permite o homem afetar e se deixar afetar pelo o que vê e sente. Não visa em si ao virtuosismo do corpo belo e incrível, pois somente por ele não se atravessa e não se mobiliza a comunicação.⁶¹ E tratando do mesmo, muitos se valem da busca por interpretar forçosamente as emoções e por obterem significados racionais para compor de imediato uma estrutura preconcebida do fazer artístico. Basta que lhe ofereçam alguns moldes para compor a sua expressão e, através do treinamento exaustivo ou não destes, já seria o suficiente para se fazerem pertencer a um gênero artístico, a um bloco de formas técnicas estilizadas, antes mesmo de se perguntarem o que pode esse “impulso propulsor”, uma vez negligenciado, para preencher as lacunas deste corpo exercitado e “belo”. Tendo por base que o artista por vezes tende à necessidade de exteriorizar o que está latente dentro do seu ser e por falta de um olhar apurado sobre a sua subjetividade que estará inserida no coletivo, perde-se com isso a chance de estimulá-lo a tornar o seu corpo sensível, presente, orgânico e crível. Em suma, este corpo único, capaz de usufruir da técnica, não abstendo da sua força motriz que o levou a se expressar artisticamente, é rechaçado. Isso se dá porque na ausência de um olhar observador interno de si que se observa, e um olhar que observa a parte externa, o que se pode obter é um corpo cristalizado, mecanizado, no qual não se tem válvulas sensoriais capazes de permitir a fluidez das sensações. Nada transmite e nada se recebe deste corpo bruto que não é lapidado, ou seja,

⁶¹ Não se atravessa meramente pelas belas formas. Uma vez que não é mais obstruído o seu impulso propulsor de expressão própria, o performer tem em mãos a chance de poder também trabalhar os seus estímulos internos, uma vez que anteriormente ele continha apenas o exterior, ou seja, a técnica pela técnica, estilizada e exuberante. Não é somente a técnica para a estética, mas também o olhar cinestésico atribuído como elemento essencial na condução da sua expressividade que é necessário para resgatar o corpo artístico como canal de comunicação. Surge uma questão: se algumas esculturas e arquiteturas mantêm-se com suas presenças, nas ausências dos seus artistas criadores, durante anos e até séculos, por que em vários gêneros artísticos, em que se utiliza o ser humano como portador de expressão, é sublimada essa força motriz que proporcionará não só ao espectador, mas mesmo ao artista-performer, um arrebatamento de verdade?

qual o papel então desse artista que não é estimulado a retornar à sua singularidade para gerar a comunicação efetiva da arte?

O pensamento movido pela percepção dos sentidos, do corpo-mente, permite o homem estar presente⁶² com a transformação de si e para com o outro, numa nova percepção de mundo. Esse corpo é a porção inesperada de vida e do tempo mutável⁶³ que o homem traz em si, sendo conduzido por um movimento pulsional contraditório, que se exprimirá em formas e gestos. Por conseguinte, permiti-lo-á adentrar no conhecimento em primeiro plano nessa relação física. O que determina a percepção e o comportamento de cada corpo, que ora se expande, ora se afasta, é o modo como o fator mudança é sentido. Trata-se da relação que se cria e que se percebe com o espaço, transformando a experiência do momento presente e vice-versa, podendo determinar ou não o contato, numa relação real e concreta de aproximação consigo e com o outro.

A potência que se aflora deste pensamento físico e que dá lugar à criação, à improvisação e à invenção, como habilidades da arte, fornece ao homem que sente e que vive, entre um afeto e outro, a sua produção de conhecimento singular poético, capaz de revelação e superação de si. Quando ele tem olhos para ver mais além do que a mera reprodução, repetição e imitação externa, abre-se o campo da desconstrução do pensamento que nasce do pensamento, ou seja, do produto da racionalidade, pois o ato de pensar é um gesto que parte do corpo-mente, e não meramente do intelecto. O que se propõe ao homem que produz novos sentidos, é discernir os limites da consciência, num jogo que ora se está em equilíbrio, ora não. E isso também se aplica à performance:

É como se o corpo acometesse contra si próprio as suas percepções da existência mais superficiais e se projetasse para lá do que pensa. O reconhecer

⁶² Embora a presença tenha inúmeras classificações, em diferentes áreas, uma leitura sobre ela é o de Barba que diz que o peso, a posição da coluna vertebral, a direção do olhar e o equilíbrio são fatores biológicos contribuintes que vão criar, diferente da rigidez, as tensões orgânicas. Estas gerarão uma qualidade de energia que transfere ao ator um corpo decidido e vivo. Este é o “estar no momento presente”, a prontidão, a presença do ator: “Diante de certos atores, o espectador é atraído por uma energia elementar que o seduz sem mediação. Isso acontece antes mesmo que ele tenha decifrado cada ação, que tenha se interrogado sobre seu sentido e que tenha compreendido” (BARBA, 2012a, p. 52). Barba ainda associa a presença, como uma força do ator, algo que não é visto a olho nu, mas que poderia ser associado a um corpo-em-vida através do seu fluxo de energia.

⁶³ Sobre o corpo que é a porção inesperada de vida e do tempo mutável, encontra-se nas palavras de José Gil, português, nascido em 1939, professor universitário e ensaísta, o melhor exemplo. Com o intuito de não deixar estar o corpo simplesmente canalizado no espaço, passa-se a modificá-lo. Por conseguinte, isso interferirá também na percepção do público e na sua própria percepção: “Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e contato sensível, no recolhimento de sua singularidade, através do silêncio e não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, se conecta com outros corpos e com outros elementos, que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado por fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, devir vegetal, devir atmosfera, buraco, devir puro movimento: um corpo paradoxal [...] De ser no espaço e devir espaço: o corpo pode tronar-se espaço exterior-interior, produzindo então múltiplas formas de espaço, poroso, esponjoso, liso etc.” (GIL, 2001, p. 69).

dos limites é em si mesmo também um gesto performativo. A filosofia e a performance partilham esse sabor de experimentar os seus limites e o mundo através de um renovado esforço de busca de novas possibilidades e de outros “sentires”. Mas esta aventura de equilíbrios e desequilíbrios parece não terminar nunca (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 209, grifo do autor).

Entre outras palavras, ao invés da troca de códigos por outros, o homem que se supera será aquele que permite que seu corpo se expresse por elementos que vem do inconsciente e, dessa experiência, poder emergir outras perspectivas.

Quais são, então, os limites entre repetição e criação ou entre a regra e improvisação na formação do indivíduo?

A improvisação⁶⁴ é um jeito que para quem está moldado há tempos pelos padrões estruturais vigentes não seja um processo fácil, pois implica que o homem recrie à sua maneira, uma nova imagem de si, abolindo o seu conforto, a técnica e autocontrole, além, é claro, de aprender a conviver com a frustração e contradição. Em meio ao imprevisto, cabe a esse artista perdido, observar-se criando, enquanto age e articula com as pulsões e estímulos involuntários, sem ter medo do novo. A criatividade surge dessa experimentação com o inusitado, em que se tem do âmago a descoberta da atitude de reação frente aos obstáculos, para que de forma ativa, o homem possa articular ao seu modo e responder ao que foi apreendido, sem exatamente cair na repetição do que já foi visto e dominado. É a chance de ver pela poesia no espaço, a dos sons, da plasticidade e dos gestos, o avesso do ser humano em toda sua brutalidade:

[...] o espírito poético quando se exerce tende sempre a uma espécie de anarquia fervilhante, a uma desagregação integral do real pela poesia [...] E o triunfo de tudo isso está na espécie de exaltação ao mesmo tempo visual e sonora que todos esses acontecimentos assumem nas trevas, no grau de vibrações que eles atingem e na espécie de forte inquietação que sua reunião acaba por projetar no espírito (ARTAUD, 2006b, p. 123).

Se souber arriscar-se, poderá ele resgatar a sua individualidade, reinventando-se e atuando no mundo com originalidade, num campo de estudos infinito, em algo que vai mudar e aguçar a percepção e a sensibilidade, através dos gestos, dos estímulos e sensações, uma vez que: “Fazer arte é privar um gesto de sua repercussão no organismo, e essa repercussão, se o gesto é feito nas condições e com a força necessárias, convida o organismo e, através dele, toda a individualidade a tomar atitudes conformes ao gesto feito (ARTAUD, 2006b, p. 68-69).

⁶⁴ Sobre a improvisação como a “Técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação” (PAVIS, 2017, p.205, grifo do autor), Patrice Pavis acrescenta: “Todas as filosofias da criatividade enxertam-se de maneira contraditória nesse tema de improvisação. A voga dessa prática explica-se pela recusa do texto e pela imitação passiva, assim como pela crença num poder libertador do *corpo* e da criatividade espontânea” (PAVIS, 2017, p. 205, grifo do autor).

A sua relação com o espaço onde se pode criar, não deixa de lado, em momento algum, a relação de determinação social com a vida. Na sua atitude singular, que não está intrínseca necessariamente a um conceito, o homem depara-se com a mudança, surgida da sua própria ação criativa: não só a mudança do cotidiano, mas também a mudança radical da vida do próprio homem criativo, ou seja, do artista que traz do corpo para a atualidade apontamentos, devaneios existenciais, de forma antológica, lúdica e poética. Não é o homem que só quer seguir um modelo pré-estabelecido, em que encontra segurança e aprovação, mesmo que permaneça condicionado, fazendo do corpo um suporte de exercício de poder. É sim, o homem que detém na sua criação artística a contenção de tensões, a fim de romper barreiras, através da sua ação de coragem e de determinação para viver no contemporâneo.

Neste sentido, o que interessa é justamente essa experiência do corpo, em que o homem descobre o que o move, e não necessariamente como se move, porque concerne à estética da vida e não à mera aparência ideal dela. Antes mesmo de se colocar numa montagem de espetáculo, mais do que meramente demonstrar a técnica pela técnica, nesse campo é fundamental que haja algo ou alguma coisa que impulsione a sua interioridade, capaz de se unir à forma não automatizada e mecanizada que o corpo de um virtuoso demonstra apenas na mera exterioridade estética e exuberante. Seria eficaz então frisar sobre essa problemática, a qual não se limita ao exibicionismo, mas permite que surja através do corpo, uma grande fonte de transformação ao outro e a si mesmo?

O que pode o corpo, afinal, quando durante tanto tempo ficou com poucas ou quase sem possibilidades desse experimentar? O que acontece com o corpo, quando ao longo da história do conhecimento, ele não mais produz símbolos e signos de ficção, mas sim opera como códigos e significados? No próximo tópico, buscar-se-á adentrar ao território simbólico, a fim de tentar responder a essas questões de forma mais precisa, contendo polos de reações que o homem estabeleceu com a vida como modo de sua sobrevivência.

2.2 O signo, a metáfora e o símbolo

Os signos do estado afirmativo-estético da vida, do excesso e do corpo como fio condutor do pensamento, são produtos constituintes de um estado de potência ampliada e, neste estado, abrem-se ao campo das perspectivas múltiplas, das variações de intensidade pulsionais, da *transvaloração*: “Para a tarefa de uma transvaloração dos valores são necessárias, talvez, mais potências que as que outrora habitaram juntas em um só indivíduo” (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 199). Os signos possuem relevância quando estes assumem o carácter poético pela metáfora e são sinônimos de mudança, imprevisibilidade, conflito, contradição,

interiorizados no inconsciente. O signo como metáfora, nascido de um impulso intuitivo, toma depois outras direções, transformando-se em imagem, depois palavra⁶⁵, conceito, linguagem, lógica, racionalidade e verdade, a fim de se obter uma estabilidade, um sentido ordenado e uma duração frente às forças mutáveis da natureza. Atitude essa que é fruto da necessidade do homem também em anular as diferenças, tendo a conformidade a serviço do pensamento de gregariedade, que por sua vez, quer a todos calar e coibir a sua singularidade. Parte então para uma cristalização, já que “Somente pelo esquecimento desse mundo metafórico primitivo, [...] apenas por que o homem se esqueceu enquanto sujeito e, com efeito, enquanto sujeito artisticamente criador, ele vive com certa tranquilidade, com alguma segurança e consequência” (NIETZSCHE, 2008d, p. 41).

O conceito de verdade⁶⁶ faz com que a força sensível, uma excitação nervosa, exprimindo-se criativamente em imagem, deixe de existir:

Os signos são a nossa primeira experiência de duração; é a duração ficcional da palavra que fornece a crença em um mundo durável; por serem sempre suprassensíveis, os signos são um tipo de Deus. Mas os signos são produto de um acordo, de uma convenção. É somente com o esquecimento do caráter fictício dos signos que o homem pode acreditar que os sinais correspondam às coisas. E é o esquecimento do caráter fictício de toda valoração que leva à crença na verdade (MOSÉ, 2014, p. 49).

Segundo Mosé, o esquecimento dos signos, enquanto interpretação e ficção, foi uma ativa atitude, no intuito de não se sentir e de não se ver, fruto do tédio e da necessidade de o homem estabelecer na linguagem o acordo de uma identidade, pela vida em grupo, pela experiência de agrupamento, pela *gregariedade*.

Mas é exatamente esta experiência de agrupamento que impõe a necessidade de identidade, de verdade. A identidade é uma necessidade da comunicação. A palavra torna-se conceito na medida em que se estabelece como signo da comunicação. O signo gregário somente é um signo quando o é para todos. São designações sociais que estabelecem pela primeira vez as leis da verdade. As palavras são designações uniformemente válidas e obrigatórias. A linguagem é o signo da comunicação e do rebanho (MOSÉ, 2014, p. 55).

⁶⁵ Em *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, Nietzsche reforça o conteúdo da palavra, advinda primeiro de uma excitação nervosa, transformada em imagem e depois palavra: “O que é a palavra? A representação sonora de uma excitação nervosa. Mas concluir de uma excitação nervosa para uma causa exterior a nós, é já o resultado de uma aplicação falsa e injustificada do princípio de razão [...] Primeiramente transpor uma excitação nervosa para uma imagem! Primeira metáfora. A imagem de novo transformada em som articulado! Segunda metáfora! E de cada vez um salto completo de uma esfera para outra esfera nova e totalmente diferente” (NIETZSCHE, 1984, p. 92-93).

⁶⁶ O conceito de verdade que faz com que a força sensível e criadora deixe de existir: “O que é então a verdade? [...] as verdades são ilusões que nós esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível, moedas que perderam o seu cunho e que a partir de então entram em consideração, já não como moeda, mas apenas como metal” (NIETZSCHE, 1984, p. 94).

A linguagem gregária é cada vez mais alicerçada pela estrutura conceitual da gramática, a qual definirá o pensamento num sistema metafórico e cheio de códigos, imposto a todos. Apresentada como verdade absoluta e inquestionável, o carácter ficcional artístico próprio da estética interpretativa da vida perde o seu valor. A ficção dos signos como invenção diferencia-se, então, dos signos como verdade que, conseqüentemente, implicou o aumento significativo da vontade de poder do homem, camuflando a sua verdadeira concepção. Para Nietzsche, este seria o signo do homem vulgar o qual cobiça à perfeição, mas assim que vivencia frustrações e fracassos, automaticamente tem sede de poder sobre todos, como reflexo de sua experiência malsucedida.

Assim, o que antes se aplicava aos signos, enquanto símbolos de perspectivismo, depois o signo como verdade adota o valor de sentido e significado através da gramática, com a identidade da palavra, destruindo assim o autêntico valor do símbolo:

Se a palavra fosse apenas o rastro de uma experiência vivida, se indicasse, pela via do signo, à pluralidade móvel que lhe deu origem, o estatuto da palavra estaria comprometido. O homem, a todo instante, perceberia que a identidade da palavra não poderia corresponder ao universo infinitamente móvel que lhe deu origem, o estatuto da palavra estaria comprometido [...] O homem, a todo instante, perceberia que a identidade da palavra não poderia corresponder ao universo infinitamente móvel e múltiplo das coisas, e a palavra não se tornaria possível, a não ser como magia ou como arte [...] as palavras não se relacionam com as coisas, mas com o universo significativo das próprias palavras, ou seja, as palavras se relacionam com aquilo que está dito que as palavras querem dizer. Uma palavra deve remeter sempre a outra palavra, como um efeito cascata que nunca atinge o corpo, as sensações, os sentidos (MOSÉ, 2014, p. 73).

Só que para Nietzsche, não há sentidos, apenas perspectivas que encontram na linguagem afirmativa da vida a sua multiplicidade efêmera, e o homem, por sua vez, adota na vontade de verdade a cristalização desses fenômenos múltiplos. O símbolo, enquanto ficção advinda da interpretação e invenção artística, torna-se aqui, imagem enquanto coisa. Esta coisa, até então plural, torna-se palavra obrigatória, em seguida conceito, depois significado único. Desta forma, o símbolo não mais conota, mas denota. Entre outras palavras, o símbolo perde a sua função de oferecer possibilidades para superar o obstáculo e se encarrega de abafá-lo, negá-lo.

Tenho por princípio que as palavras não pretendem dizer tudo e que por natureza e por causa de seu carácter determinado, fixado de uma vez para sempre, elas detêm e paralisam o pensamento em vez de permitir e favorecer seu desenvolvimento. E por desenvolvimento entendo verdadeiras qualidades concretas, extensas, estando nós num mundo concreto e extenso (ARTAUD, 2006b, p. 96).

É dessa mesma forma que Artaud critica o pensamento do teatro dramático realista, que se limita à linguagem articulada gramaticalmente, ou seja, à linguagem da palavra para expressar a clareza de ideias, do discurso, do diálogo, que é “coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; a prova é que nos manuais de história literária reserva-se um lugar para o teatro considerado como ramo acessório da história da linguagem articulada” (ARTAUD, 2006b, p. 29), do sentido único e não obstante, de todo psicologismo:

Não é por nada, como se vê, que a poesia se retirou do teatro. Não é por simples acaso que, há tanto tempo, qualquer poeta dramático deixou de se manifestar. A linguagem da palavra tem suas leis. Habitamo-nos nos últimos quatrocentos anos ou mais, principalmente na França, a só usar as palavras no teatro num sentido de definição. Fez-se com que a ação girasse demais em torno de temas psicológicos cujas combinações essenciais não são inúmeras, longe disso. O teatro foi muito habituado à falta de curiosidade e de imaginação. O teatro, assim como a palavra, tem necessidade de ser deixado livre (ARTAUD, 2006b, p. 103).

Assim como Nietzsche, que propõe a releitura de mundo, num discurso visual e não-verbal, a partir do pensamento movido a gestos e signos de ficção, Artaud também propõe a reconciliação das palavras advindas do corpo físico, dos gestos e ações, sendo importante frisar que “ao lado desse sentido lógico, as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanções sensíveis e já não apenas por seu sentido” (ARTAUD, 2006b, p. 109). O discurso visual também será acrescentado como linguagem da performance, cuja intenção reforça o rompimento com a representação verbal, pois “separado, solto do espaço e da continuidade lógica da ação, o discurso visual finalmente cria uma corrente que cativa a atenção porque está separado do discurso linguístico e conectado com a estrutura da fantasia e da imaginação” (COHEN, 2002, p. 57-58).

São duas as concepções de realidade do homem, que se tornaram distintas, e Jung realça muito bem essa separação entre duas formas com que o homem passou a encarar a vida:

Temos que nos haver com alguns conceitos básicos: em primeiro lugar, com o conceito do mundo real. Este deve ser entendido, de um modo geral, como aquele conteúdo de consciência constituído, por um lado, pela imagem do mundo mediada pela percepção, e por outro, mediada pelo sentimento e pensamento conscientes (JUNG, 2008, p. 159).

Resume-se, portanto, que o homem lidou com a palavra falada ou escrita para exprimir o que desejou transmitir de forma descritiva, ou seja, de uma linguagem coberta de símbolos, ele transformou os signos em sinais e códigos, tendo em alguns destes as simples abreviações. Por não terem um sentido amplo do símbolo, eles não são considerados como tais, porque

denotam e servem de uma significação única e objetiva para apontar os objetos a que estão unidos. O símbolo é um termo ou imagem que por sua vez conota, não tendo apenas um significado convencional, e que em sua maioria abrange algo desconhecido ou oculto no ser humano.

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento* (ARTAUD, 2006b, p. 38, grifo do autor).

A tendência racional da verdade absoluta tende a reconhecer o objeto, mas desconsidera as implicações simbólicas. Dessa forma, uma palavra ou uma imagem é considerada simbólica, à medida que se interliga com o inconsciente mais vasto, isto é, que acarreta algo além do significado imediato, preciso, definido, explicado e óbvio.

A performance, ao procurar colocar-se nas fronteiras do inconsciente, do desconhecido, tem necessidade de se situar perante a urgência e de construir uma outra linguagem, ou talvez, muitas outras linguagens que tendam para uma só. É essa a nossa percepção e também o território simbólico para as nossas interrogações. O próprio conhecimento e a forma como o adquirimos estão também, assim, postos em causa, dado que a natureza do corpo físico passa a ter de ser considerado como fonte de conhecimento (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 136).

Logo, alguém que se debruça sobre a via do símbolo é direcionada a ideias que estão aquém das convicções bem presentes ao modelo da consciência, da razão e da lógica. O signo, enquanto ficção, adota essa via onde não há uma definição e compreensão integral e linear.

A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de *performance* tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura *emocional*. Muitas vezes o espectador não “entende” (porque a emissão é cifrada) mas “sente” o que está acontecendo. Na *performance* a intenção vai passar do *what* para *how* (do *que* para o *como*). Ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como “aquilo” está sendo feito (COHEN, 2002, p. 66, grifo do autor).

Em detrimento dos sentidos, o homem, ao expressar-se pelo signo, pela simbologia, busca atingir nas suas sensações o aguçamento de percepções mais amplas sobre si e sobre a vida. Ao substituir os signos pelos sinais e pelos códigos da razão, anulando assim o corpo e suas sensações, as percepções de mundo que o rodeiam se tornam limitadas.

É importante traçar um paralelo que realça esse parecer do aspecto simbólico, do signo, da ficção e sobretudo da fantasia, termo utilizado por Jung, que afirma ter ela um valor considerável para a criação. Adentrando à camada do inconsciente, Jung não só reforça o simbólico pelas manifestações psíquicas, mas também pela interpretação dos sonhos, e descobre que a mente humana detém uma produção de símbolos, os quais atuam de forma espontânea e incessante, embora muitos tenham subestimado esse valor fantástico e hermenêutico⁶⁷, de uma pluralidade de interpretação. Fecha-se, assim, esta questão com a excelente explicação de Jung:

Encontramos na *fantasia* criadora a função unitiva que estamos buscando. Nela fluem conjuntamente os elementos atuantes que se oferecem. A fantasia, entretanto, goza de má reputação entre os psicólogos. As teorias psicanalíticas, até o momento, não a levaram em conta. Para Freud, bem como para Adler, a fantasia não é mais do que um véu “simbólico” que dissimula as tendências ou impulsos primitivos, pressupostos por ambos os investigadores. Podemos contrapor a essas opiniões — não relativamente ao fundamento teórico, mas essencialmente por razões práticas — o fato de que a fantasia pode ser explicada ou desvalorizada em função da causalidade; mas apesar disso ela é o regaço materno onde tudo é gerado e que possibilita o crescimento da vida humana. A fantasia tem, em si mesma, um valor irredutível enquanto função psíquica, cujas raízes mergulham tanto nos conteúdos conscientes como nos inconscientes, e tanto no coletivo como no individual.

Mas de onde adveio sua má reputação? Antes de mais nada, da circunstância de que ela não pode ser tomada ao pé da letra. Se ela for compreendida *concretamente*, é carente de valor. Se for compreendida, como queria Freud, semanticamente, é interessante do ponto de vista científico; mas se a compreendemos como um *verdadeiro símbolo hermenêutico*, então ela nos apontará a direção necessária para conduzir nossa vida em harmonia com nosso ser mais profundo.

O sentido do símbolo não é o de um sinal que oculta algo de geralmente conhecido, mas é a tentativa de elucidar mediante a analogia alguma coisa ainda totalmente desconhecida e em processo (JUNG, 2008, p. 154, grifo do autor).

⁶⁷ Segundo a Wikipedia, disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hermenêutica>, a *hermenêutica* é “um ramo da filosofia que estuda a teoria da interpretação, que pode se referir tanto à arte da interpretação quanto à prática e treino de interpretação”. Nas palavras de Jung, ele acrescenta: “A essência da hermenêutica, ciência largamente praticada há muito tempo, consiste em enfileirar analogias depois de analogias, a partir de um símbolo dado. Em primeiro lugar são anotadas as analogias subjetivas produzidas ao acaso pelo paciente e em segundo lugar, as analogias objetivas oferecidas pelo analista à base de seu conhecimento geral. Através deste processo, o símbolo inicial é ampliado e enriquecido: desta forma chegaremos a um quadro extremamente complexo e multifacetado. Configuram-se então certas linhas do desenvolvimento psicológico, de natureza tanto individual como coletiva. Não há conhecimento no mundo que possa provar a “certeza” dessas linhas; o racionalismo, pelo contrário pode provar facilmente que elas não são certas. Seu valor no entanto é atestado pelo extremo *valor vital* dessas linhas. E o que ocorre no tratamento prático é que o importante é a vida proporcionada ao homem e não que os princípios de sua vida possam ser demonstrados racionalisticamente como ‘certos’” (JUNG, 2008, p. 155, grifo do autor).

2.3 A relevância do inconsciente no processo criativo

Como já visto pela história do conhecimento, o pensamento socrático-platônico-aristotélico afastou o corpo junto às paixões, aos impulsos, ao instinto involuntário e tudo que advinha do inconsciente, para afirmar o controle dos mesmos, em prol do intelecto, da consciência e da razão, cujo mundo era mais próximo do bem e da verdade. Quanto mais o homem se distanciava do corpo e de todo componente orgânico que fizesse relação com ele, mais aproximado o homem estaria de fortificar o saber, ou seja, quanto mais alinhado à sabedoria, mais fortalecido ele estaria para não se deparar com a injúria e o descontrole da vida. Logo, para Nietzsche, este modelo de pensamento não partiu de uma experiência corpo-mente, mas apenas da cabeça, ou seja, da consciência. Não obstante, o filósofo propõe então desconfiar de todo modelo mental que rechaçou o processo orgânico e que se tornou consciente: pensamento físico, vontade, desejo, instinto, sentimento. Ao se colocar no campo da dúvida, o filósofo alemão ainda questiona se o próprio processo inerente à vida não é em si também um pensamento de racionalidade: “Haverá um raciocínio inconsciente? Será que a matéria raciocina? Ela sente e combate por seu ser individual” (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 81).

Na função de controle e proteção que retira o homem do espanto frente ao descontrole desmedido da vida e de tudo que lhe foge à vista do mundo terreno, a consciência tida como prioritária encarregou-se de trazer a concretude e rigidez, posicionando o homem como centro do universo, regendo com maestria todos os fenômenos da natureza. Assim, o antropocentrismo instaura-se e com ele o suporte ao homem frente à mudança, cujo princípio de identidade, fruto da consciência, o pronome “Eu”, é gerido. Nietzsche, não fazendo distinção entre corpo e mente, reforça o seu posicionamento sobre esta negligência acometida pelo homem que se diz estritamente racional: “O erro fundamental consiste em tomarmos como medida [...] o consciente, em vez de compreendermos que ele não passa de um instrumento, de um detalhe no conjunto da vida; é uma falsa perspectiva que toma a parte pelo todo” (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 130). Dessa forma nada mais se aprofunda e tudo que se chega à consciência se torna comum e razoável, pois o que está abaixo é inconsciente e aquém do que o homem consegue atingir a nível de conhecimento, portanto incontrolável e perigoso.

Com a proposta de Nietzsche, a de resgatar o pensamento do físico ou pulsional, voltado ao corpo-mente, poderá a linguagem ser repensada, em termos de potencialidades, perspectivas e pluralidades? De que forma se oblitera toda esta camada imposta do pensamento racional, junto ao compromisso, à palavra, ao conceito, à semântica? Para o filósofo alemão, como já retratado no tópico anterior, seria pela arte que o homem assumiria o jogo com a vida, e não

contra ela, rompendo com os moldes em seu corpo, que um dia o pensamento racional engessou. Ele propõe revitalizar o corpo junto com seus estados pulsionais autênticos corporais, para intensificar a união com a consciência, uma vez que elas não são separadas. Por isso deve ser levado em conta que Nietzsche não visava, pela via racional, substituir a consciência pelo corpo.⁶⁸

Nietzsche salienta, no seu modo de pensar, que a consciência é composta de memória e esquecimento, sendo este último destacado num grau relevante, tanto em nível pessoal como em nível cultural, porque condiz com a contribuição à sanidade mental do homem:

[...] toda ação exige esquecimento, assim como toda vida orgânica exige não somente a luz, mas também a escuridão. Um homem que quisesse sentir as coisas de maneira absolutamente e exclusivamente histórica seria semelhante àquele que fosse obrigado a se privar do sono, ou a um animal que só pudesse viver ruminando continuamente os mesmos alimentos. É, portanto, possível viver, e mesmo viver feliz, quase sem qualquer lembrança, como o demonstra o animal; mas é absolutamente impossível viver sem esquecimento (NIETZSCHE, 2005a, p. 72-73).

A memória seria o lugar em que se armazenam conteúdos externos, podendo contê-los, mas também fornecendo a capacidade de recriação. Já o esquecimento, de forma ativa, forneceria a seleção destes conteúdos adquiridos, podendo os mesmos serem apagados da mente, quando aplicada com a dose de vontade do ser humano sob este domínio representativo. Entre outras palavras, da mesma forma que a vontade pode fortificar, o homem na mesma medida, pode também fortificar o seu esquecimento. Seria dizer também a este respeito que o homem adquirindo autodisciplina, poderia aflorar a transformação de si. O cerne da questão está na dificuldade em que a cultura ocidental acostumou o indivíduo a memorizar, a lembrar os conteúdos, transformando-o em um homem cumpridor de promessas futuras, assumindo ou não a ideia de culpa, como será possível observar dentro dos niilismos reativo e negativo, respectivamente. Como, para Nietzsche, todo processo orgânico é fisiopsicológico, (corporeamente), se o esquecimento é enfraquecido, automaticamente o corpo é afetado, porque ele atua contra as dificuldades de digerir os acontecimentos da vida. Logo, o que a cultura ocidental faz é condicionar o homem, estimulando-o a não conseguir livrar-se desse padrão de memorização, visto que a ação de esquecer é suficiente para não se ter o controle e a ordem sobre ela. Nessa mesma proporção emblemática, será que o artista da performance jamais desejou ser ignorante

⁶⁸ O “Eu” consciente racionalizado é reduzido e superficial, que passou a reger a força central de domínio sobre o corpo, ou seja, em que o cérebro era tido como o órgão responsável por emitir as mensagens ao corpo, confluindo assim nas imposições morais que buscam sentenciá-lo. Nietzsche inverte esta classificação, colocando o cérebro como sendo o processador das mensagens propagadas pelo corpo.

a cada dia para poder ter a chance de se esquecer de alguns conceitos e conhecimentos adquiridos?

O próprio movimento da história do conhecimento transpassou pela mobilidade do esquecimento: o homem precisou esquecer que era parte integrante da natureza para dominá-la; precisou esquecer que criava artisticamente, inventando a si mesmo no devir, para assumir uma única identidade, em prol da estabilidade. No entanto, se este homem fosse apenas fluxo e instante, não deteria o reconhecimento de si, ou seja, não teria memória. De forma paradoxal, o mesmo equivale para o homem que se detivesse apenas na memória a sua fixação: não esqueceria a sua condição de revolução e, neste sentido, sem a possibilidade de esquecimento, Nietzsche reforça na sua escrita *Segunda consideração intempestiva*, que o homem será por ele mesmo corroído, por conta do niilismo, mais respectivamente os niilismos negativo e reativo, os quais repulsam toda atividade afirmativa e pulsional da vida:

Observa o rebanho que pasta diante dos teus olhos: ele não sabe o que significa nem o ontem nem o hoje; ele pula, repousa, digere, pula novamente, e assim da manhã à noite, dia após dia, estritamente ligado a seu prazer e à sua dor, ao impulso do instante, não conhecendo por esta razão nem a melancolia nem a tristeza. Este é um espetáculo duro para o homem, este mesmo homem que vê o animal do alto da sua humanidade, mas que inveja por outro lado a felicidade dele - pois este homem só deseja isto: viver como animal, sem tristeza e sem sofrimento; mas ele o deseja em vão, pois não pode desejar isto como faz o animal [...] talvez um dia o homem vá perguntar ao animal: "Por que tu não me falas da tua felicidade, por que ficas aí a me olhar?" Se o animal quisesse responder, lhe diria o seguinte: "É que eu me esqueço logo o que queria dizer" - mas ele também esqueceria esta resposta, e ficaria mudo - e o homem fica admirado com isso (NIETZSCHE, 2005a, p. 70-71, grifo do autor).

No que concerne à performance, todo conteúdo advindo do inconsciente será integrante no processo de uma nova construção artística, a fim de possibilitar o acolhimento de componentes biográficos e de imagens simbólicas, os quais contribuem à mobilidade da criação, ao invés da estagnação do artista. São alguns deles: a intuição, os instintos, os sonhos e as visões instantâneas. Dessa forma, ao agregar o inconsciente junto à consciência, o esquecimento e a memória assumem a condução conjunta no processo criativo, como alternativa a novos pensamentos que surgem pela ação física. É um processo que a performance encontra para a desconstrução do já adquirido, em prol de inovação do desconhecido, permitindo assim que a transformação do artista se revele na sua obra. Tanto a memória, registrada pelo corpo, como o esquecimento, têm em conjunto uma contribuição gigantesca a dar ao performer, já que se revelam a partir dele estados de transição que não se fixam em critérios absolutos. É uma necessidade do artista que recorra à técnica, mas que ele não se acabe nela. É a generosidade da memória ao saber reconhecer seus limites perante o esquecimento. É

o comprometimento com o novo e com o vazio⁶⁹. Nesse sentido, é necessário constatar que antes mesmo de qualquer gesto e movimento, esse corpo que já está preenchido por estudos, por conhecimento, necessita esvaziar-se, isto é, permitir que esse corpo esteja suscetível a receber por si mesmo estímulos que o levarão a intensificar sua expressão criativa. É uma busca por um direcionamento do corpo que clama por se expressar para além das obviedades, dos clichês e dos estereótipos, a fim de que os recalques do artista adquiram vida, pois “uma espécie de poesia atroz expressa-se através dos atos estranhos em que as alterações do fato de viver demonstram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor (ARTAUD, 2006b, p. 5).

Um corpo em excesso não aceita influências de fora e de dentro. No entanto, nem todos os artistas lidam bem com essa questão, pois não querem comprometer-se com o risco do que eles não conseguem controlar. É preciso estar suscetível às falhas, para no vazio adquirir a sensibilidade e emanar a criatividade. A experiência interior é o lugar das indecisões e afirmações, em que o artista poderá revelar-se e, por conseguinte, abandonar o seu ego e deixar de ser, para se tornar o que realmente é. Todavia, o novo é tido como desconhecido, e o desconhecido amedronta, pois não se chegou ao limiar da consciência. Assim, todo o caminho de desconstrução que o leva a uma reconstrução de si, e consequentemente de sua obra, é visto como uma ameaça à estabilidade do seu ego.

Ao tratar sobre a memória e esquecimento, Artaud também apresenta seu discurso acerca da importância do esquecimento, da destruição ou desconstrução, e do que tratamos aqui por vazio, como um modo do artista permitir a reconexão com a sua natureza efêmera, acionando novas forças que aumentam sua energia de ação criativa. Ele traz em seus dizeres essa necessidade aplicada também à história da civilização, a fim de ela ganhar energia para se reorganizar e se reconstruir a partir de novo solo com a vida:

E é bom que desapareçam algumas facilidades exageradas e que certas formas caiam no esquecimento, assim, a cultura sem espaço nem tempo, e que nossa capacidade nervosa contém, ressurgirá com maior energia. E é justo que de tempos em tempos se produzam cataclismos que nos incitem a retornar à natureza, isto é, a reencontrar a vida. O velho totemismo dos animais, das pedras, dos objetos carregados de energia fulminante, das roupas bestialmente impregnadas, em resumo tudo o que serve para captar, dirigir e derivar forças é, para nós, uma coisa morta da qual já não sabemos extrair senão um proveito artístico e estático, um proveito de fruidor e não um proveito de ator (ARTAUD, 2006b, p. 6).

⁶⁹ Gilles Deleuze e Félix Guattari abordam e enfatizam essa questão acerca do vazio: “No entanto, os blocos têm necessidade de bolsas de ar e de vazio, porque mesmo o vazio é sensação, toda a sensação compõe-se com o vazio, compondo-se consigo própria, tudo se mantém apoiado na terra e exposto ao ar, e conserva o vazio, conserva-se no vazio conservando-se a si próprio (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 146).

Para retratar de forma mais precisa o processo espontâneo da transformação da psique inconsciente, no que concerne a uma espécie de autonomia da mesma, Jung é aqui convocado para clarear os mistérios desse drama interior que ocorre dentro do ser humano. Dessa forma, pode assim especificar a relação do “Eu”, produto fictício da consciência com o próprio produto natural do inconsciente. Nela, o psicoterapeuta e psiquiatra suíço se debruça, através da observação psicológica, sobre os fenômenos psíquicos reativos do consciente, diante das manifestações advindas desse componente irracional, desvalorizados pelo pensamento ocidental-racionalista. Como já realçado anteriormente, todos esses fenômenos do inconsciente são acolhidos como material por artistas que escolheram a performance como veículo reativo de extensão à sua criação. Por isso, no tópico que se segue, também se abordam como esses conteúdos da psique refletem na arte performativa.

2.4 Do inconsciente pessoal ao inconsciente coletivo

Quando Jung trata dos efeitos do inconsciente sobre a consciência, ele não se resume apenas e tão somente aos conteúdos que foram apresentados por Sigmund Freud⁷⁰, enquanto princípio de repressão na primeira infância: inclinações ou desejos infantis que o indivíduo, por influência moral e educacional do ambiente, sofre um entrave, tendo como reação o reflexo deste acontecimento na formação da sua personalidade, durante a sua existência. As partes que constituem a personalidade sofreriam bloqueios e, uma vez esquecidas, adentrariam às camadas do inconsciente. No intuito de cessar com a própria repressão, pela análise, poderia chegar-se a estes mesmos conteúdos pessoais reprimidos no inconsciente, liberando-os a fim de se tornarem conscientes para, então, serem averiguados, assimilados e, por conseguinte, conscientizados pelo paciente.

Ao que tudo indica, por mais que os conteúdos recalcados de cunho pessoal do indivíduo fossem compreendidos por ele, num processo terapêutico demorado, não suspenderia a sucessiva produção fantástica do inconsciente, que também age com elementos que, apesar de similares com o conteúdo pessoal, excede este fator, pois elas implicam também em si aspectos coletivos. A estas duas camadas constituintes no processo de desenvolvimento inconsciente, Jung criará o conceito de *inconsciente pessoal* e *inconsciente coletivo*, sendo a segunda de

⁷⁰ Sigmund Freud (1856-1939) foi um médico neurologista e considerado o “pai da psicanálise”. Freud começou a estruturar sua teoria a partir da observação de casos de histeria. O conceito mais famoso é o *complexo de Édipo*, formulado em 1899. Entre seus livros mais conhecidos, está a *Interpretação dos Sonhos*. Suas ideias ultrapassaram o campo da terapia e abarcaram a religião e o poder.

grande notoriedade, pois abarca uma das mais célebres teorias junguianas sobre os conteúdos nela inseridos, denominados por ele como *arquétipos*.

Tendo em vista a constante atividade instintiva e automática desse componente irracional da psique, Jung traça dois aspectos divergentes em que o inconsciente atua e sua consequência, quando o conteúdo do inconsciente toma o lugar da realidade consciente, dominando-a, característico de um adoecimento psicológico ou do estado patológico:

[...] o inconsciente jamais se acha em repouso, no sentido de permanecer inativo, mas está sempre empenhado em agrupar e reagrupar seus conteúdos. Só em casos patológicos tal atividade pode tornar-se completamente autônoma; de um modo normal ela é coordenada com a consciência, numa relação compensadora (JUNG, 2008, p. 13-14).

Embora a descoberta freudiana da libido e do “inconsciente que só sabe desejar” tenha sido alto grau de relevância aos estudos da psicologia, não retirando o seu valor de eficácia, Jung reforça seu posicionamento acrescentando que as avaliações acerca do inconsciente não deveriam ser pautadas apenas por esse viés, porque se fosse, propiciaria ao indivíduo uma memória genial, longe de qualquer esquecimento que o comprometesse em seu plano de vida. Para tanto, o psicoterapeuta suíço realça o acréscimo de todo um acervo psíquico, em que estão implícitos conteúdos que não foram decifrados pela consciência, tendo como exemplo as percepções subliminais dos sentidos. É dessa forma também que Artaud, buscando um teatro que reconciliasse esses conteúdos como condução criativa artística, propõe “a volta à idéia elementar mágica, retomada pela psicanálise moderna, que consiste, para conseguir a cura de um doente, em fazê-lo tomar a atitude exterior do estado ao qual o queremos conduzir” (ARTAUD, 2006b, p. 68).

O conteúdo recalçado no inconsciente busca então meios de manifestar-se, e será pelo corpo físico como veículo desse conteúdo que artistas não vão perder a chance de criar aliança, a fim de exteriorizar como se sentem e como respondem à vida:

A performance caminha na direção desse ser interior procurando trazê-lo à luz, tornando o corpo numa “não pessoa” dominada pela sua exterioridade e abre-o e prontifica-o para ser reabilitado por esses “não lugares” que o inconsciente lhe permite aceder (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 67, grifo do autor).

A profundidade irracional da psique também oferta indícios ao indivíduo, através da projeção de imagens nos sonhos. Ao sugerir aos seus pacientes que tomassem nota destes materiais, Jung acrescenta que seria a oportunidade de possível revelação simbólica com algo que poderia estar interligado ou não com o histórico de vida. Através delas, se encontrariam múltiplas possibilidades de interpretação, ou seja, que proporcionam pensamentos sem

nenhuma intencionalidade consciente. É justamente por esse viés que a performance assumirá uma atitude heroica, cujo risco a saber encontra-se em todo mergulho que é fatal, até que se volte à tona, isto é, sobre a dificuldade de ser reconhecida de forma plausível pelos padrões vigentes acostumados com uma arte que não exige deles esse mesmo mergulho ao novo e desconhecido lugar habitual, aprovado pelo domínio da consciência. Entre outras palavras, eles não querem se deparar com a desestabilidade do seu sentido único e acabado sobre si e sobre um todo, talvez porque se deparem com um espelho que o ser humano evita olhar, ao ver um pouco dele no outro. Partindo do pressuposto acima, em que se oculta o valor do inconsciente, Artaud dará também o seu devido reconhecimento à essa dificuldade de inserção, de tal forma que para ele: “Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heroica e difícil” (ARTAUD, 2006b, p. 21).

Ao direcionar, então, o seu foco contra a corrente do sentido único, cujas normas da consciência achatam a pluralidade dos fenômenos do inconsciente, a performance não buscará compreender de imediato e por via da razão os conteúdos advindos dele, sobretudo num momento em que a vida segue bem difícil em tempos nocivos do capital desumano, desleal e frívolo, cujos projetos apresentados como virtuosos, a cada dia, vêm revelando pela consciência suas verdadeiras máscaras. Isso também acontece porque ficar no plano da consciência dificulta a passagem da energia criativa, podendo, por isso, o artista ficar à deriva. A performance, portanto, é sensata em reconhecer e respeitar que o inconsciente oferece ao artista o descobrir-se no sonho, toda uma simbologia para despertar plurais sentidos, além de se libertar enquanto expressão artística fixada em padrões. No entanto, para fortalecer a transformação constante das descobertas, somente os aptos a esse mergulho, que já se acostumaram a vasculhar suas próprias sombras, conseguem explorar esse mundo de revelações e afirmações do indivíduo, caso contrário correm o risco de se afogarem, perdendo assim a chance de se reconhecerem mais além das qualidades teóricas e práticas de um fazer performativo:

É esta busca do acaso, da perda da norma por dentro da norma, de sair de dentro da linguagem através da linguagem, de explodir os sentidos em todas as direções, de tentar ser uma e muitas coisas que a expressão performativa vai buscar ao inconsciente. Um movimento constante de devir, de ir e vir, que não cessa nem por ocasião do processo de inscrição no objeto, que procura abrir uma força que emane da obra e que tenha poderes de evocação e de criação de imagens, de disposições musicais, de ideias imperfeitas e inacabadas. É esse o sonho da performance enquanto movimento em direção ao inconsciente. Que é também um sonho de libertação do olhar. É um ver e um “mais que ver” por cima das asas da liberdade (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 181, grifo do autor).

Sendo próprio da estética da vida, por isso produto natural, o sonho representa um fenômeno involuntário que não recorre a intermédios do indivíduo para se manifestar. No sonho, o inconsciente reproduz os conteúdos conscientes, não na íntegra, e sim na sua forma fragmentada, carregando a representação fantástica e a vontade instintiva que a todo momento busca libertar-se das intensas resistências culturais e das amarras da moral. Assim, onde a consciência não habita, os conteúdos adquiridos por ela não são revestidos em julgamentos e bom senso. O posicionamento crítico, por sua vez, ocorre em seguida, quando a consciência desperta e tenta rever o que foi apresentado na “calada da noite”. O que por vezes é difícil de ocorrer, porque não há por parte do indivíduo um desdobramento consciente desse processo de assimilação, que inclui diretamente a experiência de vida do mesmo:

Confrontar-se com o inconsciente é algo de muito diverso: trata-se de libertar os processos inconscientes que irrompem na consciência sob a forma de fantasias. Pode-se então tentar interpretá-las. Em muitos casos é essencial para o paciente ter uma idéia acerca dessas fantasias; mas o importante é vivê-las plenamente e também compreendê-las, uma vez que a compreensão intelectual pertence à totalidade da experiência. Entretanto, não atribuo uma primazia à compreensão. Naturalmente, o médico deve ajudar o paciente a compreender o que se passa; mas ele mesmo não entende, nem poderá entender tudo, devendo por isso ser cauteloso, precavendo-se contra os malabarismos da interpretação. O essencial, é bom repetir, não é a interpretação e compreensão das fantasias, mas a vivência que lhes corresponde (JUNG, 2008, p. 100).

Jung adentrou com mais afinco nesse território subliminar da psique, porque percebeu que o sonho não era mero fruto de fantasia e, debruçando-se sob os efeitos que as imagens simbólicas poderiam provocar como ferramenta de cura aos seus pacientes, distinguiu em seu estudo o valor do sonho, cuja evolução inconsciente fazia-se notória em sua atividade autônoma de representação simbólica, possibilitando a expansão progressiva da psique do indivíduo. Ele concluiu, portanto, que o inconsciente exerce uma função dirigente, objetiva e autônoma, cuja energia significativa atua sobre a consciência e contra a sua resistência. Jung, então, propõe, por assim dizer, que o inconsciente possui duas camadas distintas: o *inconsciente pessoal* e o *inconsciente coletivo*.

Conceituado por Jung, o *inconsciente pessoal* é aquela camada que abrange todas as experiências individuais e pessoais do indivíduo com um grupo social ou com a sua família, que foram recalçadas, esquecidas, reprimidas, como temores, frustrações e traumas, podendo ter maior frequência de acesso pelas manifestações do inconsciente, por meio de fantasias, sonhos, sintomas, delírios, ações e opiniões. Isso quer dizer que, diante da manifestação parcial desta camada, poder-se-ia pela análise reconhecer no passado do indivíduo a possível origem da causa específica, adquirida durante a existência do mesmo. Abrange também coisas que foram

apreendidas de forma *subliminar*, isto é, informações que geralmente deveriam pertencer à consciência, mas que foram transmitidas de forma implícita, sem que o indivíduo se desse conta⁷¹, podendo ser atribuídas a circunstâncias cotidianas desprezadas, a críticas que não foram tomadas como construtivas e de afetos que não foram assentidos. Como fatores psicológicos são integrantes da personalidade, para Jung, sua perda produziria na consciência uma inferioridade moral:

Os conteúdos são de natureza pessoal quando podemos reconhecer em nosso passado seus efeitos, sua manifestação parcial, ou ainda sua origem específica. São partes integrantes da personalidade, pertencem a seu inventário e sua perda produziria na consciência, de um modo ou de outro, uma inferioridade. A natureza desta inferioridade não seria psicológica como no caso de uma mutilação orgânica ou de um defeito de nascença, mas o de uma omissão que geraria um ressentimento moral. O sentimento de uma inferioridade moral indica sempre que o elemento ausente é algo que não deveria faltar em relação ao sentimento ou, em outras palavras, representa algo que deveria ser conscientizado se nos déssemos a esse trabalho (JUNG, 2008, p. 131).

Na performance, todo acervo de cunho individual, advindo do inconsciente pessoal do indivíduo, terá seu devido valor de reconhecimento na sua concepção de criação artística não-narrativa e não-representacional, de modo que o artista recorrerá de sua expressividade gestual autônoma, à rememoração da corporalidade física, cujos afetos contribuem para contar a sua própria história. É um desafio de enfrentamento com o desconhecido, com o inconsciente, que propõe, antes de tudo, uma revelação do artista que vai mais além do domínio do entendimento e da clareza do saber, para só então, em último caso, assimilar os conteúdos apresentados e recorrer ao discernimento da consciência.

A transformação imediata que a performance tem por intenção, encontra no fator autobiográfico a chance de reverberação libertadora e poderosa do artista, não só consigo, mas com a relação de proximidade com o público, numa mediação entre o passado e o presente, rompendo com as proteções do já conhecido e habitual deleite do espectador. Quando se caminha por esse viés, é possível que o mesmo artista permita-se, ele mesmo, a sair da sua realidade criada, na qual se tem o lugar conhecido e do conforto, para se reaproximar do seu lado em que se tem algo perdido: o instintivo. É esse fator irreconhecível que possibilitará vislumbrar coisas importantes até então incompreendidas na profundidade dos escombros da

⁷¹ Isso se dá porque a consciência é focal, isto é, ela só pode concentrar-se em um objeto de cada vez e com isso todo o restante das percepções tornam-se subliminares, justamente por conta dessa diferença com relação à atitude consciente.

mente, que criam o impacto e o choque suficientes para mobilização e para abertura de novas compreensões acerca de si e do mundo que o rodeiam:

A arte lida com verdade, lida com transcendência, lida com imanência, é um dos veículos para o ser humano tomar contato com estados superiores de consciência. O artista lida com as dialéticas corpo/alma, cabeça/coração (razão/emoção), vida/morte, que são estruturais à condição humana [...] o corpo para uma alma (que é esse ato artístico), o suporte para se atingirem os propósitos mencionados (COHEN, 2002, p. 163, grifo do autor).

Por se tratar de um campo cujas raízes encontram-se no âmago da intimidade do performer, sua presença ganha intensidade⁷² no momento da ação que encoraja a sua revelação e, conseqüentemente, é percebida de forma sensorial pelos presentes, que se sentem provocados a reagir e a participar com o que está sendo visto no acontecimento compartilhado. É esse olhar para a profundidade o qual desperta o ser humano sensível, o valor social e pessoal na expressividade singular do artista. Do silêncio no qual se apresenta uma mente irrequieta e barulhenta, é que a performance encontra a sua posição ativa de atuação, de envolvimento e de renovação no instante presente. Não é o contrário, em que se tem o olhar que só observa a superfície e apenas sonha, cuja urgência social e pessoal encontra-se em passividade, caracterizada pela sobrecarga de verborragias barulhentas e de mentes vazias.

A performance foi sempre uma manifestação artística reativa não apenas pelo seu caráter de instante e de velocidade muito particular, mas também por ser uma expressão que, de acordo com esse sentimento de novo, impõe e possibilita a fusão de influências e de informações que advêm de muitos lados da vida [...] A performance oferecia, assim, e continua a oferecer, uma extraordinária possibilidade de síntese das ideias e das coisas que surgiam diariamente. A performance propõe, enquanto diferença e distinção, uma participação, um envolvimento, uma implicação que se manifesta através da utilização do corpo com um caráter de urgência, emergência e intensidade. Este era, e ainda é, um território onde as tendências para a experimentação e as inclinações autobiográficas se imiscuíam. As questões biográficas estão também conectadas com a utilização do corpo, veículo preferencial onde se escrevem as histórias de vida (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 34).

Todavia, Jung reconhece que essa camada de cunho pessoal seria limitada, pois se fosse a cura propriamente em si, através da conscientização do indivíduo, o inconsciente cessaria sua manifestação reativa. Portanto, seria limitado também o número de conteúdos assimilados e embutidos no inconsciente. Diz ele:

⁷² “Performer sabe conectar os impulsos corporais à melodia. (A corrente de vida deve ser articulada em formas.) As testemunhas entram, então, em estados de intensidade porque, por assim dizer, elas sentem a sua presença. E, isto é graças ao Performer, que é uma ponte entre a testemunha e este algo. Neste sentido, Performer é pontifex, fazedor de pontes” (GROTOWSKI, 1990, p. 1, grifo do autor).

Se assim fosse, haveria a possibilidade de esgotar o inconsciente na análise; em outras palavras, poder-se-ia através da análise fazer o inventário completo dos conteúdos inconscientes, talvez no sentido de que o inconsciente nada mais poderia produzir além dos conteúdos já conhecidos e recolhidos pela consciência (JUNG, 2008, p. 129).

Dessa forma, aplicando uma outra camada à natureza inconsciente, ele conceituará em conjunto com a psique pessoal, o *inconsciente coletivo*, pois ciente de que existe a influência da sociedade sobre o indivíduo, cuja relação torna-o um ser social e não individual e em separado, do mesmo modo aplicar-se-ia à uma psique coletiva, cuja ampla sustentação se admite em relação ao inconsciente pessoal. A psique coletiva é universal, pois é algo que pertence à comunidade humana em geral, isto é, comum a várias pessoas, e não exclusivamente a um indivíduo apenas.

A psique coletiva é também herdada de um passado remoto, pois tem suas raízes no passado coletivo de toda humanidade. O inconsciente coletivo, que não é uma mente universal, embora haja mal-entendidos acerca do tema, carrega sempre os mesmos conteúdos psíquicos que são passados de geração a geração a todas as pessoas e culturas, alicerçado desde as primeiras experiências dos antepassados. Esses conteúdos psicológicos que influenciam diretamente no comportamento e vida mental do indivíduo, são materiais psicológicos ou forças ativas que não se encontram passivas e camufladas na psique. Manifestam-se no inconsciente não só do indivíduo, mas de todos em geral, num complexo de imagens universais, primitivas e autênticas. Essas formas arquetípicas não são frutos de ideias herdadas conscientemente, mas de tendências humanas inatas, implantadas no inconsciente. Sobre esta questão, Jung afirma, em entrevista de agosto de 1957, em Zurique, Suíça, ao Dr. Richard I. Evans, do Departamento de psicologia da Universidade de Houston⁷³, que os seres humanos têm certas predisposições e tendências de ação e reação, diante de certas situações, assim como todos os demais animais.

Sobre este prisma do inconsciente contendo materiais psíquicos, ora de cunho individual ou pessoal, ora de cunho coletivo ou impessoal, Jung debruçar-se-á assim sobre a análise da existência pessoal do indivíduo, inserido conjuntamente aos fatores psíquicos coletivos que

⁷³ Em entrevista, traduzida em português e disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=c6VpU5FfqT0>>, Jung diz: “Você sabe que é um padrão de comportamento, o modo como o João-de-Barro constrói o seu ninho. É uma forma herdada, um código inato. Ele aplicará certos fenômenos simbióticos, entre insetos e plantas. São padrões herdados de comportamento. E o homem também os tem, é claro. Um esquema herdado. Seu fígado, o coração, todos os órgãos funcionarão sempre de uma certa maneira, de acordo com um padrão. A pessoa poderá ter alguma dificuldade em perceber isso, pois não podemos nos comparar. Não há outros animais como o homem. Não há outros seres semelhantes, capazes de dizer como funcionam. Se existissem, poderíamos, sei lá! Mas como não temos meios de comparação, desconhecemos a totalidade de condições. Contudo, é inteiramente certo que os homens nascem com um certo modo particular de funcionamento, um certo padrão comportamental que se expressa por imagens ou formas *arquetípicas*”.

implicam à humanidade, embora não descarte também a possível problematização que envolve a incompreensão do indivíduo sobre esses mesmos conteúdos da psique coletiva, pois se “tais conteúdos permanecem inconscientes, o indivíduo fica inconscientemente misturado a outros indivíduos, isto é, não se diferencia, nem se individua (JUNG, 2008, p. 111). E Jung também acrescenta ainda sobre esta questão:

Os instintos coletivos, as formas fundamentais do pensamento e do sentimento humanos, cuja atividade é revelada pela análise do inconsciente, representam uma aquisição que a personalidade consciente não pode assimilar sem um transtorno considerável. Por isso, no tratamento prático é da maior importância ter sempre em mente a integridade da personalidade. Se a psique coletiva for tomada como um patrimônio pessoal do indivíduo, disso resultará uma distorção ou uma sobrecarga da personalidade, difícil de dominar. Por conseguinte é absolutamente necessário distinguir os conteúdos pessoais dos conteúdos da psique coletiva. Tal distinção não é fácil, uma vez que o elemento pessoal procede da psique coletiva, à qual está intimamente ligado (JUNG, 2008, p. 40).

Para manter, então, a integridade da personalidade do paciente – ou aqui, do performer -, evitando a ocorrência da falta da mesma, Jung aos poucos estimula a conscientização da existência individual do paciente inserida num contexto maior, ou seja, no coletivo, pois da mesma forma que os processos inconscientes contêm todo o conteúdo compensatório⁷⁴ do eu consciente, necessário para gerar a autorregulação da psique, de igual maneira seria necessário aflorar o autoconhecimento, no intuito de repensar o posicionamento do indivíduo no campo da ética⁷⁵. Assim o paciente, contribuindo com o seu progresso analítico-terapêutico, não se limitaria apenas a atender às suas necessidades individuais, mas recolocar-se-ia numa força atuante para com a sociedade:

Entretanto, quanto mais conscientes nos tornamos de nós mesmos através do autoconhecimento, atuando conseqüentemente, tanto mais se reduzirá a camada do inconsciente pessoal que recobre o inconsciente coletivo. Desta forma, vai emergindo uma consciência livre do mundo mesquinho, susceptível e pessoal do eu, aberta para a livre participação de um mundo mais amplo de interesses objetivos. Essa consciência ampliada não é mais aquele novelo egoísta de desejos, temores, esperanças e ambições de caráter pessoal, que sempre deve ser compensado ou corrigido por contratendências inconscientes; tornar-se-á uma função de relação com o mundo de objetos, colocando o

⁷⁴ O termo “compensatório(a)” é comumente citado nas teorias da psicologia analítica de Jung como uma forma de gerar o equilíbrio da psique. Segue-se aqui a melhor definição nos próprios dizeres de Jung, para que não haja qualquer equívoco e para situar o leitor quando esta palavra surgir no decorrer da leitura: “Na medida do alcance de nossa experiência atual, podemos dizer que *os processos inconscientes se acham numa relação compensatória em relação à consciência*. Uso de propósito a expressão ‘compensatória’ e não a palavra ‘oposta’, porque consciente e inconsciente não se acham necessariamente em oposição, mas se complementam mutuamente, para formar uma totalidade: o si-mesmo (Selbst)” (JUNG, 2008, p. 64, grifo do autor).

⁷⁵ Do grego, ética advém de *ethos*: lugar onde as pessoas habitavam. Em termo vulgar, diz-se comportamento, tendo o prefixo *com*, correspondente à ação ou algo em conjunto com os outros, e o radical *portar*, modo como o qual se procede. Nesse sentido, o que melhor se encaixa é a conduta ou reflexão particular do sujeito em relação ao outro e o que se está fazendo para conviver com o mesmo ou com a sociedade.

indivíduo numa comunhão incondicional, obrigatória e indissolúvel com o mundo. As complicações que ocorrem neste estágio já não são conflitos de desejos egoístas, mas dificuldades que concernem à própria pessoa e aos outros. Neste estágio aparecem problemas gerais que ativaram o inconsciente coletivo; eles exigem uma compensação coletiva e não pessoal. É então que podemos constatar que o inconsciente produz conteúdos válidos, não só para o indivíduo, mas para outros: para muitos e talvez para todos (JUNG, 2008, p. 64-65).

Há de se levar em consideração, portanto, o inconsciente coletivo sobre o processo de terapia analítica tão defendida por Jung. Em suas próprias palavras ele diz:

Este é constituído pelas percepções inconscientes dos processos reais exteriores, por um lado, e por outro por todos os resíduos das funções de percepção e adaptação filogenéticas. Uma reconstrução da imagem do mundo inconsciente resultaria numa imagem, mostrando a realidade exterior, tal como sempre foi vista. O inconsciente coletivo contém, ou melhor, é uma imagem especular do mundo. De certo modo é um mundo, mas um mundo de imagens (JUNG, 2008, p. 159-160).

Referente à citação acima, Jung atribui alto grau de relevância sobre as imagens apresentadas pelo inconsciente coletivo como reflexo simbólico do mundo exterior e se utiliza dessa alegoria para retratar o inconsciente coletivo, sendo ele inato e geral, ou seja, o ser humano nasce com um cérebro demasiadamente complexo, o qual passou por um período exorbitante de evolução e, evidentemente, o mesmo já nasce com toda essa complexidade evolutiva, inscrita pela experiência do indivíduo.

A presença de uma memória coletiva é, portanto, uma tendência imprescindível para a organização da memória individual e é apenas ela que disponibiliza a estrutura, o sentido e a profundidade das recordações de cunho pessoal e coletivo, que serão acolhidos ao processo criativo na performance e de novas ideias, pela percepção do corpo sobre os conteúdos ocultos na psique⁷⁶:

⁷⁶ “Um dos acessos ao caminho criativo consiste em descobrir dentro de si uma antiga corporalidade à qual se esteja ligado por uma forte relação ancestral. Por isso não se está no personagem nem no não-personagem [...] Uma fotografia, uma memória de rugas, o eco distante de uma cor da voz possibilita a reconstrução de uma corporalidade. Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, e depois cada vez mais e mais distante, a corporalidade de um desconhecido, o antepassado. Será literalmente o mesmo? Talvez não literalmente – mas talvez, como poderia ter sido. Poderá chegar bastante atrás, como se a sua memória acordasse. Este é o fenômeno da reminiscência, como se recordássemos o *Performer* do ritual primordial. Cada vez que descobro algo, tenho a sensação de que é aquilo que me recordo. As descobertas estão no passado e nós devemos viajar atrás para as alcançar. Com essa descoberta – como que regressando de um exílio – pode alguém tocar alguma coisa que não está ligada aos inícios, mas – e atrevo-me a dizê-lo – *ao início*? Eu acredito que sim. Será a essência o passado escondido da memória? Não faço ideia. Quando eu trabalho próximo da essência, tenho a sensação que a memória se actualiza. Quando a essência é activada, é como se fossem também activadas fortes potencialidades. A reminiscência é talvez uma dessas potencialidades” (GROTOWSKI, 1990, p. 3, grifo do autor).

A arte da performance passa a agir de forma inclusiva e mais cerca do inconsciente coletivo, mais próxima de uma materialidade que toca a vida quotidiana. O enlace entre a vida e a arte é repetidas vezes encontrado nos discursos ideológicos dos artistas e dos movimentos que o utilizam com maior extensão e de forma mais doutrinária (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 98).

Jung verifica, então, que há tudo no intelecto que tenha passado antes pelos sentidos e, assim, dessa camada geral do inconsciente coletivo, a interpretação dos sonhos será veículo também para a performance, meio pelo qual foi considerado banal durante muito tempo pelo modelo de pensamento civilizatório racional:

E é por isso que os sonhos se tornaram formas de incubação importantes para serem depois devolvidos e incorporados nos materiais – a maior parte das vezes já de novo alterados. Contudo, o próprio universo dos sonhos é em si mesmo um campo que liberta os constrangimentos da realidade que nos circunda e, assim, permite aceder a retratos do nosso psiquismo estrutural. A sua liberdade de associação e as possibilidades de sentidos que abre são para nós instrumentos basilares de uma abordagem performativa. Estamos a aprender, a escutar e a sonhar, mesmo quando estamos acordados, e é com essas ferramentas que elaboramos os objetos artísticos (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 218).

Por sua vez, Artaud, buscando desprender-se de um modelo convencional teatral meramente lógico, a fim de conduzir a um ato cênico, atribui ao sonho forte influência no seu pensamento, advindo das energias vitais do corpo e do inconsciente, porque resgatam a revelação (não só em sonho, mas em estados de consciência expandida) que também os chefes de tribos tinham da vida e pela vida. É uma forma de readquirir a observação sobre algo que está ligado aos instintos primários e aniquilador, inerente à natureza do homem:

Os acontecimentos do sonho conduzidos por minha consciência profunda ensinam-me o sentido dos acontecimentos da vigília para onde me conduz a fatalidade nua. Ora, o teatro é como uma grande vigília, onde sou eu que conduzo a fatalidade [...] [nesse] teatro onde conduzo minha fatalidade pessoal (ARTAUD, 2006b, p. 131).

2.5 Das surpresas do sonho

Jung possuía uma visão abrangente sobre a vida, pois permitia-se adentrar ao desconhecido e a observar-se, desde cedo, servindo dele mesmo como matéria prima de muita coisa, além também de se debruçar sobre a alquimia⁷⁷ e sobre os textos com conhecimentos mais antigos, desde o Egito. Foi a partir daí que avistou os mesmos símbolos e figuras geométricas que se manifestavam em seus sonhos. Logo, a simbologia foi sua força motriz de

⁷⁷ Aqui se faz necessário ressaltar que Jung, acreditando ser Hermes Trismegisto, o criador da Alquimia e da psicologia, trata as duas disciplinas de forma interligadas, para enfim serem propícias à interpretação da simbologia oculta nos sonhos.

investigação dentro da psicologia analítica, pois ele detectou através dela o seu poder de ação fenomenal no inconsciente da psique. Assim, não era nada de anormal e limitado para ele aceitar essa condição do sonho, pois acreditava que o ser humano estava inserido no mundo não de forma isolada e autônoma, e sim de forma conjunta e dependente, isto é, num campo vibracional. Se o indivíduo tivesse esse reconhecimento de sincronia com o universo, ele estaria mais propenso a receber esses estímulos inatos e para adquirir presença e clareza no mundo. Caso contrário, se ele não conseguisse romper com a hábito de fazer projeções sobre os outros e sobre si, ele tenderia a ficar num campo superficial das idealizações, isto é, mais ele afastar-se-ia dessa sincronicidade com o mundo, distanciando-se também da relação de presença para com ele.

Na vida cotidiana, o homem é instruído a refletir sobre o que quer dizer, a fim de deliberar a melhor maneira de exprimir as suas palavras. Então, o homem atribui nome às coisas, utilizando-se de uma coerência lógica para o emprego de seu discurso. Logo, o homem treinado empregará o seu ponto de vista, baseado num modelo estrutural racional de linguagem, para não se fazer incompreendido. Assim, não medirá esforços para, se possível, renunciar ao máximo do uso de metáforas complexas. O que difere, por sua vez, do sonho, em que se encontra o acúmulo de imagens contraditórias e destituídas de coerência, reveladas numa atemporalidade. As coisas consideradas aparentemente comuns e corriqueiras podem vir a se tornar atraentes e admiráveis, ou podem conter um aspecto amedrontador. Entre outras palavras, de modo diverso, o inconsciente contém todo um material que se manifesta opostamente aos conteúdos disciplinados adquiridos pela consciência. Dessa forma, quando o indivíduo acorda, tentando recordar-se do que foi transmitido pelo sonho com exatidão, ele notará a dificuldade da compreensão do mesmo na íntegra e logo cessará de se tornar notória em sua memória, pois o perturba e o incomoda, anulando assim a sua capacidade de associação com situações de sua vida histórica. Como ele desconhece o sentido do conteúdo do inconsciente transmitido em sonho, então ele se abstém de averiguá-lo, ignorando-o a fim de não se sentir confuso e desnorteado em seus pensamentos. Todavia, quando se analisa os conteúdos do inconsciente exprimidos pelo sonho, revela-se mais próxima a importância emocional que se insere na profundidade da psique do indivíduo. É com o olhar vigilante sobre eles e incluindo-os na sua criatividade, que a performance, debruçando-se sobre a observação desses fenômenos inconscientes, vai buscar a oportunidade de indagações pessoais. Na coragem de se prostrar diante do desconhecido mundo do sonho, a performance vai encontrar alternativas de reconciliação relacional consigo e com outro, na própria experiência do artista:

A performance introduz a matéria dos sonhos, a realidade da vida, a ilusão, as ficções pessoais e coletivas, as fantasias e as expectativas individuais. Os objetos de arte produzidos pela performance formam-se de uma matéria que os afasta de um olhar que reproduz o mundo, distanciando-se de uma perspectiva mimética do exterior. Procuram uma sobreposição do mundo interior relativamente ao mundo exterior. Deixam de ser feitos à mão – no sentido do artifício manual e virtuoso – e introduzem o corpo como fazedor. Daí o seu carácter confuso e, com frequência, inacabado. Esta condição de “corpo-palco” imprime-lhes um traço distintivo que separa as performances das obras de teatro. A sua escrita, a sua dramaturgia, realização e relação com o mundo, segue por caminhos em que a experiência e os seus limites se posicionam na fronteira entre a vida e a arte (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 99-100, grifo do autor).

A importância que se tem na interpretação dos sonhos dá-se porque os conteúdos inconscientes que se manifestam carregam todo aspecto da personalidade total do indivíduo. Externar e reorganizar esses conteúdos inconscientes ajudam a reorganizar a psique, junto à consciência, podendo ser capaz de mudar também o carácter. Na análise dos sonhos, esses aspectos enraizados na psique invisível do inconsciente são tão relevantes por serem imagens vigorosas, que detêm as experiências e conceitos da consciência e os transformam num sentido inconsciente. Isso se dá porque o pensamento consciente das afirmações racionais coloca limites na pluralidade que o inconsciente é capaz de produzir. A característica do sonho é simbólica, porque se utiliza de uma linguagem ilustrada que não exprime uma causa de forma direta, mas sim indiretamente, em metáforas. O sonho não tem por intuito proposital camuflar o que se tornou subliminar, mas devido ao reflexo da dificuldade do homem em perceber o conteúdo emocional, ele oferta possibilidades de interpretação, através de imagens que estejam em consonância com a causa do indivíduo em questão. Apesar da história do conhecimento da civilização ocidental a partir de Sócrates ter banalizado esse componente da psique, desviando o olhar sobre os conteúdos oriundos dele, a ação do inconsciente continua perpetuando no homem ininterruptamente. Por vezes são transmissões de mensagens ou avisos sobre todo tipo de influência externa, visando através do sonho restabelecer de forma sutil o equilíbrio psíquico. A este processo, Jung chamará de *função compensatória dos sonhos*, pois os sonhos compensam as debilidades da personalidade, ao mesmo tempo que podem ou não advertir o indivíduo dos perigos da escolha de seu atual rumo.

Há no sonho uma certa comunhão que aproxima o indivíduo da sua própria natureza, rompendo com qualquer subterfúgio que ele idealizou e acreditou ser sua configuração enquanto ser humano. Artaud compactuará com a desmistificação de que a consciência se coloca sobre o inconsciente, e acredita também que o sonho é capaz de fornecer ao artista a liberação dos sentidos que se aproximam de uma sensação verdadeira e primordial de fronteira

entre a vida e a arte. Da mesma maneira que fazer terapia não é algo prazeroso, quando se coloca à tona atitudes que o indivíduo tem dificuldade de aceitar, da mesma forma é para o pensamento de Artaud, em que a crueldade da revelação aterrorizante é fundamental no seu teatro performativo, que busca a “liberdade mágica do sonho”:

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade (ARTAUD, 2006b, p. 72-23).

A dificuldade não se apresenta, por exemplo, na mentalidade primitiva, porque nela se encontra a qualidade de conservação deste material psíquico: os instintos. O homem primitivo era guiado por esses instintos e, já o seu descendente, não. A priori, esses instintos que criavam formas e se projetavam através dessas imagens nos sonhos, tinham seu grau de importância pelas visões dos líderes ou chefes da tribo, pois eles tinham mais clareza da associação dessas imagens como um aviso das forças da natureza. Em seguida, o conteúdo dessas imagens era repassado e logo compreendido pelos outros indivíduos da comunidade. Já com o descendente, ou seja, o homem racional no processo de civilização, desenvolveu-se o controle dos instintos, adotando a separação da consciência com a profundidade instintiva da psique. Apesar do esforço de controle e até punições sobre os que mantinham contato com os conteúdos do inconsciente, o caráter desses fenômenos instintivos nunca deixou de existir parcialmente no homem da civilização ocidental.

É justamente através do fenômeno instintivo que se trará o campo simbólico nos sonhos, por vezes incompreendidos. Serão tratados no tópico a seguir, sendo uma das esferas mais admiradas da teoria junguiana, os *arquétipos* e os *instintos*. Esses servirão como ferramenta importantíssima de contribuição criativa e estrutural de certas performances, visto que ao resgatar essas imagens, resgata-se também a carga emocional do inconsciente pessoal e do inconsciente coletivo de uma cultura.

2.6 A manifestação do invisível: instintos e arquétipos

Viu-se que o inconsciente coletivo apresentado por Jung é uma mescla de ideias e predisposições inatas que são transmitidas de geração em geração, desde os primórdios da espécie humana e que, portanto, têm uma base biológica que traz informações, sentimentos,

sensações, lembranças de um tempo remoto. Quando o indivíduo nasce, essas tendências naturais que compõem o conteúdo psíquico do inconsciente coletivo e que são potencialidades, ou seja, que são como sementes aguardando as propícias condições para germinar, no decorrer da vida, diversas situações vão abrindo espaço para que essas tendências naturais sejam colocadas em prática, pois elas dependem da experiência do indivíduo para se desenvolverem ativamente. Dessa forma, as sementes germinam, isto é, as potencialidades inatas se desenvolvem e desabrocham. Esses conteúdos foram constituídos ao longo de milênios, a partir de repetidas experiências dos ancestrais e os instintos que permitiram a uniformidade funcional da psique, porque sendo eles inconscientes, sua manifestação acontece independente da vontade:

Mediante a análise do inconsciente pessoal, o material coletivo juntamente com os elementos da individualidade são conscientizados. Uma vez abolidas as repressões de ordem pessoal, a individualidade e a psique coletiva começam a emergir, fundidas uma na outra, liberando fantasias pessoais até então reprimidas. Aparecem sonhos e fantasias, que se revestem de um aspecto diferente (JUNG, 2008, p. 144).

Na performance, o artista interessado por compreender sua própria existência observa seu instinto, a fim de encaminhar certas forças advindas dele, no qual é encontrado todo um acervo do seu próprio trajeto de experiência. Ele encontra, assim, a utilidade de todo material psíquico e o direciona ao exercício de sua atividade criativa. Sobre essa condução do artista, assumindo o seu instinto como força motriz de sua obra, Artaud diria que “O ator não passa de um empírico grosseiro, um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido” (ARTAUD, 2006b, p. 114). Dessa forma, privilegiando a reconexão profunda com o caráter instintivo sobre um discurso superficial, Artaud não deixa de reforçar a sua importância acerca desse fenômeno, porque “o instinto comparece para suprir essa ausência de uma noção que não se pode definir; e não é preciso cair de tão alto para emergir nas paixões medianas como aquelas de que o teatro contemporâneo está cheio” (ARTAUD, 2006b, p. 118).

Nessa uniformidade de ação, os instintos exprimem-se numa projeção imagética deles mesmos, trazendo sua forma simbólica arcaica: os arquétipos. No termo popular, os arquétipos, como símbolos alquímicos, seriam um tipo de memória que vem da pré-história, isto é, são conceitos que o homem primitivo armazenou em seus genes e que permanece em toda a humanidade:

De qualquer modo, quer se trate ou não de criptomnésia, surge inconsciente de uma pessoa civilizada uma imagem divina autêntica e primitiva, produzindo um efeito vivo, que poderia dar o que pensar a um psicólogo da religião. Nessa imagem nada há que possa ser considerado “pessoal”; trata-se de uma imagem totalmente coletiva, cuja existência étnica há muito é

conhecida. Trata-se de uma imagem histórica que se propagou universalmente e irrompe de novo na existência através de uma função psíquica natural. Mas isto não é de se estranhar, uma vez que minha paciente veio ao mundo com um cérebro humano cujas funções continuam a ser as mesmas que entre os antigos germanos. É o caso de um arquétipo reativado, nome com que designei estas imagens primordiais. Mediante a forma primitiva e analógica do pensamento peculiar aos sonhos, essas imagens arcaicas são restituídas à vida. Não se trata de idéias inatas, mas de caminhos virtuais herdados (JUNG, 2008, p. 24, grifo do autor).

Jung descobre que os arquétipos se expressam de maneira tipicamente humana, ou seja, que obedecem a certos padrões. Então, a ideia de arquétipo oferece semelhanças funcionais no modo como se expressa a fantasia humana. Dessa disposição funcional, para a prática clínica, Jung recorrerá a essas imagens arcaicas para trazer uma hipótese de trabalho que servirá para a investigação de fatos ou para a compreensão tanto dos vastos fenômenos clínicos, quanto culturais. Assim, Jung debruça-se nas histórias, nos contos de fada e, com mais afinco, na mitologia grega, que é propriamente um símbolo, porque nela se concernem diversas histórias sobre os desejos, tanto humanos como de deuses, sendo ambos pertencentes à mesma classe, além de outros fatores como os próprios sentimentos, a traição, o ódio, a inveja, o poder, a ganância etc.⁷⁸

Tratando-se de colocar essas imagens simbólicas no plano artístico, o performer utilizá-las como elemento de criação do seu imaginário, numa intuitiva produção poética, embora Artaud, tratando dessas mesmas imagens, advindas do inconsciente, faça sua crítica sobre quando se atribuem a elas a definição “poéticas”, banalizando-as:

Proponho a renúncia ao empirismo das imagens que o inconsciente carrega ao acaso e que também lançamos ao acaso chamando-as de imagens poéticas, portanto herméticas, como se essa espécie de transe que a poesia suscita não repercutisse em toda a sensibilidade, em todos os nervos, e como se a poesia fosse uma força vaga e que não varia seus movimentos” (ARTAUD, 2006b, p. 68).

É colocada também ao performer a possibilidade de desvendar e compreender com mais assiduidade as formas como essas imagens se apresentam, pois elas são revestidas de um imaginário coletivo, cujas personagens podem vir a ser míticas e literárias, componentes essenciais aos estudos artísticos de pesquisa e performance. É a partir delas que se

⁷⁸ É de suma relevância ressaltar que mesmo que os arquétipos sejam constituídos quase que inteiramente por elementos oriundos do inconsciente coletivo, sendo igual para todos os seres humanos, eles também compreendem elementos individuais provenientes da consciência do próprio indivíduo e do seu inconsciente pessoal. Desenvolvendo-se de forma autônoma, os arquétipos têm personalidade própria: são figuras simbólicas individualizadas e bastante complexas que residem na psique.

proporcionam ao artista possíveis revelações de seus comportamentos, complexos e de sua própria experiência pessoal e coletiva:

A consciência interior é parte de uma imagem que se constrói e que trás [*sic*] ligada a si o fundo invisível do corpo. Esta imagem tem vários vetores de força que a mantêm e desenvolvem. Alguns destes vetores são culturais e outros resultam da acumulação de experiências e consequência das aprendizagens do corpo, matérias e conhecimentos a partir dos quais se criaram imagens que comunicam num nível profundo. Estas imagens são utilizadas pelos artistas ao tornarem o corpo o seu instrumento e matéria de criação, propondo uma apreensão e aprendizagem do mundo que, desse modo, transforma em experiência comum o sofrimento e o prazer. As imagens do corpo são inclusivas e pertencem a todos nós sendo na sua aparência que se define o coletivo e nas suas singularidades que se imprime o subjetivo. Além disso ao serem inclusivas puxam-nos para um espaço de participação, no qual não é possível escapar. É essa a sua natureza inclusiva: um apelo para o mergulho dentro de si ao olhar e sentir o corpo do outro. Todos estão incluídos e ninguém sofre sozinho, ou ninguém se extasia, também, de forma isolada. Estas imagens interiores expostas através do corpo são um apelo à participação. E tomam um cariz político e social que as artes parecem querer puxar para o seu interior. As imagens do corpo de cariz artístico e, em particular, performativo, têm um forte apelo para a referida aprendizagem, a qual se pode considerar um constante mapeamento do corpo para o desvelar dos vários sujeitos de que este é feito e que os dispositivos auxiliam a desvelar (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 64-65).

Artaud, por sua vez, considerando esses símbolos alquímicos como partes transcendentais que carregam uma densidade psicológica, considera-os como estados filosóficos da matéria que convidam o performer a se atentar quando elas se apresentam:

Os Mistérios Órficos que subjogavam Platão deviam ter, no plano moral e psicológico, um pouco desse aspecto transcendente e definitivo do teatro alquímico e, com elementos de uma extraordinária densidade psicológica, evocar em sentido inverso símbolos da alquimia, que fornecem o meio espiritual para decantar e transfundir a matéria, evocar a transfusão ardente e decisiva da matéria pelo espírito (ARTAUD, 2006b, p. 43).

Dessa forma, esses símbolos nada mais são do que o espírito que quer ganhar espaço sobre o corpo, ou entre outras palavras, é mais um conteúdo energético que busca sua expansão. Através da linguagem fisiopsicológica, esses símbolos permitem tornar possível a manifestação artística ao fornecer sentidos múltiplos, diferentemente da palavra, com a sua lógica de discurso, que tende mais a contribuir para o seu achatamento. Sendo assim, os arquétipos ajudariam também a reconstituir o equilíbrio do indivíduo.

É necessário traçar aqui um paralelo com a história empírica do presente autor desta dissertação, quando o mesmo iniciou sua investigação sobre a interpretação dos seus sonhos, conforme ele foi o analisado, por via da terapia junguiana. A partir daí, começou a considerar as imagens simbólicas essenciais, uma vez que forneciam indícios de obstrução referente à

repressão de sua condição sexual, que ele sustentou durante anos a fio, a ponto de deixá-lo num quadro de depressão aguda. As imagens simbólicas que se apresentaram em seu sonho garantiram-lhe futuramente uma tatuagem nas costas, como forma de recordação de uma superação extremamente fundamental e significativa, pois se tratava justamente do bloqueio de seus instintos, de sua energia motriz vital. A partir daí, fez-se notar que a proposta de relembrar todo o simbolismo não só apresentado em forma, mas também em cores e sensações, enquanto ele sonhava, um caminho norteador de perspectivas abrir-se-ia às interpretações interligadas à sua história de vida, podendo também chegar-se mais próximo da causa. Foi o que aconteceu. As imagens do inconsciente apresentaram-se como aviso e como resposta ao seu bloqueio e às suas inquietações. Depois, essas imagens revelavam-se em estado de sensibilidade aflorada do corpo, quando o autor desta dissertação exercia a sua faculdade criativa e inventiva na performance:

Se, por um lado, o artista segue os seus instintos, também é forçado a percorrer caminhos que o tornem comunicante. É nesta abertura condicionada que o corpo do artista se tornou objeto de arte possível, objeto estético. E inscreve nesse objeto também o corpo do espectador, o que implica logo um processo de múltiplas subjetivações (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 180).

De acordo com Jung, há a existência de inúmeros arquétipos desenvolvendo-se em potencial a partir do inconsciente coletivo, todavia apenas algumas dessas forças conseguiram desenvolver-se consideravelmente, a ponto de serem conceituadas.

2.7 Quando a máscara cai: da persona ao self

A persona é o arquétipo que possui um conceito prático indispensável para compreender as relações de adaptação que as pessoas têm com o mundo externo, pois ela se coloca entre o mundo real e a individualidade.

Jung percebeu que os indivíduos, sobretudo os seus pacientes, portavam-se de maneira diferente em cada ambiente social, o que para ele era natural, pois implicava a adaptação dos indivíduos às circunstâncias públicas, que os colocava em avaliação para serem aceitos e, logo, pertencentes a um determinado grupo. Assim, ele toma como exemplo o médico que possui uma maneira peculiar de se apresentar e um jeito específico de se comportar, do mesmo modo como se espera da imagem de médico pela sociedade, ou seja, ele tem por necessidade se mostrar de um certo modo ou algo de seu comportamento que dê credibilidade à sua imagem, caso contrário pela falta dessa aparência que reveste toda uma crença popular, os outros não o reconhecerão como tal. Como reflexo desse caso de atender as expectativas da sociedade, o

médico apropria-se dessa identidade e deposita a confiança de que ele é, portanto, o que aparenta ser:

A construção de uma *persona* coletivamente adequada significa uma considerável concessão ao mundo exterior, um verdadeiro auto-sacrifício, que força o eu a identificar-se com a *persona*. Isto leva certas pessoas a acreditarem que são o que imaginam ser. A "ausência de alma" que essa mentalidade parece acarretar é só aparente, pois o inconsciente não tolera de forma alguma tal desvio do centro de gravidade. Se observarmos criticamente casos dessa espécie, descobriremos que a máscara perfeita é compensada, no interior, por uma "vida particular" (JUNG, 2008, p. 80, grifo do autor).

No entanto, aquilo que aparenta não é necessariamente a própria personalidade do indivíduo, visto que a origem da palavra *persona* tem por base as máscaras sociais, encontradas desde a Tragédia Grega⁷⁹, em que se notava a presença de personagens, cada qual com sua máscara representativa que aludia a um papel interpretativo, a fim do indivíduo munir-se e ser notório aos outros, sem mostrar a sua verdadeira face:

A palavra *persona* é realmente uma expressão muito apropriada, porquanto designava originalmente a máscara usada pelo ator, assinalando o papel que este ia desempenhar na peça. Se tentarmos estabelecer uma distinção exata entre o material psíquico consciente e inconsciente, logo nos encontraremos diante do maior dilema: no fundo, teremos de admitir que as afirmações acerca do inconsciente impessoal são coletivas. Acontece porém que a *persona*, sendo um recorte mais ou menos arbitrário e acidental da psique coletiva, cometeríamos um erro se a considerássemos in totum como algo de individual. Como seu nome revela, ela é uma simples máscara da psique coletiva, *máscara que aparenta uma individualidade*, procurando convencer aos outros e a si mesma que é individual, quando na realidade não passa de um papel ou desempenho através do qual fala a psique coletiva (JUNG, 2008, p. 142-143, grifo do autor).

O arquétipo *persona* ou a máscara social, portanto é, por um lado, a indicação dos aspectos da personalidade que o indivíduo aparenta publicamente, assumindo um papel representativo, a fim de atender as exigências e expectativas da sociedade para pertencimento

⁷⁹ Para melhor exemplificar o percurso que a máscara teve no teatro grego, segue nas seguintes palavras de Patrice Pavis: "No teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não parece problemático. No entanto, apesar da "evidência" desta identidade entre um homem vivo e uma personagem, esta última, no início, era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático, no teatro grego. É através do uso de *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana" (PAVIS, 2017, p. 285, grifo do autor). E continua: "No 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 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** [...] Esta simbiose entre personagem e ator (que culmina na estética do grande ator romântico) é que causa as maiores dificuldades na análise da personagem (PAVIS, 2017, p. 285, grifo do autor).

em grupo. E por outro lado, é a identificação fictícia ou imagem representativa que o indivíduo quer aparentar publicamente, segundo os seus desejos e crença sobre si mesmo, embora esta esteja longe de ser, segundo Jung, a personalidade honesta e real. Através da persona e da máscara, o indivíduo cria uma imagem protetora e forte tão definida de si, que o livra da sua interioridade, do seu íntimo invisível e obscuro, no qual se encontra o inconsciente coletivo e toda sua sombra:

Parece que nossa consciência se volta principalmente para fora (em consonância com a alma ocidental), deixando as coisas interiores mergulhadas na obscuridade. No entanto, tal dificuldade pode ser facilmente superada, se considerarmos com espírito crítico e com toda concentração o material psíquico da nossa vida particular e não apenas os acontecimentos exteriores. Infelizmente estamos acostumados a silenciar pudicamente esse lado interior (talvez com medo de que nossas mulheres traíam certos segredos); e se estes forem descobertos, reconheceremos, cheios de arrependimento, nossa "fraqueza", já que o único método educativo consiste na supressão ou repressão das fraquezas, ou a exigência que se as esconda do público. Será bom acrescentar que isso não adianta coisa alguma (JUNG, 2008, p. 85, grifo do autor).

Entretanto, com uma dose de vontade e compreensão do indivíduo, o processo de consciência inicia-se, desmistificando a crença que a persona que se construiu é idêntica à personalidade. Já se essa compreensão estiver, em suma, no inconsciente, o indivíduo estará propenso a presenciar conflitos internos aborrecedores.

Segundo Jung, é de suma importância que essa imagem que o indivíduo aparenta à sociedade não esteja em par de igualdade à personalidade real do indivíduo, na sua particularidade, isto é, ele não recomenda que a persona, com seus cumprimentos sobre as exigências da vida social, exerçam domínio sobre a vida particular, porque pode acarretar na obliteração do pensar, do sentir, da intuição; da individualidade, logo da singularidade:

A persona é sempre idêntica a uma atitude típica, em que domina uma das funções psicológicas: o pensar, o sentir, a intuição, etc. Tal unilateralidade condiciona uma repressão relativa das outras funções. Em consequência disso a persona é um obstáculo ao desenvolvimento individual. A dissolução da persona é, portanto, uma condição indispensável da individuação [...] Enquanto existir a persona, a individualidade é reprimida e se manifesta, no máximo, na escolha das características pessoais, por assim dizer pelo traje do ator. Só com a assimilação do inconsciente a individualidade emerge e se evidencia através daquele fenômeno psicológico de ligação entre o eu e o não-eu; é isto que chamamos de posição, não mais típica mas autêntica posição individual (JUNG, 2008, p. 158-159, grifo do autor).

Isso quer dizer que os elementos que tornam o indivíduo autêntico podem ser esquecidos, reprimindo-se conjuntamente os objetivos de vida e tornando-o dependente e refém da aprovação dos outros. Em contrapartida, ele recomenda também, para que haja saúde

psíquica, não abandonar por completo as exigências impostas pela sociedade, desdenhando a importância referente aos vínculos sociais, pois é na relação com o outro que o reflexo do indivíduo pode fazer-se notado por ele. É necessário, portanto, que se adquira o equilíbrio entre o que a sociedade espera do indivíduo e o que ele realmente é enquanto personalidade própria. O que infelizmente não acontece, porque nem todas as pessoas adquirem conhecimento a respeito desses fenômenos psíquicos. Quando menos se percebe, o indivíduo já está mergulhado numa crise neurótica fora de contexto, devido ao tamanho acúmulo de contradição que se manifesta internamente, querendo romper com as autoafirmações. O conflito instaura-se e a sustentação da máscara cai. Entre outras palavras, como um sedativo, a construção da persona alivia um pouco a pressão dos impulsos do inconsciente, gerando também uma orientação frente à sociedade, e uma vez passado o efeito, o indivíduo rebela-se e se desorienta:

Em benefício de uma imagem ideal, à qual o indivíduo aspira moldar-se, sacrifica-se muito de sua humanidade. Indivíduos desse tipo, extremamente pessoais, costumam ser muito sensitivos, já que é tão fácil ocorrer-lhes algo que traz à consciência certos detalhes indesejáveis de seu verdadeiro caráter ("individual") (JUNG, 2008, p. 43, grifo do autor).

No processo de terapia analítica, dissolve-se a máscara e se descobre que ela é propriedade da psique coletiva, e não da psique individual, como se costumava aparentar. Jung, então, retrata que a persona não é resultado inato do indivíduo e, por isso, não possui nada de real nesse desenvolvimento psíquico. Daí se inserem todos os tributos que o tornam um ser de identidade, indivisível, imutável, não contraditório, com títulos, nome, função etc., e sua individualidade, fruto de sua essência primordial, é ocultada e colocada em segundo plano. O que é fortalecido, portanto, é somente a imagem da psique coletiva, com o propósito de controle sobre o desenvolvimento da personalidade do indivíduo, tendo o mérito reconhecido apenas por cumprir esses requisitos em prol do coletivo, enquanto a singularidade, como sendo a verdadeira natureza do indivíduo e fonte de questionamento e transformação, é definhada:

Ao analisarmos a *persona*, dissolvemos a máscara e descobrimos que, aparentando ser individual ela é no fundo coletiva. Deste modo surpreendemos "a pequena divindade humana" em sua origem, o Deus geral personificado pela psique coletiva. Por fim, com espanto, percebemos que a *persona* não é mais que a máscara da psique coletiva. No fundo a *persona* nada tem de "real". Ela é um compromisso entre o indivíduo e a sociedade acerca daquilo que "alguém parece ser": nome, título, função e isto ou aquilo. De certo modo, tais dados são reais; mas, em relação à individualidade essencial da pessoa, representam algo de secundário, apenas uma imagem de compromisso na qual os outros podem ter uma quota maior do que a do indivíduo em questão. O sortilégio do nome e outras pequenas vantagens "mágicas", tais como títulos ou coisas parecidas, emprestam o necessário prestígio para a viabilidade deste compromisso (JUNG, 2008, p. 143, grifo do autor).

Da mesma forma que Jung propõe que a máscara social caia, para enfim abrir caminho à verdadeira personalidade do indivíduo, assim também é para Artaud, que propõe em seu teatro, semelhante à atitude imediatista de mudança da performance, a ruptura de estruturas que mantêm os artistas absortos perante à sua singularidade, bloqueando toda sua força instintiva e criativa. O resultado que se tem ao negligenciar essa questão, que não permite que o artista se veja tal como ele realmente é na sua essência, é o impedimento da comunicação efetiva, em que algo de mágico poderia acontecer, e dessa “magia” a qual poderia fortificar a transformação de atitudes entre as pessoas, pela troca da experiência sensorial e lúdica e que evoca intensidades, atravessam as aparências e pedem passagem para adentrar nas raízes de cada um:

[...] as manifestações plásticas de forças, as intervenções explosivas de uma poesia e de um humor encarregados de desorganizar e de pulverizar as aparências, segundo o princípio da anarquia, analogia de toda verdadeira poesia, só terão sua verdadeira magia numa atmosfera de sugestão hipnótica em que o espírito é atingido através de uma pressão direta sobre os sentidos (ARTAUD, 2006b, p. 109).

É nesse ponto que Artaud também faz sua colocação a respeito da problemática que se apresenta à sociedade relutante à magia, porque “Por mais que exijamos a magia, porém, no fundo temos medo de uma vida que se desenvolvesse inteiramente sob o signo da verdadeira magia” (ARTAUD, 2006b, p. 5).

Embora haja em Artaud a necessidade de não sustentar a construção de persona e de personagem, revelando assim o ser humano, ele segue a mesma concepção que a performance adquire na relação com a persona e com a personagem. Elas se mantêm, mas em outra conotação que não a do teatro realista convencional que Artaud criticava e que a performance também combatia. O que geralmente ocorre, por sua vez, também na performance, quanto ao exercício da relação com a persona, sendo ela mais abrangente, ligada aos vastos arquétipos, é que

No processo de criação do “ator-performer”, quando existir um trabalho de personagem, este vai ser muito peculiar. Ao contrário do método de Stanislavski em que se procura transformar o ator num potencial de emoções, corpo e pensamento capazes de se adaptarem a uma forma, ou seja, interpretarem com verossimilhança personagens da dramaturgia, nesse outro processo o intento é o de “buscar” personagens partindo do próprio ator. O processo vai se caracterizar muito mais por uma *extrojeção* (tirar coisas, figuras suas) que por uma *introjeção* (receber a personagem). É claro que o método de Stanislavski ensina a construção da personagem a partir das características pessoais do ator e que o processo de escolha da personagem pelos atores geralmente se dá por empatia (semelhança) ou por oposição (encarando-se como desafio), mas na *performance art* esse processo é mais radical, sendo realçado pela própria liberdade temática que faz com que se organizem roteiros a partir do próprio ego (COHEN, 2002, p. 105-106, grifo do autor).

O performer tem como desafio fazer emergir sua persona no processo de criação, através da execução física, nas afetações que o corpo sofre, advindos da profundidade sobre si mesmo. A partir daí, o artista abre possibilidades de revelar transformações dele, projetadas sob uma imagem arquetípica e em persona que como máscara evoca imagens da fantasia e do imaginário humano. Como se vê, essa persona não vem pronta de fora ou de um texto predefinido, a fim de ser preenchida pela história de uma personagem realista. Ela nasce da própria energia do artista, a fim de ser preenchida pela sua visão de mundo e por partes de sua própria história. O que o performer faz é projetar essa imagem interna ao externo, podendo assim reconhecer-se nela. Ela também não depende necessariamente de ser colocada numa linearidade e uma sequência narrativa, como composição estrutural.

Uma vez que a realidade é constituída pela união de influências externas e internas do indivíduo, da consciência e do inconsciente da sombra e da luz, do dionisíaco e do apolíneo, do caráter instintivo e racional, na falta do reconhecimento desses aspectos por parte do indivíduo, pode, contudo, acarretar os importunos e transtornos psíquicos que são sintomas de sua negligência em se adaptar às circunstâncias do seu íntimo. Boa parte desse resultado é o refúgio do indivíduo na persona, não revelando assim a sua singularidade, também complexa, contraditória, frágil por natureza, a qual carrega em si tanto o caráter pessoal quanto coletivo.

Isso explica o porquê a persona, estando entre o mundo real e a individualidade, seja herança da psique coletiva, do controle dos impulsos instintivos do consciente, ou melhor, da consciência que também é o ego⁸⁰, sobre o inconsciente. Assim, quando Jung diz que o inconsciente compensa o déficit da consciência, a fim de gerar o equilíbrio da psique, é necessário compreender o elemento que enfim se relaciona como o centro da personalidade: o *self* ou o *si mesmo*. Este sim, atuando tanto com os processos conscientes quanto com os processos inconscientes, serão importantes ao processo de individuação e ao resgate da singularidade, como serão vistos mais à frente.

Segundo Jung, o *self* ou o *si mesmo* é o principal arquétipo do ser humano, que engloba todos os outros arquétipos, na realização da totalidade da psique e da individualidade do indivíduo, com ou sem concordância da sua vontade e da sua compreensão. É através dele que se faz brotar todo o potencial energético de que se dispõe a psique: é o instinto vigilante que

⁸⁰ É necessário constatar que para Jung o ego seria o centro da consciência, e não o da personalidade. De nada é idêntica a persona com a personalidade real do indivíduo. Para ele, o ego é uma estrutura psíquica gerenciadora de aspectos conscientes da mente que não abarcam elementos inconscientes, isto é, o ego lida com os processos e informações mentais, para os quais direciona a atenção do indivíduo de forma ordenada em tudo o que é pensado, sentido, visto, ouvido e lembrado. A persona, por sua vez, é o resultado desse processo em que o indivíduo, por vezes, se afina numa idealização de si, sublimando o aspecto inconsciente, onde se encontra a sua personalidade.

dispõe todo acervo individual da vida. O *self* é o centro ordenador da personalidade, dos processos psíquicos, do todo, porque inclui não só os aspectos conscientes, como em sua maioria também os aspectos inconscientes da personalidade. Ele gera, assim, o equilíbrio e a unidade da psique, unindo a luz e a escuridão, o apolíneo e o dionisíaco, embora como já foi dito, há que se ter cautela quando os aspectos inconscientes são em excesso expandidos, podendo na maioria das vezes, ocorrer o adoecimento da psique:

Nosso si-mesmo, como síntese de nosso sistema vivo, não só contém o sedimento e a soma de toda vida vivida, como também é o ponto de partida, o ventre materno grávido de toda vida futura e cujo pressentimento se encontra tanto no sentimento subjetivo, como no aspecto histórico (JUNG, 2008, p. 79).

Ele tem um significado diferente do ego. Quando Jung se refere ao “si mesmo”, deve-se ter em conta que não é o mesmo que “eu mesmo”, visto que este último se relaciona com o eu empírico, logo relacionado com o ego. Deve-se considerar, portanto que esse arquétipo tem por sinônimo uma personalidade indescritível e indefinível porque, realça Jung, “o inconsciente é sempre inconsciente”:

Dei a este ponto central o nome de *si-mesmo* (Selbst). Intelectualmente, ele não passa de um conceito psicológico, de uma construção que serve para exprimir o incognoscível que, obviamente, ultrapassa os limites da nossa capacidade de compreender. O si-mesmo também pode ser chamado "o Deus em nós". Os primórdios de toda nossa vida psíquica parecem surgir inextricavelmente deste ponto e as metas mais altas e derradeiras parecem dirigir-se para ele. Tal paradoxo é inevitável como sempre que tentamos definir o que ultrapassa os limites de nossa compreensão (JUNG, 2008, p. 123, grifo do autor).

A respeito da diferença entre o *self* junguiano e a questão do ego, como é colocada esta por Freud, é importante frisar: primeiramente, ambos se referem a um Eu, embora na semântica sejam divergentes. Jung não descarta o que terá aprendido com o ego freudiano. Todavia, o ego não existe de forma independente, uma vez que para Jung essa questão vai mais além da própria ação sobre o consciente, isto é, implica também na correlação com o inconsciente. Assim, o “si mesmo” é mais completo que o ego, porque o ego é o centro da consciência e consiste no que é consciente, logo descritivo. O ego é considerado a parte superficial do indivíduo, que seleciona e controla a exigência do corpo: os desejos, os prazeres e os impulsos que brotam do indivíduo, além de registrar os acontecimentos pela memória, cabendo o esquecimento destes ao inconsciente:

De acordo com esta definição, o si-mesmo é uma instância que engloba o eu consciente. Abarca não só a psique consciente, como a inconsciente, sendo portanto, por assim dizer, uma personalidade que também somos. Podemos

facilmente imaginar que possuímos almas parciais. Conseguimos, por exemplo, representar nossa persona, sem grande dificuldade. Mas ultrapassa o poder da nossa imaginação a clara imagem do que somos enquanto si-mesmo, pois nesta operação a parte deveria compreender o todo. É impossível chegar a uma consciência aproximada do si-mesmo, porque por mais que ampliemos nosso campo de consciência, sempre haverá uma quantidade indeterminada e indeterminável de material inconsciente, que pertence à totalidade do si-mesmo. Este é o motivo pelo qual o si-mesmo sempre constituirá uma grandeza que nos ultrapassa (JUNG, 2008, p. 64).

O *self* abarca todos os arquétipos, porque na fase elucidativa do processo de análise, ele se apropria da persona, a fim de aos poucos desconstruí-la, integrando a sombra para se aproximar da totalidade, isto é, da junção do caráter subjetivo e do caráter coletivo, do caráter existencial: o *self*. Portanto, “Quem progredir no caminho da realização do *si mesmo* inconsciente, trará inevitavelmente à consciência conteúdos do inconsciente pessoal, ampliando o âmbito de sua personalidade” (JUNG, 2008, p. 132, grifo do autor).

Será nesse caminho que o artista da performance vai-se debruçar, a fim de exercer a sua criatividade artística, onde será inscrito o âmbito da sua singularidade e reaproximação da sua autêntica personalidade. Há por parte do artista a consciência sobre optar por essa escolha, pois há um certo risco, como Jung diz, que exige do indivíduo um nível de profundidade do inconsciente, em que tanto pode estimulá-lo como também paralisá-lo. Embora muitos artistas não optem por essa experiência, com receio de perderem o controle sobre si, talvez por estarem despreparados a romper com os paradigmas e vícios adquiridos na profissão, há outros que já se sentem perdidos com a vida que se apresenta diante dele. Sendo assim, arriscam-se ao se entregar nessa camada desconhecida, a fim de encontrar respostas para a sua inquietação:

A exacerbação de um estado reflexivo que procura explicações e razões em todas as coisas e em todos os gestos é consequência da compreensão de que há um momento em que sempre nos perdemos. Nesse momento de salto, ou perda, a consciência passa para um outro nível a que chamamos de inconsciente e onde se podem colocar muitas coisas e onde estão as bases da subjetividade e tudo o que a sustém (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 137).

O intuito ou necessidade desse artista que opta pela performance vai de encontro com a vida e com a arte, ou seja, uma se reflete na outra para encontrar opções de um modo de estar e se reinserir na vida. É no pensamento movido a gestos que o corpo se torna o lugar do pensamento e reflexão, numa zona desconhecida da psique que está entre o consciente e o inconsciente, em que o *self* permanece à espera que o artista se funda à sua personalidade e, com ela, a sua criatividade atuante, baseadas na sua própria vida:

Ao procurar estabelecer-se uma comparação entre o consciente e inconsciente é compreensível que exista uma esfera desconhecida, uma zona de indeterminação que se mantém inacessível. É aí, nessa zona que está reservada

para o inconsciente, como considerado pelos primeiros investigadores, que se joga o movimento de descerramento da consciência para com o presente. A sobreposição da consciência com essa zona, esse indefinido lugar psíquico, torna-a mais consciente de si e da sua efetividade no mundo. Compromete-a a ser criativa, perante as alteridades exteriores e interiores do ser e do corpo. Reconhece-se o “lugar psíquico” desconhecido porque há algo que resiste, seja interior ou exteriormente, que necessita da intervenção do inconsciente (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 138, grifo do autor).

2.8 Convite à singularidade: o processo de individuação

Qual é o espaço reservado para a individuação na modernidade? Através do processo de individuação junguiano, busca-se o percurso em que o indivíduo retorna à sua singularidade, inserido em sociedade, mesmo que ainda ele não se desaposse dos aspectos coletivos e comuns dos demais integrantes de sua espécie. A individuação, para Jung, também chamada de autorrealização, é o processo de tornar-se um indivíduo, uma pessoa inteira e de integrar os polos opostos da personalidade em uma única individualidade homogênea. Ele, ainda, o considera como o movimento de renascimento psicológico, quando todos os componentes psíquicos funcionam em unidade e plenitude, sem qualquer atrofia. Há um equilíbrio entre todos os arquétipos, atitudes, funções psicológicas e aspectos conscientes e inconscientes da psique. É a meta maior da vida, da totalidade da psique, da realização do *self*, da mesma forma que a “meta da individuação não é outra senão a de despojar o si-mesmo dos invólucros falsos da persona, assim como do poder sugestivo das imagens primordiais” (JUNG, 2008, p. 61). Isso quer dizer que é de suma relevância, como meta da individuação, que o indivíduo adquira uma profunda reflexão acerca da diferenciação entre a persona, isto é, da imagem que ele demonstra parecer ser para si e para os outros, e da sua real personalidade que se encontra invisível no inconsciente. Contudo, ele diz ser um processo de difícil assimilação, pois tudo que em geral se acha individual é geralmente de cunho amplo e coletivo, o que poderia por assim dizer que não existiria uma personalidade real no indivíduo. Todavia, ela existe e está soterrada, porque foi reprimida, permanece nos escombros da camada inconsciente e merece toda atenção, pois será ela que fará o indivíduo não ser mais um, em meio a tantos, ou em ser mais uma peça da engrenagem coletiva:

Indubitavelmente, todo o simbolismo arcaico usualmente encontrado nas fantasias e sonhos representa fatores coletivos. Todos os instintos básicos e formas fundamentais do pensamento e do sentimento são coletivos. Tudo o que os homens concordam em considerar como geral é coletivo, sendo também coletivo o que todos compreendem, dizem e fazem, tudo o que existe. Observando com atenção, sempre nos admiramos com o que há de coletivo na nossa assim chamada psicologia individual. É de tal ordem, que o indivíduo pode desaparecer por completo atrás desse aspecto. Entretanto, como a individuação é uma exigência psicológica imprescindível, a força superior do

coletivo indica-nos a atenção especialíssima que devemos prestar à delicada planta da "individualidade", se quisermos evitar que seja totalmente sufocada pelo coletivo (JUNG, 2008, p. 141, grifo do autor).

Acontece, porém, um mal-entendido a respeito de termos que se ligam a este respeito e se faz necessário aplicá-lo aqui, segundo as próprias palavras de Jung, em que ele cita que a individuação tem por objetivo maior tornar o indivíduo um ser único e por individualidade, compreendendo-a como a singularidade mais íntima e excepcional do ser. Tanto individuação como individualidade confluem, ambos, na busca pelo processo de vida que o indivíduo se torna ou realiza o seu próprio si-mesmo, cooperando com o coletivo. É diferente do termo individualismo, que desconsidera o coletivo em prol de atender suas necessidades próprias, esquecendo-se assim do fator ético:

Por outro lado, a realização do si-mesmo parece ser o contrário do despojamento do si-mesmo. Este mal-entendido é geral, uma vez que não se distingue corretamente individualismo de individuação. Individualismo significa acentuar e dar ênfase deliberada a supostas peculiaridades, em oposição a considerações e obrigações coletivas. A individuação, no entanto, significa precisamente a realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano; é a consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais, o fator determinante de um melhor rendimento social. A singularidade de um indivíduo não deve ser compreendida como uma estranheza de sua substância ou de suas componentes, mas sim como uma combinação única, ou como uma diferenciação gradual de funções e faculdades que em si mesmas são universais [...] A individuação, portanto, só pode significar um processo de desenvolvimento psicológico que faculte a realização das qualidades individuais dadas; em outras palavras, é um processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é. (JUNG, 2008, p. 60-61, grifo do autor).

Conforme distinção de Jung na citação acima, esclarece-se a influência arquetípica do *self*; do si-mesmo sobre o indivíduo em individuação. Mesmo que ele esteja sob influência do processo de individuação, não quer dizer propriamente que ele já seja um indivíduo individuado, porque há nele a falta de consciência de si mesmo, caracterizando-o, portanto, como individualizado, porém não individuado. Assim, é importante ressaltar que o processo de individuação não tem por meta o isolamento do indivíduo perante à sociedade, e sim de permitir que o indivíduo se aproprie de sua personalidade e singularidade, a fim de adquirir uma intensa e geral relação de atuação na vida, incluindo-se no coletivo. Neste sentido, a performance assume o valor merecido ao artista que está nessa busca interior e profunda, por vezes enclausurado no mais enraizado íntimo do seu ser. Assim, ela propõe ao artista que ele saia de sua redoma e responda criativamente na arte e na vida:

Nesse sentido, a performance propõe-se a si mesma como um campo de atividade humana onde a abertura ao outro dialoga em simultâneo com um estado de enclausuramento. Um lugar onde o ser se debruça sobre si próprio

em busca de intensidade, de verdade, de uma autoridade própria, de uma singularidade – no fundo procurando os limites das suas consciências. Paradoxalmente, procurando também algo que o torne parte de uma comunidade, que faça dele um ser social e político, agindo em conformidade com os outros que com ele coexistem contemporaneamente (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 40).

Entre outras palavras, a individuação, adquirida num sentido amplo, é um processo relativamente simples, a partir do qual uma espécie, seja ela orgânica ou inorgânica, realiza-se em uma unidade. É um processo de distinção que visa ao desenvolvimento da personalidade individual. Esse indivíduo, que na mesma medida é distinto e essencialmente semelhante aos demais membros de sua espécie, que se compõe na relação com o coletivo, não é, portanto, um ser totalmente isolado, e sim que está correlacionado existencialmente a muitos fatores coletivos. Entretanto não é isso que a sociedade busca fortalecer, porque tratar de individualidade é também fornecer potencialidades ao indivíduo capaz de manifestar seu desapontamento. Partindo deste último, ela priva assim que o indivíduo provoque o descontrole da ordem, advinda da psique coletiva, no intuito de que ele não forneça ao próprio coletivo fontes de transformação ao dar a ver a vida em diferentes vertentes de pensamento e de resistência contra o conformismo operante da sociedade:

A sociedade, acentuando automaticamente as qualidades coletivas de seus indivíduos representativos, premia a mediocridade e tudo que se dispõe a vegetar num caminho fácil e irresponsável. É inevitável que todo elemento individual seja encostado na parede. Tal processo se inicia na escola, continua na universidade e é dominante em todos os setores dirigidos pelo Estado. Quando o corpo social é mais restrito, a individualidade de seus membros é mais protegida; nesse caso serão maiores sua liberdade relativa e o grau de sua responsabilidade consciente. Sem liberdade não pode haver moralidade. A admiração que sentimos diante das grandes organizações vacila, quando nos inteiramos do outro lado de tais maravilhas: o tremendo acúmulo e intensificação de tudo o que é primitivo no homem, além da inconfessável destruição de sua individualidade, em proveito do monstro disfarçado que é toda grande organização (JUNG, 2008, p. 39).

Conforme se observa na descrição acima dita por Jung, por que não pensar então na performance que se encontra vítima de um pensamento idealista academicista⁸¹, no qual se enaltecem valores de coletivo e que não se dá um olhar apurado a respeito da individualidade/singularidade do artista?

⁸¹ O problema que se insere no academicismo ou nas instituições a respeito da individualidade, como um constrangimento social e artístico importante a ser discutido, é visto não só por Jung, mas também por Pavis, porque muitos indivíduos sentem-se inibidos por não demonstrarem outras formas de leitura sobre aquela que já é bem aceita, logo tidas como inquestionáveis. Patrice Pavis diz algo a respeito: “Os jovens encenadores, em vias de serem reconhecidos pela instituição, sentem-se, às vezes, constrangidos a impor uma particularidade, de fazer-se notar por tal detalhe ou tal maneira de proceder que a instituição tacitamente reivindicará deles. Essa particularidade ora lhe é reclamada, ora reprovada” (PAVIS, 2013, p. 363).

Como já visto na história do conhecimento ocidental, os antigos gregos viam o princípio de individuação nas pequenas partículas inseparáveis às quais integravam a matéria. Com o princípio de identidade, sustentado pelo próprio conceito de indivíduo, a ideia se compõe em um ser definido genericamente enquanto unidade indivisível, não-contraditória e causal, assumindo assim uma persona definitiva, com o controle do devir e de qualquer fator que implique a mudança. Sempre partiu em prol do coletivo e da gregariedade, ao invés da fortificação individual da personalidade porque “O pensamento, sentimento e esforço coletivos são relativamente mais fáceis do que a função e esforço individuais; daí a grande tentação de substituir a diferenciação individual da personalidade pela função coletiva (JUNG.2008, p. 137). Para complementar o realce do coletivo, visando à obliteração da individualidade:

Uma posição coletiva é sempre ameaçadora para o indivíduo, mesmo que represente uma necessidade. É ameaçadora porque sufoca com muita facilidade a diferenciação pessoal. Tal faculdade é outorgada pela psique coletiva, que nada mais é do que o produto da diferenciação psicológica do poderoso instinto gregário no homem. O pensamento e sentimento coletivos, assim como a realização coletiva, são relativamente fáceis se comparados à função e realização individuais; disso resulta um perigo para o desenvolvimento da personalidade: seu achatamento na função coletiva (JUNG, 2008, p. 136).

A individuação junguiana pode ser pensada então como a metáfora da semente da árvore. O indivíduo traz em si essa semente que ele poderia ser e, dependendo das condições externas, como clima, tempo, solo, poderia interferir ou não na sua fertilidade ao se tornar uma árvore. O mesmo pode ser pensado no trajeto do indivíduo, quando sua história de vida se realiza ou não, quando ele compreende o inconsciente sendo o estímulo necessário para a sua atuação na vida, sem perder a sua personalidade, ou seja, sem perder o si mesmo. Assim, o processo de individuação, em que o indivíduo busca a realização do “si mesmo”, só pode ser realizada uma vez que ele esteja ciente do conteúdo do inconsciente, trazendo-o para a consciência.

Como observar essa questão do processo de individuação junguiana na vida de cada um? Como visto, a individuação junguiana é um processo de atualização do si mesmo que implica a aproximação dos dois polos, consciente e inconsciente. É o arquétipo da totalidade que é livre do pensamento de individuação socrática, que tem o predomínio do ego, ou seja, do centro da consciência, como sendo a camada principal regente da totalidade da psique. Dessa forma, a retomada do processo de individuação, sendo um evento psíquico ligado às experiências fundamentais externas em contato com as camadas profundas da psique, propõe momentos de achatamento, de aproximação, de integração do ego com a experiência de vida,

da totalidade do si mesmo, do *self*, de forma que o ego reconheça o *self* como centro da psique.⁸² Este realinhamento ocorre ora pelo sonho, ora pelo oposto que é o sofrimento e a neurose. Sendo uma ou outra, a mudança é a marca fundamental para o equilíbrio e para a meta maior da psique, e uma vez que toda mudança implica uma dose de sofrimento, a modernidade então escapa dessa possibilidade, pois se sentirá sozinha e desamparada e não terá a segurança das leis e da moral, garantidas pela consciência e reforçadas pelo coletivo:

Refiro-me aqui a um problema muito mais significativo do que estas poucas e simples palavras que o exprimem: a humanidade, em sua essência, continua num estado infantil, psicologicamente falando. Essa fase não pode ser omitida. A grande maioria necessita de autoridade, diretriz, lei. Tal fato não pode ser negligenciado. A superação paulina da lei só serve para aqueles que são capazes de pôr a alma no lugar da consciência moral. São poucos os que estão aptos para isto. (“Muitos são os chamados, poucos os eleitos.”). E estes poucos só trilharão tal caminho por uma coação interna, para não dizer pelo sofrimento, pois esse caminho é como um fio de navalha (JUNG, 2008, p. 124, grifo do autor).

Tratando-se ainda da citação acima, percebe-se que apesar do processo de individuação ser inerente a todos, são minorias que se debruçam nesse caminho intencionalmente, uma vez que adentrando à profundidade do inconsciente, as pessoas tendem a temer o desconhecido e o que podem encontrar por lá. Não obstante, há uma forte tensão em se reconhecer, quando os conteúdos apresentados são analisados, rompendo com quaisquer suportes metafísicos e com toda proteção que o indivíduo se armou perante à vida. É a quebra de toda ilusão implantada na mente. Dessa forma, os que buscam voluntariamente uma libertação de seus conflitos psíquicos geralmente são aqueles cuja estrutura do ego, da consciência, já está fortalecida para poder superar tal contexto. Então, quando o indivíduo começa a baixar suas projeções, parece que ele consegue enxergar determinadas coisas que estejam em consonância e sincronicidade com um todo, ou seja, quando ele se deixa permear por esse vazio ou esvaziamento de conceitos racionais, ele permite que se abra ao canal da intuição do universo.

É então nessa busca da realização de si e pela camada do inconsciente, em que o performer remergulha nas experiências interiores, resgatando a sua singularidade e sua personalidade, a fim de encontrar a sua afirmação e força de atuação na vida, tanto em questão pessoal como social:

Esta tensão, entre uma linguagem do corpo que necessita de normalização e as experiências interiores, é um dos pontos de afirmação e de pesquisa das expressões performativas. Contudo, e dada a relação primordial com o corpo, as experiências interiores são o que mais importa para compreender a

⁸² Jung denominou de *circum-ambulação* ou *circumambulatio* o movimento do ego circular em torno do *self* e que propicia ao indivíduo uma consciência ampla, de forma mais empírica ou intuitiva sobre seus males emocionais e físicos que vão além da compreensão e julgamento social, por isso moral.

singularidade de cada um de nós. Sendo que esta tem de ter em paralelo qualidades normativas e de absorção do inesperado e único do mundo interior. É nesse espaço que se procura afirmar e sobrepor as experiências interiores com as experiências do mundo. Ao fazer este tipo de propostas as expressões performativas alargam também o campo onde se insere a linguagem e o pensamento (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 141-142).

Para melhor compreensão acerca desse resgate da singularidade, não só desejável, mas necessário ao ser humano, Jung ressalta seu posicionamento sobre as implicações no indivíduo, caso o mesmo esteja ou não em plena consonância ao processo de individuação:

Poder-se-ia perguntar aqui por que é tão desejável que um homem se individue. Eu acrescentaria que não só é desejável como também é absolutamente necessário que o seja. Caso contrário, sua fusão com os outros o levaria a situações e ações que o poriam em desarmonia consigo mesmo [...] A desunião consigo mesmo é a condição neurótica por excelência, que se torna insuportável para o indivíduo e da qual ele quer livrar-se. Mas esta libertação só ocorre quando ele se torna capaz de agir em conformidade com o ser que ele é. Inicialmente, o homem tem para isso apenas um sentimento vago e inseguro; no entanto, à medida em que seu desenvolvimento avança, tal sentimento torna-se mais claro e forte [...] Reconheçamos que nada é tão difícil quanto suportar-se a si mesmo. ("Buscavas a carga mais pesada e te encontraste". Nietzsche.) No entanto, até esta realização difícilíssima será possível, se conseguirmos distinguir os conteúdos inconscientes de nós mesmos [...] os conteúdos inconscientes determinam ilusões perturbadoras que nos falsificam, assim como às nossas relações com os outros, tornando ambas irreais. Estas são as razões pelas quais a individuação é indispensável para certas pessoas; ela não significa uma simples necessidade terapêutica, mas representa um alto ideal, uma idéia do que podemos fazer de melhor [...] A idéia básica deste ideal é que a ação correta provém do pensamento correto, e que não há possibilidade de cura ou de melhoria no mundo que não comece pelo próprio indivíduo. Para dizer as coisas drasticamente: o homem que vive num asilo de mendigos ou o parasita nunca resolverão a questão social (JUNG, 2008, p. 112, grifo do autor).

O que acontece, em seguida, na modernidade, é uma forma hedonista ilimitada de se realizar enquanto indivíduo, quase que forçosamente na busca incessante por concretizar de forma imediatista os desejos e os prazeres, livrando-se de qualquer sensação que abarque o sofrimento. Entretanto, influenciado por um mundo que o obriga à realização plena do gozo a qualquer custo, o indivíduo, ao se deparar com a falta da concretização do seu desejo, sentir-se-á incapaz e carregará em si uma frustração desmedida. A perspectiva que se tem é que tão logo, quanto possível, o indivíduo saia de processo doloroso e substitua esse período por uma besta e vã alegria, a fim de ser considerado novamente útil para a sociedade pautada na gregariedade. Não deixando de mencionar também os recursos para essa recolocação quase que forçada do indivíduo ao coletivo, independentemente dos meios, mesmo que alguns destes contribuam indiretamente mais à degenerescência do indivíduo do que para qualquer coisa.

O homem de hoje, que se volta para o ideal coletivo, faz de seu coração um antro de criminosos. Isto pode ser facilmente verificado pela análise de seu inconsciente, ainda que este não o perturbe. Se a “adaptação” ao seu ambiente é normal, nem mesmo a maior infâmia de seu grupo o perturbará, contanto que a maioria dos companheiros esteja convencida da alta moralidade de sua organização social [...] Disto resulta que os efeitos internos (do inconsciente coletivo sobre a psique individual) parecem incompreensíveis e as pessoas que sofrem tal influência são catalogadas como casos patológicos e tratadas como se fossem loucas. E se houver entre elas um verdadeiro gênio, tal fato só será reconhecido na geração seguinte, ou mesmo mais tarde (JUNG, 2008, p. 39, grifo do autor).

Assim, o processo de individuação na modernidade é descartado como meta, uma vez que o indivíduo não quer se dar ao trabalho de suportar um caminho que inclui momentos em que ele pode sentir-se moralmente rebaixado e humilhado. Só que ao dispensar o fator inconsciente que a todo momento continua a se manifestar por si só, outro sintoma aparece no indivíduo ao tentar negligenciar esse fenômeno psíquico: a sensação de impotência, de falta de controle e da revolta, que como um animal enjaulado, assume um caráter destrutivo. As consequências de um conservadorismo preconceituoso coletivo e cultural, em relação à singularidade e individualidade, não se dão conta de que não só reprimirão o próprio indivíduo, como todo seu aspecto de progresso da sociedade.

Tal desprezo pela individualidade significa a asfixia do ser individual, em consequência da qual o elemento de diferenciação é suprimido na comunidade. O elemento da diferenciação é o indivíduo. As mais altas realizações da virtude, assim como os maiores crimes são individuais. Quanto maior for a comunidade e quanto mais a soma dos fatores coletivos, peculiar a toda grande comunidade, repousar sobre preconceitos conservadores, em detrimento da individualidade, tanto mais o indivíduo será moral e espiritualmente esmagado. O resultado disto é a obstrução da única fonte de progresso moral e espiritual da sociedade. Nestas condições só poderão prosperar a socialidade e o que é coletivo no indivíduo. Tudo o que nele for individual submerge, isto é, está condenado à repressão: os elementos individuais caem no inconsciente onde, geralmente, se transformam em algo de essencialmente pernicioso, destrutivo e anárquico (JUNG, 2008, p. 138-139).

É muitas vezes na incapacidade de percepção, de compreensão, acerca dos fenômenos do inconsciente, a fim de se tornar consciente, que o indivíduo perde a oportunidade de fazer uma experiência de si e de compreender sua real natureza. Como reflexo, pode existir a probabilidade do mesmo sentir-se perdido, deslocado, podendo nesse sentido ele mesmo adoecer. É nesse momento que a individuação insiste e reaparece como alternativa a este indivíduo, considerado marginal perante à sociedade e que não se adequa e nem se enquadra aos modelos vigentes do pensamento moderno.

3 DA NEGAÇÃO À SUPERAÇÃO DO ARTISTA CRIADOR

Este capítulo tem como proposta observar as diferentes classificações de niilismo, relacionados com as três metamorfoses do ser descritas pelo filósofo alemão, até se chegar enfim ao *ubermensch* ou *além do homem*: o homem que supera a si e que adquirirá, nas suas virtualidades e na sua criação, a possibilidade da sua existência, em detrimento à vida. O homem, movido à sua vontade de potência, trazendo consigo o seu gesto determinante de expressão autônoma, podendo também ver-se e se reinventar. Esse homem que, para Nietzsche, é aquele que ao mesmo tempo comanda e também obedece. O homem inteligente, sadio, forte, ciente de suas possibilidades, capaz de coordenar as próprias paixões e administrar o próprio comportamento, ou seja, que em virtude dessas aptidões é capaz de assumir a rédea de seus sentimentos e desejos, em prol da sua força de vontade e da cultura harmoniosa do corpo e do espírito. O homem que aceita “viver perigosamente”. É dessa forma que essas mesmas características serão colocadas aqui ao *performer*, que encontra e engloba todos os recursos artísticos para melhor se posicionar com a sua criação, num gesto de manifesto frente às situações que o circundam.

Nesta busca pela superação do homem consigo mesmo no presente, quando todos os valores morais superiores perdem a importância, o filósofo vai chamar de niilista àquele que rege a vida, cuja existência vive de acordo com princípios que negam o mundo dos acontecimentos, das pulsões, da matéria, dos corpos e das sensações, dando vazão à permanência, ao imutável e ao fundamento. A este respeito, confere-se *transvalorar*, uma guerra sem pólvoras, como o filósofo propunha, visando ir contra os juízos produzidos pela cultura ocidental, atacando corrosivamente a moral, em seguida a ciência, e não menos importante, a linguagem:

A fragilidade física do homem, diante da exuberância plural da natureza, colocava em risco sua sobrevivência, e foi a linguagem, na medida em que permitiu o agrupamento, a reunião, que possibilitou sua afirmação como espécie, que garantiu sua perpetuação (MOSÉ, 2014, p. 55).

Esta última, em doses extremas, que deu início ao niilismo, com a sua lógica da identidade, acobertada pelos juízos de valor, leis e códigos morais: “A falsidade de um juízo não chega a constituir, para nós, uma objeção contra ele; é, talvez, nesse ponto, que nossa linguagem soa mais estranha. A questão é em que medida ele promove ou conserva a vida” (NIETZSCHE, 1992a, p. 11-12).

Para melhor compreensão acerca do niilismo (do latim, *nill*, significa, *nada*) ou do homem niilista, que segundo Nietzsche só pode ser doente de si mesmo, pois inventa a moral

como forma de rejeição e não contenção da vida, é de grande relevância classificá-lo em quatro vertentes que o distingue: *niilismo negativo*, *niilismo reativo*, *niilismo passivo* e *niilismo ativo*.

3.1 Niilismos negativo e passivo

O *niilismo negativo* tem por característica o ideal platônico, com o seu modelo separativo de mundos, atribuindo ao mundo real um erro e ao ideal a verdade absoluta, convertido na prática pela religião judaico-cristã. Para ele, o cristianismo seria um platonismo para o povo: a moral que despreza o corpo e tudo derivado dele, como o instinto, o discurso ligado ao sexo, as paixões, o prazer⁸³, a fim de se acomodar na invenção de uma alma e num ideal de mundo perfeito e iluminado, do paraíso depois da morte, onde nesse lugar solar encontrar-se-ia a verdade e a ordem divina. Nietzsche dizia que se alguém quisesse respirar ar puro, seria necessário não frequentar as igrejas (não uma crítica à fé, mas à religião e ao Deus que dita moral, com a ideia de culpa), que leva com elas a fraqueza, que segundo Nietzsche, seria o espírito *décadence*⁸⁴, o do ressentimento, ou como já foi visto, o do rebanho, reflexo do mal estar de sua era, como desintegração. Sobre esse Deus da moral e das identidades, encontra-se melhor na descrição nos seguintes dizeres:

A ideia de Deus como unidade, identidade e princípio de ação, que sustenta a racionalidade. É a ideia de identidade de Deus que fundamenta a identidade do sujeito além de todo conceito. Causalidade, sujeito, verdade, resultam da crença no ser como entidade metafísica. O ser, a verdade, Deus, são apenas signos que adquiriram valor de verdade (MOSÉ, 2014, p. 215).

Há de se lembrar que não só Nietzsche envolve essa problemática, mas também Artaud com seu manifesto radiofônico, que propõe acabar com o juízo de Deus, isto é, com o verbo e as verdades absolutas, e por sua vez Jung, que não deixa de posicionar sua crítica:

Absoluto” significa “desligado”. Afirmar que Deus é absoluto significa situá-lo fora de qualquer conexão com os homens. O homem não pode atuar sobre ele, nem ele sobre o homem. Tal Deus seria desprovido de importância. Para ser franco, só se pode falar de um Deus que se relacione com os homens, com estes com aquele. A concepção cristã de Deus, como “Pai que está no céu” exprime de forma estranha a relatividade de Deus. Deixando de lado o fato de que o homem, diante de Deus, é mais inoperante do que uma formiga em

⁸³ Todo prazer advindo do corpo é encarado como pecado capital, pois se atribui a ele um ato revolucionário, sendo assim não mais protegido. Dessa forma, por meio do controle do prazer, o homem controla as pessoas e seu ato de revolução. Entre outras palavras, seria pela mortificação e pela flagelação voluntária ou não, do sacrifício cruel exercido contra o próprio corpo, que se atingiria a ordem e, com ela, a verdade.

⁸⁴ “Estaria a humanidade mesma em *décadence*? Sempre esteve? – Certo é que lhe ensinaram sempre os valores de *décadence* como os valores supremos. A moral da renúncia de si é a moral de declínio *par excellence*, o fato ‘eu pereço’ traduzido no imperativo: ‘todos *devem* perecer’ – e *não só* no imperativo!... Essa única moral que até aqui foi ensinada, a moral da renúncia de si, trai uma vontade de fim, *nega* em seus fundamentos a vida” (NIETZSCHE, 2008c, p. 108, grifo do autor).

relação ao acervo do Museu Britânico, podemos explicar esse impulso de declarar Deus absoluto como o temor de que pudesse tornar-se “psicológico”. Isto seria, sem dúvida, perigoso. Um deus absoluto nada tem a ver conosco, enquanto um Deus “psicológico” seria real, poderia alcançar o homem. A igreja parece ser um instrumento mágico para proteger o homem de uma tal eventualidade, pois, como está escrito, “é terrível cair nas mãos do Deus vivo” (JUNG, 2008, p. 121, grifo do autor).

Ao homem moderno, atribui-se o “doente de si”, ou seja, o homem imbuído de valores morais, niilista. Já que a moral não compreende a estética da vida, então a reprime. Esta acaba por ser uma estrutura de pensamento que está intrinsecamente ligada também aos agrados e conformidades de interesses políticos e sociais. Sendo assim, o que Nietzsche então reforça é recolocar o valor do corpo em seu lugar autêntico de intervenção, trazendo consigo a consciência ligada a métodos físicos. Para Nietzsche, o mundo se encheria de pessoas conformistas e comodistas, mais apreciadoras da segurança que da competição, e vivendo dentro de debilitante e enfadonho igualitarismo. O que as conforta é fruto da carência e do pânico diante da vida. Acreditando que a religião seca lágrimas, já que a vida é um fardo e a morte é um mal, surge na convicção religiosa um dos maiores consolos e conforto diante desse pânico: a de que tudo o que acontece à vida humana faz parte de um plano maior. Sendo assim, viver seria preparar-se para uma outra vida. Sobre isso, Nietzsche sustenta que o ser humano concebeu o mundo erroneamente, pois o encarou com pretensões religiosas ou morais.

Nessa mesma proporção de pensamento, Jung, adentrando aos estudos voltados à terapia analítica, faz referência a essas pessoas que idolatram imagens divinas, ao quererem igualar sua imagem e semelhança a elas, mas que se tornam contraditórias ao se convencerem a se tornarem discípulos. Dessa forma, elas não precisam adotar questionamentos e assumir as temerosas responsabilidades, tais quais são aspectos próprios do profeta. Sobre este último, é importante não deixar de ressaltar que “Nem devemos subestimar o fato de que a vida de um profeta, real ou imaginário, é cheia de tristezas, desapontamentos e privações (JUNG, 2008, p. 57). Sendo assim, o discípulo, ao escapar da dor e do sofrimento, sua individualidade independente é lesada.

Contudo, se no passado o humano negou o presente da vida, que seria por eles considerado o erro, em prol de um mundo superior e verdadeiro, que os redimirá de seus pecados, culpa e sofrimento, então agora no futuro ele terá a ideia de que as coisas serão melhores. Assim, o homem não quer esperar pela sua morte, que o levará ao mundo transcendental, mas de alimentar expectativas para consertar esta vida, uma vez que na

modernidade, com os avanços científicos⁸⁵, ele encontraria a resolução para todos os problemas, mesmo que esse avanço seja tardio em vida. No entanto, o que a ciência quer, segundo o filósofo alemão, não é conhecer, mas fiscalizar e estruturar para prever. Por isso, ela difunde a ilusão de progresso e futuro com a ideia de acabar com o sofrimento e com a morte. Novamente, nega-se o instante presente, em prol de um futuro promissor garantido pela modernidade, através da ciência e do sujeito de conhecimentos. A isso será nomeado *niilismo reativo*. O motivo, o mesmo nome já diz: a reação a Deus⁸⁶, colocando o cientista responsável por reger os valores da vida. É importante frisar esse ponto, que o homem nessa transição não anula por completa a ideia de um Deus superior, mas a inverte, priorizando o homem científico que se responsabiliza por anular os desesperos, sofrimentos e o conflito dos seres humanos. O que antes o homem suplicava em rezas para aliviar a sua dor, agora na modernidade ele deixaria a cargo dos estudos e ferramentas atribuídos à ciência e sua tecnologia. Seria dizer também que os valores superiores ou os valores fundados no absoluto foram substituídos pelos valores humanos (o do sistema metafórico racional, o qual implica o valor da crença na consciência, na razão e no sujeito). Então, o que antes se imaginava o homem, sendo fruto da imagem e semelhança de um deus inventado e cultuado ou sendo produto de uma inteligência superior, será reflexo de um narcisismo do homem, sendo agora ele representante da onipotência, onipresença e onisciência, ou seja, o antropocentrismo instaurado, conferindo ao homem o centro regente de tudo à sua volta. Não obstante, todo julgamento divino será trocado pelo julgamento humano. Houve então a substituição dos desejos de eternidade pelos projetos de futuro. O homem, fomentando o otimismo teórico por meio da ciência, pretendeu assegurar-se na promessa de verdade e de paz, a fim de apreender a natureza das coisas. A crítica que Nietzsche faz do conhecimento científico, concebido como apropriação das coisas como elas são, dá o nascimento a um dos seus mais radicais pensamentos: a morte de Deus. Quando Nietzsche diz que “Deus está morto!”, ele não apresenta e reforça uma visão ateísta, afirmando que “Deus não existe!”. Não é uma questão de fé a ser adotada, e sim de valores que o próprio ser humano, “matando” o Deus das identidades e da moral, acaba por transferir os tributos desse ser divino à ciência:

⁸⁵ Para situar o presente leitor, deve-se levar em conta que o que Nietzsche escreve a respeito do avanço científico é baseado no seu questionamento sobre o conhecimento dominando a vida, além do seu pensamento correlacionado com a época em que ele se encontrava: a cultura do século XIX, em que havia um certo domínio da ciência e do conhecimento sobre a vida, tendo já na Revolução Industrial esse marco. Em contrapartida, Nietzsche também coloca em questão se não seria a vida que deveria dominar o conhecimento, ou seja, que as forças vitais deveriam dominar o conhecimento. É a partir desse questionamento que ele encontra a sua defesa sobre o niilismo reativo: que essas forças primitivas rebelar-se-iam numa barbárie contra toda as certezas absolutas da razão.

⁸⁶ “Deus está morto!” – marca célebre de Nietzsche, que se refere também à morte de todos os valores e ideais utópicos.

Esta subjetividade nascida do cartesianismo encontra sua plena realização na modernidade. A substituição de valores, denominada “morte de Deus”, termina por desvincular esse sujeito cartesiano dos valores divinos, das essências. Afastado de Deus, o sujeito moderno representa o máximo da autonomia da substância, nascida com a ideia de vontade. A racionalidade moderna é o ápice da crença na profecia socrática de poder consertar o mundo. O sujeito da razão não precisa mais de Deus, ele não quer mais esse Deus absoluto e onipotente, ele é agora esse princípio. No entanto, a certeza cartesiana que inaugurou o sujeito de conhecimentos, não passou de um hábito gramatical (MOSÉ, 2014, p. 177, grifo do autor).

Como demonstrado acima, Nietzsche combate a ciência que ilude, ao pretender assumir o papel de destino do homem, capaz de ter em mãos o conhecimento da verdade. Numa pretenciosa linguagem, a ciência afirmaria poder controlar os fenômenos causadores do sofrimento, embora se limitasse em considerar a relação integrante do homem com aquilo que o cerca. Segue por esse mesmo prisma o olhar de Jung, a respeito das restrições que a ciência deveria submeter-se, a fim de desmistificar a credence dada por ela mesma. Sobre a imortalidade pessoal, referente à compreensão religiosa absorvida pela compreensão da ciência, ele diz:

A imortalidade pessoal, que a intuição religiosa costuma atribuir à alma, só pode ser reconhecida pela ciência como um indício psicológico, compreendido no conceito de função autônoma. O atributo da imortalidade pessoal nunca foi um característico da intuição primitiva da alma e o mesmo pode ser dito da imortalidade em si mesma. Deixando, porém, de lado, tais intuições inacessíveis à ciência, "imortalidade" significa apenas uma atividade psíquica que ultrapassa os limites da consciência. O "além-túmulo" ou o "depois da morte" significam psicologicamente o "além da consciência". Nada mais poderiam significar, uma vez que a afirmação da imortalidade só pode ser feita por um homem vivo que, por isso mesmo, não está em condições de pontificar acerca de uma situação "além-túmulo" (JUNG, 2008, p. 78, grifo do autor).

As duas primeiras formas de niilismo citadas anteriormente são as que ganham destaque no combate de Nietzsche e constituem o que ele denomina *negação da vida*, na qual retira o homem do seu instante presente, estando o ser humano numa certa singularidade entorpecida. Nietzsche, de forma ousada, visa desconstruir, então, esse tal homem inocentemente idealizado ao longo da civilização ocidental.

3.2 Nihilismos passivo e ativo

À medida que o ser humano rompe com as ilusões criadas pela religião judaico-cristão e pela ciência, ele passa a querer recriar-se e a se afirmar, porém o mesmo não encontra caminhos próprios, suficientes para a sua revolução do Eu (ego, consciente), uma vez que ele já se encontra no caminho obstaculizado. Novamente em paralisia e incapacitado diante da intensidade da vida, ele passa por um nada de vontade, ou melhor dizendo, um momento

extremo de vontade de nada. Assim, como reflexo desse sintoma, o sujeito fica perdido na sua própria escuridão, na falta de sentido de si e das coisas. No momento em que esse homem se dá conta de que não há uma finalidade na existência humana e de que a realidade racional que ele acreditou até então é mera ilusão, em que os valores foram criados, recriados, esquecidos e reinventados, fruto da necessidade de controle do homem para a sua sobrevivência, o mais agravante poderá ser o esquecimento total de suas raízes, o que lhe causará extrema infelicidade. Estando agora num certo tipo de luto, de tristeza e se agravando posteriormente numa melancolia (antes desta palavra ser designada no séc. XIX, por psicose maníaco-depressiva), acaba deparando-se com um tipo de experiência de profunda dor de existir. A esta descrição, será denominado o *niilismo passivo*. Nele haverá o seu desamparo, a sua frustração, a sua paralisação. Nestas condições, e traçando um paralelo com a poesia *Lisbon Revisited*, de Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, acaba por ilustrar brilhantemente esse estado da desconstrução de todos os valores morais impostos, sem pedir licença ao adentrar no ser humano, visto que o sujeito, apesar de ter trazido à consciência a ilusão produzida pelo modelo mental que escraviza o homem e o retira do seu devir, sente-se incapacitado e imóvel diante das situações que o circundam, querendo assim estar em solidão e em recluso silêncio:

Não: Não quero nada. Já disse que não quero nada. Não me venham com conclusões! A única conclusão é morrer. Não me tragam estéticas! Não me falem em moral! Tirem-me daqui a metafísica! Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas, Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) – Das ciências, das artes, da civilização moderna! Que mal fiz eu aos deuses todos? Se têm a verdade, guardem-na! Sou um técnico, mas tenho a técnica só dentro da técnica. Fora isso sou um doido, com todo o direito a sê-lo. Com todo o direito a sê-lo, ouviram? Não me macem, por amor de Deus! Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável? Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa? Se eu fosse outra pessoa, fazi-lhes, a todos, a vontade. Assim, como sou, tenham paciência! Vão para o diabo sem mim, Ou deixem-me ir sozinho para o diabo! Para que havemos de ir juntos? Não me peguem no braço! Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho. Já disse que sou sozinho! Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia! [...] Ó céu azul – o mesmo da minha infância – Eterna verdade vazia e perfeita! Ó macio Tejo ancestral e mudo, Pequena verdade onde o céu se reflete! Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje! Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta. Não tardo, que eu nunca tardo... E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho! (CAMPOS, 1923, p. 247, grifo do autor).

Traça-se aqui um paralelo sobre esse mesmo prisma, a respeito da reação negativa do indivíduo, que não encontra formas de se reestabelecer na sociedade, depois de desvendadas as ilusões implantadas em sua mente, e que não reagem favoravelmente à descoberta da causa: ocorre que Jung também apresenta essa característica, baseado na análise da “reação psíquica

de natureza complexa” de alguns de seus pacientes. Nessa fase, a qual ele denomina como período de *inflação da consciência*, constituem-se duas reações extremas do indivíduo, em que uma merece destaque aqui: é o do sintoma de inferioridade moral, em que os pacientes não sabem como agir, assim que os conteúdos reprimidos inconscientes chegam ao plano da consciência. Logo, “sentem-se cada vez mais esmagados pelos conteúdos do inconsciente. Perdem sua dignidade própria, ou a consciência de si mesmos, aproximando-se de uma apatia.” (JUNG, 2008, p. 132). Para salientar de forma mais precisa e completa a esse respeito, há na citação de Jung o problema que até então parecia sanado pela compreensão alcançada pelo indivíduo:

O colapso da orientação consciente não é assunto negligenciável. Corresponde a um fim de mundo em miniatura, como se tudo voltasse de novo ao caos original. O indivíduo sente-se abandonado, desorientado, como um barco sem leme entregue ao capricho dos elementos. Pelo menos, assim parece. Na realidade, porém, mergulhou de novo no inconsciente coletivo, que assume a direção. Poderíamos multiplicar os exemplos dos casos em que, no momento crítico, um pensamento "salvador", uma visão, uma "voz interna" imprimem uma nova direção à vida, com um poder de convicção irresistível. Provavelmente seria possível mencionar outros tantos casos, em que o colapso significou uma catástrofe que destruiu uma vida: em tais momentos as idéias mórbidas podem enraizar-se, ou então todos os ideais desaparecem, o que não é menos desastroso [...] se manifesta um estado de desorientação e desmoralização. Se os conteúdos inconscientes chegarem, porém, à consciência, inundando-a com seu misterioso poder de convicção, propõe-se a questão: de que modo o indivíduo reagirá? Será dominado pelos conteúdos? Aceitá-los-á credulamente? Rejeitá-los-á? (JUNG, 2008, p. 49, grifo do autor).

Estando agora em similaridade com o ser humano descrito acima, o que difere este de outro indivíduo agora está na sua vontade de potência a florada; alguém que quer superar a si e que reage às negações da vida. O sujeito vai desconstruir-se (aplica-se aqui o termo desconstrução no sentido de desmontar em pedaços, o que o filósofo insere no seu pensamento crítico – o edifício conceitual⁸⁷), para trazer à tona a sua revolução do Eu e o retorno à sua singularidade, através da sua criação de novas formas de dar a ver a vida em diferentes vertentes. Assumirá as consequências de suas decisões, indo além se for preciso, na sua

⁸⁷ Em “*Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*”, Nietzsche explicita a relação da lógica como um modelo de inserção e exclusão: “Tudo o que distingue o homem do animal depende desta capacidade de fazer volatizar as metáforas intuitivas num esquema, logo, dissolver uma imagem num conceito. No domínio destes esquemas é possível uma coisa que nunca poderia ser construída por meio das primeiras impressões intuitivas: construir uma ordem piramidal segundo castas e graus, criar um mundo novo de leis, de privilégios, de subordinações, de delimitações, mundo que doravante se opõe ao outro, o das primeiras impressões, como sendo o que há de mais firme, de mais geral, de mais conhecido, de mais humano, e em virtude disso, como o que é regulador e imperativo” (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2014, p. 164).

pluralidade de condição de sujeito ativo. Ele está vivendo no presente, elaborando-se e amadurecendo. A essa descrição, o *niilismo ativo*, ou em outras palavras, o super-homem (não o conhecido hollywoodiano), o além do homem, o *ubermensch*, termo utilizado por Nietzsche. O homem que na forma experimental de condição humana, sob um conflito, por vezes ligado a uma dor, sofrimento, alto delírio e por um certo vazio, adquire um estado de potência à qual ele pode dar novas camadas de interpretação para sua vida, atribuindo-se em conjunto tanto às formas quanto à sua maneira de pensar, sentir e interpretar a vida. O que quer dizer que numa proporção de reação a um ordenamento social e cultural, fruto do modelo de pensamento ocidental, enquanto sentido lógico, agora ele adota então uma proliferação de sentidos. Desfrutará de um estado que não o levará à solidão, sendo esta reflexo de um sintoma externo, tão temida até os dias atuais, mas numa solitude na qual por seu ato de reação voluntário o homem se recluso, num mergulho vital de si e partilha da resiliência⁸⁸, num período de interiorização, no qual no convívio consigo ocorre a transposição de angústias em reflexões, tornando o homem mais sensível por natureza, e não melhor do que os outros.

Através do seu heterônimo, Fernando Pessoa irá atribuir também a mesma pluralidade de sujeito que Nietzsche afirma, ou seja, um sujeito que na sua complexidade de ser, caminha numa vida paradoxal, na qual adquirirá múltiplas perspectivas em torno da aceitação e convivência com os conflitos:

E proclamo também: Primeiro: O Super-homem será, não o mais forte, mas o mais completo! E proclamo também: Segundo: O Super-homem será, não o mais duro, mas o mais complexo! E proclamo também: Terceiro: O Super-homem será, não o mais livre, mas o mais harmônico! Proclamo isto bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, de costas para a Europa, braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstractamente o Infinito (CAMPOS, 1917b, p. 30).

É metaforicamente a “troca de pele”, que consiste num período de retidão que possibilita o artista averiguar no seu passado aquilo que não mais o serve ou como se compreende no mundo, podendo ampliar novos horizontes de percepção e pensamento, aprimorando-se e inovando-se, a fim de revelar-se em futuras expressões artísticas. Longe da imposição dos conceitos que implicam as palavras, da comunicação, da consciência (ego) e da necessidade de uma negociação estabelecida entre quem diz alguma coisa e quem escuta, o psiquiatra e

⁸⁸ Segundo a Wikipédia, disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Resiliência_\(psicologia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Resili%C3%ancia_(psicologia))>, em termos da psicologia: “A resiliência é a capacidade de o indivíduo lidar com problemas, adaptar-se a mudanças, superar obstáculos ou resistir à pressão de situações adversas - choque, estresse, algum tipo de evento traumático, etc. - sem entrar em surto psicológico, emocional ou físico, por encontrar soluções estratégicas para enfrentar e superar as adversidades” [...] Manter a imunidade mental é a base para criar resiliência emocional. O indivíduo condiciona a mente a tolerar os pensamentos assustadores e consegue esquivar-se do sofrimento ao entender que a dor fará, inevitavelmente, parte da trajetória de vida”.

psicoterapeuta suíço exemplifica em suas palavras essa tendência humana ocidental de abolir com este estado de se estar só:

Diz-se geralmente que preocupar-se consigo é algo de egoístico e "mórbido", e que a própria companhia é a pior de todas: "torna a pessoa melancólica". Tais são os esplêndidos testemunhos acerca da nossa qualidade humana, intrínsecos à mentalidade ocidental. Mas os que assim pensam nunca perguntam a si mesmos que prazer terão os outros em companhia de um covarde tão sujo (JUNG, 2008, p. 89, grifo do autor).

O homem que supera a si adquirirá, nas suas virtualidades e na sua criação, a possibilidade da sua existência em detrimento à vida, sem qualquer subterfúgio metafísico ou moral que torna a sua singularidade paralisada. Será esse homem ético e sensível que parte da aceitação da morte para inventar a si mesmo, através da arte, ao invés de aceitar um modelo pré-estabelecido. O homem forte, movido à sua vontade de potência e não mais ressentido. Viverá no instante presente e supremo, trazendo consigo o seu gesto determinante de expressão autônoma, podendo também se ver e se reinventar. Esse homem forte, intenso e que se supera, e que na verdade é um homem frágil essencialmente. Fraqueza esta que ele adquiriu em consequência de um modelo de pensamento de covardia estabelecido no mundo e não o de enfrentamento com as contradições da "vida-morte".

Sem se preocupar com o jogo de duração e sentido das coisas que a linguagem racional impõe, poderia esse homem adquirir talvez uma nova relação com os signos, com a impossibilidade da identidade fixa, visando à afirmação da pluralidade. A experiência empírica da dor transformada em prazer, numa transposição de angústias às reflexões, não seria a ação de se tornar melhor, mas em readquirir o estado sensível por natureza, em que estará em sintonia com o valor da vida que implica ganhar e perder. Isso quer dizer que para ser inventivo, no ato de pensar e criar, supera-se assim, um dia após o outro, a passividade e a subserviência em relação ao seu lugar de fala. Isso implica na capacidade do indivíduo ser resistente ao embate que ele se encontra com a civilização e nas próprias relações.

Unido à vida e não separada dela, o homem adquire então a presença necessária para estar suscetível a responder pelos estímulos e pulsões que ela oferece. Desse modo, dando a este indivíduo a chance da sua criação artística, aguçando nele o campo das dúvidas e não das certezas absolutas, poder-se-á abrir novas possibilidades de se conhecer, além das perspectivas novas que proporcionarão novas diretrizes do pensamento:

Eis o que me custa e nunca deixa de me custar os maiores esforços, compreender que importa mais saber como se chamam as coisas do que o que elas são [...] Que loucura seria pretender que basta denunciar esta origem, este véu nebuloso do delírio para reduzir ao nada o mundo, tudo como essencial, aquilo que se chama realidade! Só os criadores podem destruir! Mas não

esqueçamos isto: basta criar novos nomes, apreciações, novas verossimilhanças para criar, com o tempo, novas coisas (NIETZSCHE, 1882, § 58).

Compactuando com a citação de Nietzsche, a respeito do ato criador para gerir novos olhares em relação à vida, tendo a consciência como modelo de pensamento que visa à conservação do que à transformação, Jung reforçará o posicionamento do inconsciente enquanto processo criador e produtivo, cooperando com a fonte essencial do indivíduo para reverter o pensamento meramente da consciência absoluta, tão presente, como visto, na história do conhecimento ocidental:

Provavelmente estamos muito longe ainda de ter alcançado o cume da consciência absoluta. Todo ser humano é capaz de ascender a uma consciência mais ampla, razão pela qual podemos supor que os processos inconscientes, sempre e em toda parte, levam à consciência conteúdos que, uma vez reconhecidos, ampliam o campo desta última. Sob este prisma, o inconsciente se afigura um campo de experiência de extensão indeterminada. Se ele fosse apenas reativo frente à consciência, poderíamos perfeitamente considerá-lo como um mundo-espetacular do psiquismo. Neste caso, a fonte essencial de todos os conteúdos e atividades estaria na consciência; nada haveria no inconsciente além dos reflexos distorcidos de conteúdos conscientes. O processo criador encontrar-se-ia encerrado na consciência, e toda inovação seria sempre uma descoberta ou habilidade consciente. Os fatos empíricos não confirmam tal suposição. Todo homem criador sabe que o elemento, involuntário é a qualidade essencial do pensamento criador (JUNG, 2008, p. 71).

O performer, como esse homem criador citado tanto pelo filósofo como pelo psicanalista, seria aquele que recorre à arte, alimentando a metáfora como discurso poético e visual para manifestar sua resistência radical frente ao que o rodeia, de forma que se assemelha a uma atitude anárquica, que é a crítica à supremacia vigente de ideias de um sistema opressor de subjetividade. Seria aquele que carrega o fator autobiográfico como material cênico de pesquisa e de autotransformação, interligando assim as situações nas quais se depara o empirismo, cuja correspondência é comumente a sua relação direta e primeira com o objeto significativo visual; pela forma, para depois se chegar ao significado conotativo que abrange um sentido plural e não limitado como a denotação; pelo conteúdo simbólico de experimentação, em que o tempo de relação e observação com este será mais extenso e detalhado. Essa proposta minimalista, na qual se trabalham os elementos essenciais que compõem um todo na obra, advindos de uma percepção de sensibilidade mais intuitiva do que racional, estes são analisados e organizados pelo artista da performance, visando à afetação do corpo, para exteriorizar de forma imagética o seu desejo de liberdade frente às amarras de uma moral dominante que o impossibilitou de exercer a potencialidade de sua força ativa de ação na vida. Ele vai

diferenciar-se do artista convencional que se dirige à arte dramática: a questão da sua intencionalidade, não se limitando às técnicas de uma tradição. Isso se explica pelo rompimento com regras clássicas de uma instituição das artes que dá primazia à credibilidade das normas a serem seguidas minuciosamente e que mais privilegia aspectos do coletivismo do que aspectos da individualidade do sujeito, cuja perspectiva nova e singular tende mais a ser desconsiderada do que renovadora. Seu manifesto artístico advém da própria vida e, por conseguinte, será a ela dirigida. É produzir, superando o reproduzir. É criar, superando a imitação. Enquanto criador e intérprete de sua obra artística, o trabalho do performer tende a ocorrer de forma mais solitária e individual, porque demonstra o processo de uma evolução embrionária, a fim de ser gestada uma possível marca pessoal própria, que advém do seu aspecto fisiopsicológico:

Na passagem para a expressão artística *performance*, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais *individual*. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música (COHEN, 2002, p. 100, grifo do autor).

Ora, o que até aqui foi dito sobre alguns aspectos que engendram o performer, não caberia a similaridade com tudo que foi dito sobre o niilismo ativo, a proposta de transvalorar os valores morais e do pensamento movido a gestos e à superação de si que propunha Nietzsche? Em suma, tudo o que corresponde a um movimento que vai contra a tradição, desperta naqueles que sustentam o conformismo uma ameaça e uma desestabilidade ao sistema vigente, cujo pensamento ocidental, como já visto pela história do conhecimento desde a Grécia, sempre visou à dominância e à ordem acerca dos fenômenos os quais o homem não era capaz de controlar. Por isso, ao superar a si mesmo, como proposta do pensamento nietzschiano e que se encontra como condição do niilismo ativo, automaticamente o risco estará lado a lado ao performer que recorre de sua obra artística, a fim de ofertar perspectivismos de uma linguagem, recolocando o homem no instante presente da vida. Essa atitude assume mais o caráter de intervenção e apresentação, do que características de demonstração e representação, como sugere o gênero espetáculo:

O trabalho do artista de *performance* é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da *performance*, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de "heróis da vontade radical", pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência. [...] A apresentação de uma *performance* muitas vezes causa choque na platéia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora

que visa causar uma transformação no receptor. A *performance* não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (muito embora, como já levantamos, se utilize de recursos cada vez mais elaborados para conseguir aumentar a "significação" da mensagem) (COHEN, 2002, p. 45-46, grifo do autor).

Assim, enquanto ator dramático, o indivíduo evita comprometer-se diretamente com possíveis reações contrárias à representação que lhe coube, e fazendo o papel de outro, mantém a conservação de sua imagem pessoal sob o invólucro da personagem. Geralmente esse tipo de ator não está preocupado na transformação pessoal, mas na transformação da situação que, quando ocorre pela catarse, é uma relação indireta e virtual, em que a sua modificação, enquanto artista, ocorrerá no futuro. Ocorre diferente no pensamento do performer (que não é por vezes esse ator dramático), que visa à urgência da modificação de si e do outro, numa relação real do aqui e do agora. É nessa relação que o artista busca com sua ação direta construir uma ponte de comunicação que o aproximará mais do público, ao invés do distanciamento e da passividade do mesmo, como ocorre no teatro dramático. Sendo assim, com sua marca pessoal que é notada pela sua criação na encenação, o performer está mais propenso ao risco perante sua ação, enquanto indivíduo e artista, porque permite responder ao público que agora se torna atuante e colaborativo na encenação. O próprio termo inglês foi usado às vezes para nomear esse ser que detém aspectos diferentes em relação ao ator-intérprete do teatro dramático⁸⁹ convencional, cujo aspecto central é o texto e a palavra, que recorre ao profundo psicologismo da personagem para se fazer entender na sua interpretação e o que, por sua vez, restringe o desnudamento do ator desse teatro, quando comparado à abertura dada ao performer. A justificativa dessa visão mostra-se pela sua linguagem híbrida, advinda de outros gêneros artísticos que o performer incluirá também para si, como modos de comunicação. Pode-se aplicar aqui a dança, a mímica, a pantomima, a arte plástica ou visual, a música etc. Para melhor tentar exemplificar a diferença entre o ator e o performer, encontra-se nas palavras de João Garcia Miguel:

⁸⁹ Em seus próprios dizeres, Artaud enfatiza a problemática do teatro dramático, o qual abarca predominantemente as palavras como sendo regentes da ação cênica: “No teatro tal como o concebemos aqui, o texto é tudo. É entendido, é definitivamente aceito e isso passou para os costumes e para o espírito, tem condição de valor espiritual o fato de a linguagem das palavras ser a linguagem maior. Ora, mesmo do ponto de vista do Ocidente é preciso admitir que a palavra ossificou, que as palavras, todas as palavras, se congelaram, se enfurnaram em seu significado, numa terminologia esquemática e restrita. Para o teatro, tal como é praticado aqui, uma palavra escrita vale tanto quanto a mesma palavra pronunciada. O que leva alguns amantes do teatro a dizer que uma peça lida proporciona alegrias mais precisas, maiores do que a mesma peça representada. Tudo o que diz respeito à enunciação particular de uma palavra, à vibração que ela pode difundir no espaço escapa-lhes, assim como tudo o que, por isso, é capaz de acrescentar ao pensamento. Uma palavra assim entendida só tem valor discursivo, ou seja, de elucidação. E, nessas condições, não é exagero dizer que, dada sua terminologia bem definida e bem acabada, a palavra existe para deter o pensamento, ela o cerca, mas o termina; é, em suma, um resultado” (ARTAUD, 2006b, p. 103).

No nosso entender, essa é uma das fontes e/ou impulsos que levam ao surgimento da performance para lá da existência do teatro. Ou seja, a constatação de que somos vários num único corpo colide com a noção clássica de criação de uma personagem pelo ator. Um ator – que detém em si uma personalidade contida e estanque – transforma o seu corpo de modo a tornar-se numa outra personagem. O performer, por sua vez, vai adotar esta multiplicidade de estados de consciência que derivam de várias personagens ou subdivisões do ser e assumir-se como presença e multiplicidade (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 145-146).

Da mesma forma que a arte trágica precisou do trabalho conjunto de Dioniso e Apolo, como duas forças ou energias manifestantes da estética da vida, a fim de proporcionar, através da melodia primordial, a transformação do abstrato em concreto, tornar o invisível visível, da mesma maneira o performer resgata muitas vezes do inconsciente a forma simbólica. Torna-se perceptivo também a Artaud o desejo em que “o teatro deve tornar-se uma espécie de demonstração experimental da identidade profunda entre o concreto e o abstrato” (ARTAUD, 2006b, p. 84).

Ao reconectar esses dois fenômenos estéticos artísticos, o performer adquire estados de intensidade autorreferencial, favorecendo mais a sua presença como pessoa, em detrimento da representação dramática e realista, cuja presença é dirigida a um ator que projeta suas emoções e pensamentos a uma personagem. Sobre essa condição de retorno ao olhar que considera a fortificação desses dois elementos, o performer que se coloca em instante presente com a sua própria personalidade e diretamente atribui à sua pessoa, estando em relação direta e mais vívida com o público, a energia então será uma questão que será fortificada e terá grande notoriedade como estudo prático e teórico na consideração do trabalho do performer:

Essa energia diz respeito à capacidade de mobilização do público para estabelecer um fluxo de contacto com o artista: a energia vai se dar tanto a nível de emissão, com o artista enviando uma mensagem signíca – e quanto mais energizado, melhor ele vai “passar” isto – como a nível de recepção, que vem a ser a habilidade do artista de sentir o público, o espaço e as oscilações dinâmicas dos mesmos (COHEN, 2002, p. 105, grifo do autor).

Segundo a visão de Artaud, a contemplação e efervescência das energias é o que realmente contribui com a comunicação efetiva das artes, reafirmando esse reconhecimento sobre elas pelo artista como uma necessidade central:

[...] e, como as noções, quando efetivas, trazem consigo energias capazes de reencontrar em nós essas energias que afinal criam a ordem e fazem aumentar os índices da vida, ou só nos resta nos abandonarmos sem reação e imediatamente, e reconhecer que só servimos mesmo para a desordem, a fome, o sangue, a guerra e as epidemias (ARTAUD, 2006b, p. 67-68).

O performer então assume a responsabilidade muitas vezes autônoma de outras posições (como autor e encenador) no seu processo de concepção e de execução do seu manifesto, a fim de melhor se preparar em trabalho diante das situações imprevistas:

É em torno da encenação, considerada não como o simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda criação teatral, que será constituída a linguagem-tipo do teatro. E é na utilização e no manejo dessa linguagem que dissolverá a velha dualidade entre autor e diretor, substituídos por uma espécie de Criador único a quem caberá a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação (ARTAUD, 2006b, p. 79).

Entre outras palavras, o performer terá menos a improvisação como condição de mobilização artística. Caso acontecesse, estaria mais assumida como consequência de uma ação menos estruturada de expressão do que pela elaboração de uma melhor mobilização perante o imprevisível que o coloca em situação de redefinir sua atitude. Por isso, ele é aquele que sente, pensa, age e que cria um roteiro, ensaiando o seu processo criativo, adequando-se à possibilidade de imprevisto, mas reagindo concomitantemente a este, conforme a montagem do seu contexto estrutural:

A situação de *imprevisto* (na performance quase nunca o espectador sabe o que vai acontecer a seguir. Não existe um texto, em geral de domínio público, como no teatro, a partir do qual já se pressupõe o que vai acontecer) reforça essa condição de participante do espectador, que, se vê colocado numa observação que não é apenas estética [...] É justamente essa situação de imprevisto para o espectador (e imprevisto para o *performer*) que proporciona a quebra com a representação e a aproximação com as situações da vida (que pressupõe o inesperado) (COHEN, 2002, p. 84, grifo do autor).

Sobre essa questão que impõe um certo limite do performer para com ele mesmo e com os impulsos, com os quais o performer busca estabelecer o equilíbrio da confecção de seu manifesto, também se assemelha à atitude do *além do homem* nietzschiano, que é aquele que ao mesmo tempo faz e também obedece, frente à sua atuação na sociedade. Ele detém-se do seu conhecimento e experiência pessoal para trazer a pluralidade de novas perspectivas de leitura do mundo. Desse conhecimento, ele não visa à repressão de seus impulsos inquietantes, os quais contêm elementos irracionais, mas também não os exterioriza negligentemente, como aspecto de um bicho indomável, sem direção. Pelo contrário, através do elemento racional e consciente, ele os utiliza, no momento e na hora certa, guiando esse instinto animal e inconsciente que o compõe na estrutura da sua personalidade, direcionando-os num confronto direto com o público. Portanto, há que partir dele uma exigência maior de posicionamento e condução, ainda mais por se tratar, na maioria das vezes, de apresentações feitas em espaços não-convencionais, em que um treinamento e uma mobilidade eficaz fazem-se pertinentes para acentuar tal façanha

artística. O performer sendo aquele que fala diretamente de si, em pleno contato com o devir, com a mudança, com o efêmero, de tudo que passa e não permanece, tem também característica similar dos pré-socráticos como um estado do ser⁹⁰, e não como segundo o pensamento lógico do princípio de identidade; o que caracteriza o homem como unidade permanente, indissociável e indivisível, não-contraditório:

No caso da performance a obra de arte é um meio, um processo de constituição do sujeito e das suas relações com os outros e com o mundo. É nesse espaço de abertura que o sujeito se cria e avança. O que se constitui nesses instantes não se repete, mas permanece e transforma-se de novo, nas próximas “aberturas”. É essa a qualidade de transformação e de abertura do ser que se consegue revelar através das obras de arte performativas (GARCIA MIGUEL, 2017, p. 108, grifo do autor).

Assim também pensa Artaud, contribuindo com uma positividade a respeito do que essas imprevisibilidades e eventos fenomenais possam oferecer para o artista: ao ver-se diante delas, ele possibilitará, por conseguinte, que o corpo dele esteja mais ressonante, suscetível e dinâmico, a ponto de adquirir sensibilidade, por isso aproximado-se mais de sua natureza. É dessa forma que o artista, provocando juntamente a efervescência radical do corpo e da intensidade de energias que se rebelam dele, pode ajudar a romper com a insensibilidade dos outros corpos presentes:

É com essas estranhezas, esses mistérios, contradições e aspectos que se deve compor a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos de sensibilidade (ARTAUD, 2006b, p. 16).

3.3 A presença que rugir: as três metamorfoses do ser

Neste tópico, visamos registrar de forma empírica a relevância da revitalização da singularidade de cada indivíduo, que empresta artisticamente o seu corpo para se manifestar e, por conseguinte, o estímulo da sua presença inserida no espaço de trabalho. Busca-se aferir isso à metáfora nietzschiana das três metamorfoses do ser, como um projeto que propõe a transformação, a intensificação da vida e a superação do indivíduo, frente aos valores morais vigentes. É dessa forma que o filósofo alemão defende a primazia do criar sob o conhecimento.

⁹⁰ “*Performer* é um estado do ser. Um homem de conhecimento, podemos falar dele referenciando os romances de Castaneda, se gostarmos de romantismos. Eu prefiro pensar em Pierre de Combas. Ou até deste Don Juan, descrito por Nietzsche como um rebelde para quem o conhecimento se apresenta como um dever; mesmo se os outros não o amaldiçoassem, ele sentir-se-ia um desafiador/reformador, um fora da lei. Na tradição Hindu fala-se de *vratias* (hostes de rebeldes). *Vratia* é alguém que está no caminho de conquistar o conhecimento. Um homem de conhecimento (*czlowiek poznania*) tem ao seu dispor *o fazer* e não ideias ou teorias. O verdadeiro professor – o que é que ele faz pelo aprendiz? Ele diz: *faz*. O aprendiz luta para perceber, para reduzir o desconhecido ao conhecido, para evitar fazer. No próprio facto de querer perceber, ele resiste. Ele apenas pode perceber depois de *fazer*. Ele *fá-lo* ou não. Conhecimento é uma questão de *fazer*” (GROTOWSKI, 1990, p. 1, grifo do autor).

Nelas também se encontram etapas evolutivas, a maturidade do indivíduo, em busca da sua liberdade de expressão, através de suas ações e que servem como alusão às questões, por vezes negligenciadas, no campo das artes cênicas.

Em alguns casos, é comum observar em artistas a formalização aplicada por técnicas, passadas ou não de geração a geração, que os cristalizaram, ora por falta de afloramento interno, ora sob o olhar de um terceiro que sublimou este mesmo impulso propulsor de espontaneidade criativa, capaz de contribuir como força de transformação no coletivo. Talvez por isso, e não só por isso, uma forma de se manter diante de vícios acumulados pelos trajetos de experiências passadas, torna-os reféns de uma conformidade, de um virtuosismo⁹¹ superficial e de uma convenção que os aprisiona, ao invés de libertá-los enquanto artistas autônomos, pensantes, efêmeros, que produzem, criam e não reproduzem, imitam.

Mas qual seria então o caminho este que foge dos primórdios efetivos da comunicação relacional? O que fazer quando se entope as válvulas de expressão? Como visto anteriormente, para Nietzsche o ser humano deve “transvalorar” os valores morais, sendo capaz de questionamento, de alimentar as dúvidas, ao invés das certezas absolutas e acima de tudo, de se reinventar a cada dia. Os valores acabam sendo compreendidos como humanos, demasiado humanos, tanto porque eles surgem, transformam, desaparecem e aparecem novos valores. E como avaliar esses critérios de valor? Nietzsche vai encontrar na vida:

O alvo da transvaloração é permitir que os valores recuperem sua mobilidade, a partir da desautorização de toda e qualquer crença na verdade como princípio originário, como fundamento, como ser. O que busca reinstaurar é a capacidade criativa, e, portanto, móvel dos valores (MOSÉ, 2014, p. 71).

Para isso, ele escreve as três metamorfoses que compõem o ser: o camelo, o leão e a criança. A primeira constitui à fase do camelo, trazendo consigo a referência do espírito

⁹¹ Sobre o virtuosismo, destacam-se as palavras de Rudolf von Laban, nascido na Bratislava, coreógrafo, teatrólogo, dançarino, musicólogo e considerado o maior teórico da dança do século XX, dedicando-se com afinco ao supremo estudo sistemático da linguagem do movimento. Há de se considerar quanto aos primórdios que seus métodos não se buscam assemelhar: “Mas uma ação habilidosa nem sempre está relacionada aos níveis mais profundos da vida. O virtuosismo completo, apesar de raro, em termos comparativos e, portanto, dotado de um certo valor, mantém-se muitas vezes como um tipo de excelência exterior. O trabalho no palco exige mais do que uma capacidade meramente mecânica. O fluir harmonioso do movimento nos gestos, na voz e nas palavras é governado por leis que se manifestam no estranho mundo dos valores subjacentes, revelados através das lágrimas e risos, no teatro. Um artista pode exibir um certo virtuosismo para a satisfação de seus desejos egoístas, sem incomodar-se muito com o nível de veracidade interna que as formas de seu movimento possam revelar, o que minimiza sua capacidade de provocar a reverência perante a vida, profundamente escondido no íntimo do espectador. É verdade que o virtuose não se incomoda muito com o sentimento de reverência do espectador pela Vida. Seu nível de satisfação é atingido quando consegue provocar admiração suficiente para lhe permitir extrair poderes e riquezas de tal sentimento” (LABAN, 1978, p. 231).

ressentido, que se rebaixa e carrega nas costas todo o peso dos valores, em prol de uma vontade de verdade absoluta, nem que para isso ele tenha que se sujeitar a estar submisso, diante de outrem. Seria abdicar do convalescimento e aceitar a obediência. Já referente aos artistas, no caso acima: será que estes não estão sendo guiados a se tornarem ventrículos nas mãos de uma supremacia imediatista que enaltece o resultado final da expressão artística e não se debruça sobre os pormenores do percurso individual e autobiográfico de cada ser humano que ali se expôs?

O camelo então ruma para o deserto, e é neste mesmo deserto em que ele se depara com um dragão dourado, representado aqui como o mais alto dos valores, a verdade. Em cada partícula de seu corpo, um “Tu deves!” e “Não farás!”. O camelo prontamente ajoelhar-se-ia, mas algo o faz não temer: um “Eu quero!”. Subitamente, o camelo transforma-se em um leão que ruga convicto e toma a frente da situação, trazendo consigo a consciência das suas capacidades e abolindo a passividade. Ele então está disposto à sua liberdade para uma nova criação. Já aos artistas que têm a sorte de encontrarem profissionais que visam instigar a sua subjetividade, a sua alteridade artística, o seu autodidatismo, advindos das suas compreensões, observações, visando ao coletivo, agora podem usufruir das suas criatividades, ao passo de enfim ultrapassarem as barreiras que os cristalizaram. Esse método sobre o trabalho criativo-investigativo desperta a sensibilidade, a troca com o outro, e na suscetibilidade surge, então, a presença forte do leão. Um estado avivado de prontidão, junto à conscientização do seu corpo no espaço, no tempo e nas diversas camadas de potência. Um corpo dilatado/intensificado que propõe a troca de experienciar, efetivamente, a comunicação expressiva com o outro e, conseqüentemente, o jogo de relação com todas as partes envolvidas.

Outro ponto importante é que, embora o corpo não responda frequentemente para a criatividade, ou que se tenha um esgotamento natural no processo investigativo e criativo, esse mesmo estado, considerado “vazio”, também é vivo, pois enquanto existir respiração e pulsação, existem aí movimentos internos latentes: o sangue que flui pelas veias, a temperatura que adentra os poros entre a pele, o sopro de vida que a arte clama por atenção. Esse estado não depende dos limites da objetividade, em que a análise das palavras verbais quer preencher a todo instante as lacunas do pensamento.

Opõe o espírito ao vazio real da natureza, criando por reação uma espécie de cheia no pensamento. Ou, se preferirem, em relação à manifestação ilusão da natureza ela cria um vazio no pensamento. Todo sentimento forte provoca em nós a idéia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais

significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra (ARTAUD, 2006b, p. 60).

À medida que foi instaurada a vontade de potência, à qual Nietzsche atribui ao leão combatente, criando possibilidades de uma nova criação e um recomeço, agora o espírito quer afirmar esse amor e dizer “Sim!” para as diversas formas de dar a ver a vida. A última metamorfose, então, é efetuada do leão à criança, simbolizando o esquecimento, a inocência, o brincar e, principalmente, o jogo do devir, da construção e destruição, da criação. Em relação à performance, é fundamental que o indivíduo e o público regressem ao estado da criança, o qual desperta os sentidos na descoberta:

Neste mundo, só o jogo do artista e da criança tem um vir à existência e um perecer, um construir e um destruir sem qualquer imputação moral em inocência eternamente igual. E, assim como brincam o artista e a criança, assim brinca também o fogo eternamente ativo, constrói e destrói com inocência - e esse jogo joga-o o Eão (Aíôn) consigo mesmo. Transformando-se em água e em terra, junta, como uma criança, montinhos de areia à beiramar, constrói e derruba: de vez em quando, recomeça o jogo. Um instante de saciedade: depois, a necessidade apodera-se outra vez dele, tal como a necessidade força o artista a criar (NIETZSCHE, 2002, p. 14).

Por conseguinte, logo se chega ao verdadeiro artista, na reconciliação com o real, num gesto de *amor fati*, isto é, a condição de afirmar e amar o seu próprio destino, na plena aceitação íntegra da vida tal como ela se apresenta em seu aspecto tanto prazeroso como cruel, com seus sabores e dessabores. Ao artista que outrora tenha sido reprimido quanto à sua subjetividade criativa, agora estimulado positivamente, dá espaço ao devir, capaz de estar em totalidade com o instante presente, onde sua criação/invenção dá lugar a uma manifestação interpretativa em plena continuidade. Não resta dúvida que a performance no seu modo direto e imediato de manifesto artístico contribui com a subjetividade do artista, pois como visto, ela visa à mobilidade imediata de transformação e concerne possibilidades de enfrentamento com as situações internas e externas em que o indivíduo se vê por vezes refém, de uma supremacia manipuladora e opressora da sociedade. No entanto, para que ela aconteça, também precisa da dessubjetivação, quando esta é vista como um dispositivo que pede que o desequilíbrio ocorra, para enfim se chegar à reconciliação dos estados do ser, da arte. Tratando dela, são obras que ilustram a autobiografia do artista-performer, de forma que ele possa exprimir suas inquietações pessoais em símbolos que carregam o conteúdo do mais profundo do seu inconsciente. Esses são materiais riquíssimos, visto que contribuem para que o artista possa analisar-se e, por conseguinte, tentar responder suas dúvidas existenciais. É a urgência de expor alternativas de leituras sobre o mundo, quando este já está ordenado pelas visões racionalistas e de palavras, cujo significado é único e óbvio. Mais do que falar de personagens, a performance então oferece

a oportunidade de revelação do próprio artista, ampliando seu espaço de ação no mundo e que não se encerra nos palcos. Dizer “sim!” para a vida, como proposta nietzschiana de *amor fati*, talvez ocorra na performance não como algo já alcançado, fixo e indiscutível, mas como algo que não se escapa ao oferecer seu impulso, a fim de conquistar diariamente, num processo de constante busca, a liberdade incondicional de apenas “estar sendo” e não de apenas “ser”, isto é, como devir e não como verbo definitivo, que achata e imobiliza.

Sobre tudo o que já foi dito nesta dissertação, o melhor resumo encontrado é tido nas palavras de Fernando Pessoa, cujo heterônimo é Álvaro de Campos:

O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais gêneros com mais contradições e dissemelhanças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível (CAMPOS, 1917a, p. 30).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Valorizar um processo pessoal, com voz própria, e propor falar de si, ao invés de sempre retornar aos velhos discursos de outros autores, é uma necessidade que não dependeria de uma atitude extremista, anulando-os por completo. Afinal, como visto acima, são muitos os parâmetros que contribuem para o processo de criação pessoal do artista, observando o trabalho realizado na filosofia de Nietzsche em paralelo com a performance. Sendo estes, filósofo e linguagem artística, ainda bastante contemporâneos, eles auxiliam na reflexão para uma autonomia criativa do sujeito, além de nos oferecer também a autorreflexão, sob o holofote da nossa própria existência no mundo, da nossa própria cultura e da própria civilização da qual fazemos parte.

As insatisfações são o patrimônio da humanidade, visto que as dificuldades podem despertar novamente a força atuante do indivíduo, perante o mundo que o rodeia. Por outro lado, existem obstáculos na transição de querer mudar alguma situação por algo que se deseja. São dificuldades de aceitar e processar as mudanças da vida, o devir. O indivíduo assim, tem a necessidade de se sentir um pouco mais isolado, numa introspecção, num encolhimento dentro de si. É um momento em que os valores, o seu senso de comprometimento vem à tona e são testados. No entanto, a necessidade de retornar à leveza pede um grau de esforço por parte do mesmo. Cansado da dinâmica da vida, logo vem a desconfiança do seu próprio posicionamento referente àquilo que ele almejava.

A busca de independência e de autonomia criativa do artista é sair atrás daquilo que o move, e nesse percurso por vezes árduo e penoso, é por onde ele poderá encontrar a autoaceitação e uma certa positividade de tudo que vive. O que ele propõe a si é entender melhor as suas angústias, as limitações e os bloqueios, podendo ser de um passado distante. É a atitude de resistência na aproximação de sentimentos nostálgicos daquilo que se perdeu ou que foi vetado, recusado, mas que podem ser resgatados e expressados em arte.

A performance então surge como uma nova possibilidade, uma nova proposta, um modo diferente de se fazer algo para resgatar uma sabedoria intrínseca no artista, que busca entender melhor sobre sua existência. Mas ao iniciar o diferente, o artista-performer também vai deparar-se novamente com os seus conflitos e traumas. Ele vai lidar com alguma coisa que ele não queria lidar: as próprias dores, vergonha de si próprio, da própria personalidade, por muitas vezes seguir uma cartilha a que ele mesmo se propõe. Nesse sentido, ele sabe que metade dele é selvagem, instintivo e que não segue tudo isso que ele propôs para si. É o inconsciente que revela coisas que não conseguimos enxergar.

A performance então oferece não só o fechamento, isolamento do artista, mas também sua abertura a novas perspectivas a respeito de si e do todo. É da sua internalização que ele pode externar e tomar decisão. É o período de análise que comporta a tentativa de compreensão acerca das limitações, dos bloqueios e das rejeições, suportando-os para, enfim, transformá-los em manifestação artística. A sua criação performativa é uma resposta, uma atitude de resistência e de enfrentamento sobre suas inquietações. Não obstante, é também a aceitação das consequências sem se lamuriar, embora não se tenha muitas vezes resultado.

O que esse indivíduo que empresta seu corpo como canal de expressão carrega em si, são camadas da psique que oferecem conteúdos por vezes desconhecidos pela razão e que auxiliam na reflexão e na autorreflexão sobre as inquietações pessoais e existenciais do artista-performer e que podem ser libertados. Além de resgatar a importância do fator autobiográfico do artista em seu processo de manifesto expressivo, caberá a ele se reencaminhar ao universo voltado aos estímulos sensoriais, buscando alternativas de exteriorizar seus desejos ocultos e reprimidos, seja por condições internas ligadas à família, vínculo educativo e religioso, seja por fatores externos, como questões de marco histórico (nacionalidade, influências dos incidentes políticos e sociais).

Esse caminho que volta o olhar ao abismo e ao vazio, às desconstruções de conceitos e circunstâncias prévias que condicionam à mobilidade de criação autônoma do artista, interligam-se diretamente à sua psique humana. Esse processo, por vezes difícil e obscuro, levará o artista às suas raízes também da infância e adolescência. A performance, que trabalha por esse viés, partirá dos estudos voltados ao inconsciente do sujeito artista, para trazer à tona todo esse material impulsionador da sua bagagem autobiográfica, exteriorizando este mesmo movimento em símbolos e ações fragmentadas/metafóricas e trazendo a oportunidade de autorreflexão e as diversas formas de perspectivismo acerca da vida.

Em paralelo ao processo da performance, Nietzsche será norteador dessa busca investigativa pela subjetividade do artista, tendo como base o princípio de visão dos pré-socráticos que contribuía com o mundo, com suas múltiplas alternativas, a fim de compreendê-lo, mas jamais de implantarem ideais acerca da verdade e do real sobre a vida. Em cada sentimento de bloqueio que interrompia o desejo e a necessidade desses seres humanos da Grécia antiga, era através da arte, da invenção, voltada aos instintos primitivos do ser, que eles se manifestavam, ou seja, através das recordações de suas raízes do passado, do seu interior, podendo vivenciar pela sua memória sensorial e emotiva todos os recursos que o artista criador acreditava, a fim de restabelecer as influências da sua individualidade perante o coletivo que o cercava. E o corpo, veículo central do artista, que lhe permitirá reivindicar-se num momento

mágico e revelador, do seu universo interior. A arte necessita continuar sendo feita/sentida. Dar a ler um texto, pelas escritas próprias do corpo físico, é compartilhar uma visão de um mundo possível a despertar e a desapertar os limites da razão.

Neste trabalho, que requer a experiência imediata do atuante, como resposta imediata aos estímulos provocados tanto pela sua interioridade como pelos fatores externos que o detêm na sua criação performativa, leva-se em consideração os estudos de Nietzsche voltados à era do niilismo, no que se refere a todo processo que interrompe e torna o ser humano refém e condicionado, anulando-o e “desubjetivando-o”. Para maior exemplificação desses conceitos, “As três metamorfoses do ser” podem trazer ao artista uma compreensão direta e simbólica dessa transição de condição do ser humano passivo/reprimido ao ativo/criativo. Como nada é permanente e tudo está sempre em constante mudança, esses estados do ser, descritos pelo filósofo, trazem uma tentativa para a performance de provocar, mesmo que por alguns instantes, a metamorfose interna do espectador, capaz de mobilizá-lo e de levantar a crítica sobre o que se vê e o que se sente perante à arte performativa apresentada.

Nos sonhos, o artista-performer vai poder debruçar-se, já que eles são condutores que sugerem símbolos intrínsecos a ele e são formas que adquirem conteúdos não só de cariz pessoal, mas coletiva. Dessa forma, o artista-performer terá em suas mãos as alternativas de criação artística e possíveis revelações acerca de si, feitas pelo inconsciente à consciência, a fim de encontrar respostas sobre seus bloqueios e inquietações, tanto de cariz individual como social. Abrem-se assim os sentidos múltiplos de compreensão sobre o que permeia no seu íntimo. A interpretação dos sonhos, como imagens que vão além do significado direto, lógico, claro e evidente, contribuem ao artista em seus futuros atos, pensamentos, situações e sentimentos, a fim de desentupir a válvula correspondente às pulsações da vida.

O processo de criação do performer, numa composição pessoal e com voz própria será o momento em que ele empresta o seu conhecimento para confluir no estado do seu ser. Observando que ele é capaz de registrar esse estado fixo de sensações, durante o tempo e aos passos de sua criação, ele precisará por vezes se atentar aos seus impulsos internos advindos do inconsciente. Assim sendo, ele poderá, por conseguinte, permitir que a sua dor, o seu sofrimento, o seu desassossego e a sua complexidade sejam exteriorizados no corpo, de forma criativa e artística. Das suas ilimitadas capacidades de imaginação, e a ponto de não se esforçar a contar uma história que permanece no linear da objetividade racional, ele aproveitará da sua sombra e luz, do dionisíaco e do apolíneo para que, em fragmentos, algo de mágico aconteça em sua apresentação performativa. Esse aspecto da magia assemelha-se à intensidade sensorial, proporcionada pelo pensamento movido a gestos, a signos de ficção e à energia do corpo que

propõem não só o conteúdo de uma experiência própria e subjetiva do artista, mas também formas arquetípicas de um inconsciente coletivo. O artista-performer, ao contar o que o move, em suas experiências autobiográficas, conduz símbolos que fortificam o caráter de ilusão e de perspectivismos acerca de sentidos amplos sobre o objeto significativo. Através do conhecimento, ele potencializa o já adquirido e se ressignifica, oferecendo resposta imediata aos estímulos provocados tanto pela sua interioridade como pelos fatores externos, que o detêm na sua criação performativa. A sua performance, contudo, não quererá ser nomeada. Ela implicará numa reconsideração com o objeto artístico, podendo ser através do simbólico, o qual permite que as imagens apresentadas sejam decifradas em múltiplas definições ou em quaisquer outras formas de linguagem artística. O fator relevante nesta questão é ressaltar que a linguagem funciona, quando se olha para trás.

Não obstante, ele precisará disciplinar esse corpo, em relação com o seu espaço de manifesto, possibilitando o surgimento de uma relação com fronteiras, ou seja, uma dimensão com os outros e consigo. Será preciso então uma certa cautela no momento de deliberar de forma mais precisa as suas ações, as quais serão responsáveis em aflorar sentidos.

Daí parte o princípio da sua entrega, aliada ao risco da imprevisibilidade e à sua presença advinda da sua confiança, autoridade e alteridade, as quais servirão para a sua transição autônoma criativa. Estar presente possibilita o performer a se observar enquanto age e a vivenciar as emoções advindas de cada ação e gesto.

Inserir-se num momento presente aproxima-se da ideia de restabelecer o contato de si, como sendo a própria natureza, e não numa relação separada em que se acredita que ela esteja a serviço do homem. Permitir-se que o silêncio adentre possibilita a “calma interior”, eliminando quaisquer ruídos que possam interferir na concentração do ato criativo. É um estado de relaxamento equivalente a se estar solto, ao mesmo tempo que concentrado e forte. Entre outras palavras, pode-se comparar com uma qualidade boa, uma dosagem exata de energia capaz de oferecer ao corpo do artista um instante de vivacidade, ressonância e dinamismo, reagindo a quaisquer influências internas e externas do espaço.

Daí parte o princípio da sua transformação, através do conhecimento adquirido sobre o espaço e seus limites, do seu corpo inserido em diferentes direções que aproximam e fortalecem a participação ativa do espectador. É o corpo da sensibilidade à concentração e do alerta à prontidão, que traz a fantasia e a imaginação da criatividade, da reconciliação dos instintos que nos coloca enraizado junto à consciência para futuras ações de manifesto performativo. Outrora, era um corpo até então cristalizado pelos vícios oriundos de anos de experiências e que, agora, dá espaço a um corpo-líquido, efêmero porque devir, capaz de transitar nas mais

complexas profundezas do seu ser, podendo ser ele mesmo, experimentando o novo e aproveitando novas percepções até então desconhecidas. Potencializa o já adquirido e o ressignifica, oferecendo resposta imediata aos estímulos provocados tanto pela sua interioridade, como pelos fatores externos que os detêm na sua criação performativa.

Na visão antiga, acreditava-se que o indivíduo somente poderia ser reconhecido como ser humano, quando ele sentia a dor e a solidão da perda e o quanto ele conseguia suportar e enfrentar o sofrimento que a vida lhe trazia. A individuação, segundo figura clássica, era realizar-se plenamente como ser humano. Para isso, não descartava a noção de que o processo seria sempre doloroso e desconcertante ao indivíduo. No entanto, descartou o valor do inconsciente. Embora muito se confunda com o masoquismo, referente à obtenção voluntária e intencional da dor para gerar prazer, de nada se assemelha com o processo de individuação junguiano. É justamente porque não visa à busca voluntária do indivíduo pelo sofrimento, mas sim, por ser inerente à condição humana, é aceitá-lo quando ele vier por ele mesmo de encontro ao indivíduo, a fim de ele fornecer o seu sentido próprio. É através do reconhecimento desse sentido que o prazer surge, quando por reflexo o indivíduo consegue recolocar-se no mundo, junto à sua singularidade e personalidade ativas, a fim de criar possibilidades para si, junto ao coletivo. Portanto, o processo de individuação tem associação com o sofrimento nesse contexto, visto que, no âmbito da realização de si-mesmo, compreende que o indivíduo reconheça suas limitações, através de um esforço penoso. É nesse lugar onde não só ele, mas o próprio performer vai questionar-se, contradizer-se, vai lidar sempre com a incerta confrontação de uma verdade sobre si mesmo, tendo por consequência a quebra de todo tipo de ilusão que ele mesmo adquiriu como autoproteção. Suas escritas corporais, advindas do seu âmago, do inconsciente para a expressão simbólica, poderão ser registros que ativarão a profundidade íntima e, por consequência, a mobilidade do outro perante o mundo que o rodeia.

O performer, então, comprometido com a arte, opta pela profundidade, a fim de não ficar no plano linear daquilo que é comum, fácil, rápido, cômodo, seguro e sóbrio. Ao menos ele poderá sentir que momentos atrás ele esteve a pulsar, isto é, numa relação de intensidade com a vida que não precisa ser nomeada e definida. Ele sente porque está presente e latente. É de se supor também que a profundidade seja um lugar de difícil acesso para quem já se afogou na própria superfície e não sabe. Influenciados pelo meio? É capaz. Escolha? Há de se pensar que com tantas certezas acerca da vida, em breve lançarão um manual de como se viver e que ao chegar um recém-nascido na Terra, este logo será adaptado e em segurança.

O simbólico e o inconsciente na performance - uma análise sobre a filosofia de Nietzsche em relação ao processo de criação do artista, foi, e ainda é, um convite de retorno às raízes profundas da natureza do ser humano, para assim reinventar-se na arte.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. 3. ed. Petrópolis. Brasília: Editora Vozes, 1976.

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. **Sala Preta**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 8, p. 253-258, 28 nov. 2008. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006a.

_____. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

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

_____. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. 3. ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio. Editora Dulcina, 2012b.

_____. **Queimar a casa**: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BEUYS, Joseph. **Cada Homem um Artista**. Porto: 7 Nós, 2011.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**: reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. **O Arco-Íris do Desejo**: método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BONFITTO, Matteo. **O Ator compositor**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Entre o Ator e o Performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRANCO, António. **Visita guiada ao ofício do ator**: um método. Coimbra: Grácio Editor, 2015.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **O Diabo é o Aborrecimento**: conversas sobre teatro. Porto: Edições Asa, 1993.

_____. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes Limitada, 1970.

CAMPOS, Álvaro de. Ultimatum. A intervenção cirúrgica anti-cristã. **Portugal Futurista**, Lisboa, nº 1, p. 30, 1981: Fascimil, editora Contexto, 197a. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/456>>. Acesso em: 13 de dez. 2018.

_____. Ultimatum. Resultados finais sintéticos. **Portugal Futurista**, Lisboa, nº 1, p. 30, 1981: Fascimil, editora Contexto, 1917b. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/456>>. Acesso em: 13 de dez. 2018.

_____. Poesias de Álvaro de Campos. Fernando Pessoa. **Contemporânea**, Lisboa, nº 8, p. 247, 1944: Ática, 1923. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/153>>. Acesso em 13 de dez. 2018.

CHAPLIN, Charlie. **História da minha vida (My Autobiography)**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Livraria José Olympio, 1965.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DAMÁSIO, Antonio. **O Erro de Descartes**: emoção, razão e cérebro humano. 24. ed. Mira-Sintra: Fórum da Ciência. Publicações Europa – América, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** Percepto, Afecto e Conceito. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: GUINSBURG, Jacó; TEIXEIRA COELHO NETTO, José; CHAVES CARDOSO, Reni (Org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 24.

DEWEL, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ECO, Umberto. **La Estructura Ausente**: introducción a la semiótica. Barcelona: Editorial Lumen, 1986.

ELLENBERGER, Henri Frédéric. **The Discovery of the Unconscious**. The History and Evolution of the Dynamic Psychiatry. Nova Iorque: Basic Books, 1970.

ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta** - Revista de Artes Cênicas PPGAC/ECA/USP, São Paulo, n.8, p. 235-246, 2008.

GARCIA MIGUEL, João. **Performance, corpo e inconsciente**. 2017. 318 f. Tese (Doutorado em Belas-Artes, na especialidade de Pintura) - Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo Paradoxal**. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 2001.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Performer**. Tradução de Thomas Richards e João Garcia Miguel, 1990.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2010.

HERRIGEL, Eugen. **A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen**. São Paulo: Editora Pensamento, 1975.

IONESCO, Eugène. **O Rinoceronte**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1976.

JUNG, Carl. **O eu e o inconsciente**. 21. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Edição organizada por Lisa Ullmann. 5. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac São Paulo e Edições Sesc, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KOSSOVITCH, Leon. **Signos e Poderes em Nietzsche**. São Paulo: Ática, 1979.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MARCONDES, Danilo. **Textos Básicos de Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche, das forças cósmicas aos valores humanos**. São Paulo: Humanitas, 2000.

_____. **Nietzsche, filósofo da suspeita**. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

MONTEIRO, Paulo Filipe. **Drama e Comunicação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Filosofia na idade trágica dos gregos**. Lisboa: Edições 70, 2002.

_____. **A Gaia Ciência**. 1882.

_____. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

- _____. **A Gaia Ciência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.
- _____. **A Origem da Tragédia.** São Paulo: Editora Moraes, 1990.
- _____. **Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.
- _____. **Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro.** Curitiba, PR: Hermus, 2001b.
- _____. **Assim falava Zaratustra.** São Paulo: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. **Assim falava Zaratustra.** eBooksBrasil, 2002b.
- _____. **Assim falou Zaratustra.** São Paulo: Linoart, 1992b.
- _____. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000a.
- _____. **Crepúsculo dos Ídolos.** 1888.
- _____. **Crepúsculo dos Ídolos: o problema de Sócrates.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Crepúsculo dos Ídolos: ou como se filosofa com o martelo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- _____. **Da utilidade e desvantagem da história para a vida.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- _____. **Da Utilidade e desvantagens da história para a vida.** Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, p. 73, 2005b.
- _____. **Ecce Homo.** Covilhã: LusoSofia. Universidade da Beira Interior, 2008b.
- _____. **Ecce Homo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.
- _____. **Ecce Homo: como Alguém se Torna o que é.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Escritos sobre história.** Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2005a.
- _____. **Humano, demasiado humano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.
- _____. **Humano, demasiado humano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008d. v. 2.
- _____. **O Crepúsculo dos ídolos.** Lisboa: Edições 70, 2017.

_____. **O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992c.

_____. **O livro do filósofo.** Porto: Editora Rés, 1984.

_____. **O livro do filósofo.** São Paulo: Moraes, 1987.

_____. **O livro do filósofo.** São Paulo: Editora Escala, 2007.

_____. **Obras incompletas.** São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Obras Completas.** Volumen 1, Escritos de Juventud. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca; traducción, introducciones y notas de Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca y Luís E. de Santiago Guervós. Madrid: Tecnos/Grupo Anaya, 2011.

_____. **Obras completas.** Coleção Os pensadores, XXXII. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral.** São Paulo: Hedra, 2008d.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. **Artimanhas do Ator.** Prefácio de Peter Brook. São Paulo: Via Lettera, 2012.

_____. **O Ator Invisível.** São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea.** Origens, Tendências, Perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____; COLIN, Armand. **La Mise en Scène Contemporaine:** origines, tendances, perspectives. Paris: Coll. "U" Lettres, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

QUILICI, Cassiano Sydow. Notas sobre a Arte como Veículo e o Ofício Alquímico do Performer. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 3, n. 1, jan./abr, 2013, p. 164-175. Disponível em: <<http://www.seer.ufgrs.br/presenca>>. Acesso em: 11 dez. 2018.

_____. **O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si.** São Paulo: Annablume, 2015.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação:** o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2009.

RYAN, Bartholomew. The Plurality of the Subject in Nietzsche and Kierkegaard: Confronting Nihilism with Masks, Faith and Amor Fati. *Nietzsche and the Problem of Subjectivity*. **Nietzsche Today**, Berlin/Boston, p. 317-342, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1515/9783110408201-015>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

_____. **Nietzsche e Pessoa: intervalos, interseccionismos e a pluralidade do sujeito.** Lisboa: Editora Tinta da China, 2016.

_____. **Orpheu e os filhos de Nietzsche: caos e cosmopolitismo.** Lisboa: Editora Tinta da China, 2016.

SLOTERDIJK, Peter. **El pensador en Escena. El materialismo de Nietzsche.** Valência: Pre-textos, 2009.

THAÍS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS. Diretrizes para Apresentação de Dissertações e Teses da USP. Cadernos de estudos 9, Parte I (ABNT). São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/111/95/491-2>>. Acesso em: 20 fev. 2019.