

## INFLUXOS ARTAUDIANOS

### Mitologia Yorubá e Processos Decoloniais de Criação para as Artes da Cena

Adriana Rolin (Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ)<sup>1</sup>

#### RESUMO

Influxos Artaudianos é um laboratório de investigação para as artes da cena sobre qualidades da presença e materialidades da energia que está sendo desenvolvido pela atriz e arteterapeuta junguiana Adriana Rolin com base na sua pesquisa de doutoramento (IA/UERJ/CAPES) orientada pela Prof. Luciana Lyra, que utiliza dos escritos metafóricos de Antonin Artaud, da Mitologia Yorubá em sabenças do Ilê Asè Ogum Alakorô e de técnicas do Ateliê de Pesquisa do Ator (APA) como alquimia deste caminho pedagógico que se pretende curativo, além de cênico. Este artigo é sobre o desdobramento do elemento fogo via orixá Exú.

#### PALAVRAS-CHAVE

Influxos Artaudianos; Mitologia Yorubá; Processos Decoloniais; Exú.

#### ABSTRACT

Influxos Artaudianos is a research laboratory for the performing arts on qualities of presence and materialities of energy that is being developed by the Jungian actress and art therapist Adriana Rolin based on her doctoral research (IA/UERJ/CAPES) supervised by Prof. Luciana Lyra, who uses the metaphorical writings of Antonin Artaud, Yorubá Mythology in knowledge of Ilê Asè Ogum Alakorô and techniques from the Actor Research Atelier (APA) as alchemy of this pedagogical path that is intended to be

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, bolsista CAPES, orientada pela prof. Luciana Lyra. É alafetibó no Ilê Asè Ogum Alakorô, atriz de teatro, arteterapeuta com abordagem junguiana e escritora. "Cria Jubal" [2016], "Versos, Flores e Vaginas" [2018], "Princesa Obá" [2019], "Yriádobá Da Ira à Flor" [2019], "Ei, Mulher" [2019] e "Ritos de Nudez" [2021] são os seus livros já lançados pela Editora Metanóia. Foi atriz do Ateliê de Pesquisa do Ator regido pelo Sesc Paraty em coordenação pedagógica de Stephane Brodt e Carlos Simioni por 5 anos e integra o grupo MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes, Medéia e suas Margens e Casa Ateliê, ambos regidos pela UERJ, GERU MÁA Filosofia Africana regido pela UFRJ e Coletiva Agbara Obinrin em reverência às deidades femininas iorubanas. É pesquisadora acadêmica-artística de Antonin Artaud há doze anos, em sua especialização entrecruzou Artaud com o Carl Gustav Jung, no mestrado entrecruzou Artaud com a Mitodologia em Arte e atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado intitulada de "Influxos Artaudianos e Forças Cóslicas da Natureza" com clientes-artistas do Museu de Imagens do Inconsciente e artistas-pesquisadoras da COART, onde construirá um caminho pedagógico e curativo nas artes da cena.

curative, as well as scenic. This article is about the unfolding of the fire element via the orixá Exú.

## KEYWORDS

Artaudian Influxes; Yoruba Mythology; Decolonial Processes; Exú.

Os escritos de Antonin Artaud são marcados pelo sofrimento, pela crueldade e pela busca da cura de sua doença do espírito, ele buscou através de suas pinturas, suas viagens e sobretudo em seu teatro que tornou-se necessário para seu conflito permanente. “Já há muito tempo não comando meu espírito e todo o meu inconsciente me comanda com impulsos que vêm do fundo de meus acessos nervosos e do fervilhamento de meu sangue.” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 1990, p. 13). Ele assistia a si mesmo numa espécie de ruptura interna e tomava longos diálogos com o próprio pensamento e a fronteira com o externo se manifestava de maneira tênue, sua subjetividade e sua carne vazavam pela delimitação do corpo. Daí a necessidade de criar uma nova linguagem, fundamentalmente imagética, que possa manter-se próxima o quanto possível da experiência. (QUILICI, 2004, p.86)

Nem meu grito, nem minha febre são meus, ele dizia, fazendo dimensão às forças para além dele mesmo. “Estou em constante busca de meu ser intelectual. Assim, pois, quando posso agarrar uma forma, por imperfeita que seja, fixo-a, temeroso de perder todo o pensamento.” (ARTAUD *apud* QUILICI, 2004, p. 81). Deste movimento entre dor, fragmentos e expansão externa, ele desenhou uma outra linguagem para o teatro, trazendo a crueldade como cerne, além da palavra e do gesto sem traírem sua unidade construída na experiência. Sendo crueldade para ele, um encontro difícil consigo mesmo, um encontro com sua alma, com as sombras aterradoras.

O uso da 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, 2006, p. 119).

É importante frisar, que nesse aspecto, a crueldade não é violência sanguinária, crueldade é um caminho rigoroso, de submissão necessária e de determinação irreversível. Há caos, mas há método. O verdadeiro teatro nasce, como aliás a poesia, mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza. (ARTAUD *apud* DERRIDA, 1967, p.

164). E é neste encontro interior que se pode também conectar com imagens e temáticas de mundos e pôr fim à representação, dando espaço à vida de um princípio transcendente, é um teatro que começa dentro de si e não numa utopia social, é um teatro de mortes e renascimentos. “Não consigo desfazer-me desta ideia de que estava morto antes de nascer, e que pela morte voltarei a este mesmo estado. Morrer e renascer com a recordação da existência precedente.” (ARTAUD *apud* DERRIDA, 1967, p. 159).

Pensar o fechamento da representação é portanto pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite a presença de nascer para si, de usufruir de si pela representação em que ela se furta em sua diferença. Pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino mas como destino da representação. A sua necessidade gratuita e sem fundo. (DERRIDA, 1967, p. 177).

Os manifestos sobre a crueldade em sua obra *O Teatro e seu Duplo* são um adensamento sobre este teatro de nervos e coração. Artaud não gostava de conflitos cotidianos, ele ressaltava o magnetismo ardente que existe nos mitos e nas forças que se agitam neles. O teatro da crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa e restitui todos os conflitos em nós adormecidos, é uma formidável convocação de forças que conduz o espírito à origem de seus conflitos. (BAIOCCHI, 2007, p. 31). Nesta religação, acreditava que os signos e os gestos seriam utilizados dentro de um novo espírito, ou seja, em diálogo com as imagens que apareciam em crueldade. As palavras seriam priorizadas apenas se partidas nestas aparições, numa espécie de linguagem única, entre o gesto e o pensamento, rompendo com o arcabouço das técnicas artísticas ocidentais. Uma concepção europeia do teatro quer que o teatro seja confundido com o texto, que tudo seja centrado em torno do diálogo considerado como ponto de partida e de chegada. (ARTAUD, 2008, p. 71).

O teatro ocidental não usa a palavra como força ativa, que parte da destruição das aparências para chegar até o espírito, mas de forma descritiva. A linguagem descritiva somente delimita a realidade, que fica sem prolongamentos e assim não tem o poder de tocar no cerne dos pensamentos e da alma. (BAIOCCHI, 2007, p. 31).

É portanto, uma nova linguagem, um novo espírito e um novo intelecto subjetivo. São forças vivas e encantadas no espaço para exorcizar o mal constituído pela civilização em vias da representação. Some junto com a representação, a projeção do corpo ideal, surge com absoluto poder de incorporação de todos os outros discursos, o corpo intenso. O corpo, ao mostrar nada além de si mesmo, ao abandonar a sua significação voltando para o gesto livre de sentido. (BAIOCCHI, 2007, p. 35). Neste contexto, Artaud

enxergava seu teatro como uma terapêutica da alma em rastros e fronteiras em desapropriação de si e em contaminação dos mistérios divinatórios, em que a comunicação se manifesta através do agenciamento desses fluxos. Artaud exige um teatro mágico e metafísico, no qual o espectador entra em contato com o devir do mundo através do estado do transe. (BAIOCCHI, 2007, p. 30).

Se nós fazemos um teatro, não é para representar peças mas para conseguir que tudo quanto há de obscuro no espírito, de enfurnado, de irrevelado, se manifeste numa espécie de projeção material, real. Fazer aparecer ante os olhares um certo número de quadros e imagens indestrutíveis, inegáveis, que falarão ao espírito diretamente. A encenação propriamente dita, a evolução dos atores, não deverão ser consideradas senão como os signos visíveis de uma linguagem secreta. Não haverá um só gesto no teatro que não carregará atrás de si toda a fatalidade da vida e os misteriosos encontros dos sonhos. Tudo o que na vida tem um sentido augural, divinatório, corresponde a um pressentimento, provém de um erro fecundo do espírito, tudo isso será encontrado em um dado momento sobre o nosso palco. (ARTAUD, 2008, p. 37).

Nesse estado de pressentimentos é que Antonin Artaud escreveu seus *Manifestos da Crueldade* em caminhos metafóricos, interligando o que está dentro e com o que está fora, um teatro cósmico em que as palavras nascem da experiência e da agitação e as imagens da imaginação são aparições arquetípicas e simbólicas do inconsciente coletivo ou poderia dizer da ancestralidade, em corpo natureza. O que está em jogo é uma outra forma de intervenção da natureza, a partir de uma perspectiva que não vê descontinuidade radical entre o mundo humano e o cosmos. (QUILICI, 2004, p. 82). Isso significa que, em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única. (ARTAUD, 2006, p. 101).

Quando digo que não encenarei peças escritas, quero dizer que não encenarei peças baseadas na escrita e na palavra, que haverá nos espetáculos que montarei, uma parte física preponderante, que não poderia ser fixada e escrita na linguagem habitual das palavras, e que mesmo a parte falada e escrita o será num sentido novo. (ARTAUD, 2006, p. 131).

Em primeira instância, para Artaud, o teatro deveria ser *Mítico* em suas entranhas, as temáticas nos planos morais e psicológicos lhe incomodavam, ele dizia que faltava imaginação e que o teatro deveria igualar-se à vida, mas não à vida individual e de personalidades, ele dava importância a uma espécie de vida liberada com sacrifícios da individualidade humana em prol de reencontros com o passado, e que eu correlaciono às forças arquetípicas da ancestralidade. Criar mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro,

traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar. (ARTAUD, 2006, p. 137). A imagem não é a simples cópia psíquica de objetos externos, mas uma representação imediata, produto da função imaginativa do inconsciente, que se manifesta de maneira súbita. (SILVEIRA, 1992, p. 82).

O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro, que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual. [...] Este é o grau em que o teatro usa da magia da natureza, permanece marcada por uma coloração de tremor da terra e de eclipse, onde os poetas fazem falar a tempestade, onde o teatro enfim se contenta com o lado físico acessível da alta magia. (ARTAUD, 1976, p. 74).

Este teatro mágico, ritual e mítico é despertado a partir das imagens da imaginação, é uma pulsão necessária neste processo de criação, permitir-se atravessar por movimentos sonhados num corpo em contínua transformação. A imaginação deve ser entendida em seu sentido literal e clássico, como verdadeira força de criar imagens, procurando captar a realidade interior por meio de representações fiéis à natureza. (JUNG, 1994, p. 219). É um estado de retidão à intuição ou poderia dizer aos saberes mais fundos de si, é criar realidades no imaginário sem buscar racionalidade ou coerência na vida cotidiana. A intuição decorre de um processo inconsciente, dado que o seu resultado é uma ideia súbita, a irrupção de um conteúdo inconsciente na consciência. A intuição é, portanto, um processo de percepção inconsciente." (JUNG, 1971, p. 35).

É preciso entender a si mesmo, ou por uma aproximação da vida ardente, a vida em estado puro, achar alguma coisa de essencial no ser, decidir separar novamente os princípios psicológicos, mas separá-los metafisicamente e por aquilo que eles representam de transcendente. Assim, o inconsciente conduzirá novamente aos símbolos e às imagens tomados como um meio de reconhecimento e que ultrapassa a psicologia. (ARTAUD, 1970, p. 75).

E ainda:

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, 2006, p. 97).

Essa liberdade mágica dos sonhos pode ser alcançada através do *Duplo de Afetividades* que é uma outra proposição artaudiana. Para Artaud não existe dicotomia entre vida e morte, centro e borda, interno e externo, razão e instinto. A presença do sagrado em todas as coisas está na relação entre o mundo visível e o invisível, entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário e o respeito religioso. (BERNAT, 2013 p. 50). Assim como para Carl Gustav Jung, o fundador da Psicologia Analítica, cuja principal função é a integração das polaridades, não existe divisão entre físico e psíquico, luz e sombra, realidade e mito, consciente e inconsciente e a experiência *numinosa* consiste em habitar essas tensões que é quando o sujeito toma consciência da existência na totalidade.

A vida surge nesse entrelaçamento dos fenômenos. Onde há vida, há tensão, tensão é inevitável. A morte coincide com o momento da incapacidade de um corpo manter suas intra e intertensões. O corpo decai, a tensão se arranja, a vida continua. Tensão e devir são diretamente ligados. Tensão é uma dinâmica que articula a comunicação e interação conflituosa entre corpos e forças. Surge como diferença quantitativa e qualitativa de potencial entre corpos, forças e formas concretas ou abstratas. Os corpos geram tensões e, ao mesmo tempo, as tensões engendram o estado dos corpos. (BAIOCCHI, 2007, p. 52).

Nessas tensões em duplos que rompem com as fronteiras é que ampliamos o olhar sobre o corpo, tudo é corpo, o corpo é natureza, é também energia que dialoga no espaço e no tempo em espirais e este é um aprendizado da cultura de terreiro. A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis em contínuo processo de transformação e de devir. (MARTINS, 2012, p. 13). Enquanto escrevo ouço meu co-orientador de doutorado, o professor Maddi Damião (Departamento de Psicologia, UFF) me dizendo que isso é *unus mundus* que é um conceito junguiano sobre a unidade da natureza material e imaterial. Chamo de cultura orgânica uma cultura baseada no espírito em relação com os órgãos, e o espírito mergulhado em todos os órgãos, e ao mesmo tempo respondendo a si mesmo. (ARTAUD, 2020, p. 127). A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer. (MARTINS, 2012, p.13).

Esse título responderá a todos os duplos do teatro que encontrei ao longo de todos esses anos: a metafísica, a peste, a crueldade, a reserva de energia que constituem os mitos, que os homens não encarnam mais, o teatro os encarna. E por duplo entendo o grande agente mágico através do qual o teatro e as suas formas não são senão que a figuração, esperando que ele advenha a ser a transfiguração. É sobre a cena que se

constitui a união do pensamento, do gesto, do ato. (ARTAUD *apud* KIFFER. 2004, 69).

Neste fluxo das afetividades, Artaud nos convida a refletir sobre o ator como *Atleta do Coração*. Também sobre pensar com o coração, Verônica Fabrini tem um artigo sobre o *sul da cena* e outro sobre o pensar do ensino do teatro guiado pela alma. Isto não implica apenas numa tomada de posição intelectual, mas é também uma tomada em direção a uma posição ético-afetiva e uma descida ao sul da cabeça, uma descida ao coração. (FABRINI, 2013, p. 23). O ato de imaginar, chave no trabalho do ator, e portanto, chave no ensino do teatro, é fundador, ele instaura o real. É puro exercício do devir, é uma abertura, e como tal, imponderável, incerto, diverso, múltiplo. Atravessa a ideia do ser como devir, como fluxo, indeterminado, do ser entendido como processo aberto, sendo possível pensar numa ontologia da criação. (FABRINI, 2016, p. 4). Nesse devir imaginário das afecções, encontra-se a energia vital. É que não se trata aqui de uma emoção psicológica, mas sim de uma emoção vital, a qual pode ser contemplada pelo sentido do verbo afetar - tocar, perturbar, abalar, atingir; sentido que, no entanto, não se usa em sua forma substanciada. (ROLNIK, 2018, p. 37). O suleamento da cena em corpo imaginado tem a musculatura como caminho pedagógico e artaudiano.

É preciso admitir no ator uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreende de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo. [...] O ator é como um atleta do coração. [...] Enquanto o atleta se apoia para correr, o ator se apoia para lançar uma imprecação espasmódica, mas cujo o curso é jogado para o interior. (ARTAUD, 2006, p. 153).

É neste lugar que trafego grande parte de minha pesquisa de doutoramento e que fiz o recorte em comunicação oral no GT Mito, Imagem e Cena na ABRACE com o que chamo de *Influxos Artaudianos* porque é neste corpo espasmódico em correntes eletromagnéticas circulando no corpo carne, ossos, órgãos e no corpo natureza e outras dilatações, que podemos encontrar imagens desconhecidas em *Lapsos Falhos*. O caminho pedagógico apontado por Artaud parte desses feixes energéticos em que o corpo não tem espaço para os órgãos porque ele é inteiramente potência das afecções; são distúrbios orgânicos que reconfiguram o novo corpo em diálogo contínuo entre o interno e o externo, entre o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo.

Um corpo assim vivido, ultrapassa também os contornos que normalmente atribuímos a um corpo individual. O indivíduo que carrega a imensidão inteira de si não é mais uma entidade destacada do

ambiente, uma mônada fechada e indivisível. Ele descobre-se vazado, atravessado pelo infinito de fora, e por isso mesmo, pode se ver na imensidão inteira. Um indivíduo que não é mais indivíduo, mas um lugar, habitado por uma multidão. Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num movimento veloz e perpétuo de aparição e dissolução. (QUILICI, 2004, p. 198).

E ainda:

O movimento realizado extrapola a individualidade física, assumindo sentidos coletivos e ancestrais, surgidos de uma conexão com o universo inconsciente. O processo de criação coloca-se a partir de um novo ponto de vista, propondo novas formas de fazer. O inconsciente se estabelece como o movedor de questões, o propositor dos desafios, o mantenedor das instabilidades. (BARCELLOS, 2016, p. 26).

Já aqui cara leitora e caro leitor, gostaria de correlacionar Antonin Artaud com duas técnicas do Ateliê de Pesquisa do Ator com o estudo do Corpo Sensível coordenado por Carlos Simioni e Stephane Brodt no Sesc Paraty em que fui artista-pesquisadora por quase cinco anos, lá pesquisávamos na prática a qualidade da presença através da materialidade da energia e por já estar mergulhada nos escritos artaudianos desde minha especialização em arteterapia e processos de criação, eu vi esses ensinamentos nos Fluxos Interno e Externo do APA. *Fluxo Externo: é aquele que esculpe a energia no espaço, as flechas estão em relação com o externo. Fluxo Interno: é aquele que a crispação parte de dentro, na coluna, é a energia em si mesmo.* GRIFES MEUS.

Desta maneira também trago para a costura epistemológica deste corpo decolonial e espasmódico as sabenças de Esù que é um orixá regido pelo elemento fogo de uma energia que se alastra, transformadora, indomável e de devir gozo. É como me disse recentemente o Baba Paulo de Ogum do Ilê Axé Ogum Alakorô: *ele é o fogo da vida e da energia vital.* O cruzo é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. O cruzo versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem, efeitos exusíacos em suas faces Elegbara e Enugbarijó. (RUFINO, 1987, p. 123). Nesta interface, nasceu o meu primeiro preceito cênico, o **Corpo de Axé**, que está em desenvolvimento prático-pedagógico.

### *CORPO DE AXÉ*

*Ele abre, alastra o fogo e gira a ginga  
Senhor dos duplos em raízes espirais  
Laroyê, eu saúdo teus órgãos ancestrais.*

*Tridimensional, fluxo do desconhecido  
Corpo vibrando riso, gozo em falos e frestas  
Vermelha eu danço outras manifestas.*



*Movimento brincante de encanto e axé  
Reticência que pulsa vida em presságio  
Energia catalisadora em cruzos e contágio.*

*Exú é rei nas ruas, casas, entres e caminhos  
Boca que abre, lambe, engole, boca que come  
Ele é palavra que corta, refaz qualquer pronome.<sup>2</sup>*

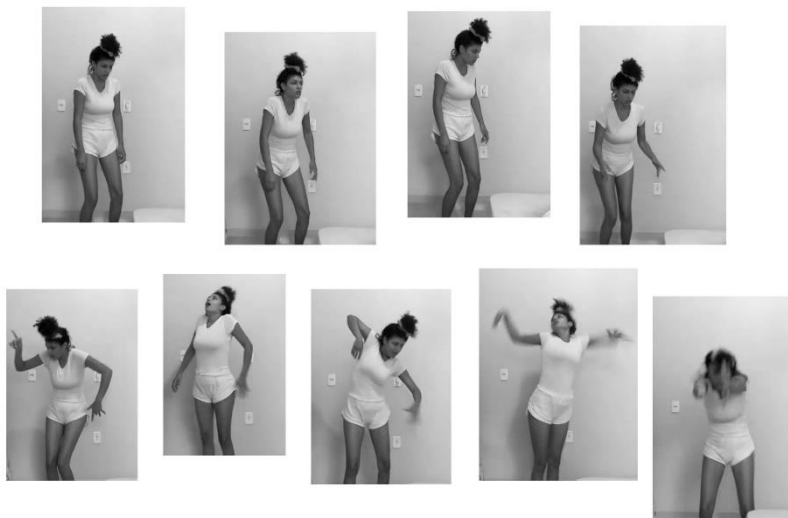
Exú é a abertura de caminho e de preceito cênico de minha pesquisa de doutoramento, para todas as qualidades de presença sob o contágio das energias em elementos e orixás, o *Corpo de Axé* é o rito de passagem e ao longo deste laboratório de investigação, desbravarei o elemento água em Yemanjá, Oxum e Obà; o elemento ar em Ewá e Yansã; e o elemento terra em Nanã, Oxóssi e Logunedé. No entanto, neste primeiro semestre de dois mil e vinte e um, mergulhei no elemento fogo em Exú e Xangô, e em minha comunicação oral na ABRACE compartilhei sobre as qualidades da presença nos *Influxos Artaudianos* sob o fogo de Exú que eu venho chamando de *Fogo Forasteiro*, tendo duas camadas de intensidades entre *Brincante* e *Faminto*, que faz correlação com o Exú de casa e o Exú de rua. A dicotomia afro-brasileira do Exu de dentro versus Exu de fora expressa, com metáforas de lugar próximo e distante, as dicotomias da qual a casa e a rua são as duas instâncias ideais. (GONÇALVES, 2015, p. 85).



Adriana Rolin mediando o laboratório de investigação *Influxos Artaudianos* sob o contágio do *Fogo Forasteiro Brincante*.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Poesia escrita por Adriana Rolin sob o contágio do preceito cênico *Corpo de Axé* via laboratório de investigação *Influxos Artaudianos*.

<sup>3</sup> Foto: Gabriel Saar via meeting.



Lilian Amancai, artista-pesquisadora do laboratório de investigação Influxos Artaudianos sob o contágio do Fogo Forasteiro Brincante. <sup>4</sup>



As artistas-pesquisadoras Adriana Barcellos, Bárbara Mazzola, Carolina Franco, Diana Magalhães, Fabiana Oliveira, Lilian Amancai e Luti Estrella sob mediação de Adriana Rolin no laboratório de investigação Influxos Artaudianos sob o contágio do Fogo Forasteiro Brincante. <sup>5</sup>

<sup>4</sup> Foto: Gabriel Saar via meeting.

<sup>5</sup> Foto: Gabriel Saar via meeting.

"O fogo forasteiro é brincante como menino verde que ainda brinca de aparecer e desaparecer. Sob o braço, puxa pelo posterior, sob o alto da cabeça e de lá se lança aos pés. No brincar solto, não se prende a direção ou sentido, é livre para ser por onde quiser. Ganha corpo e potência para buscar os caminhos que se impõem agora como vontade. Não há nada que o pare, ultrapassa barreiras, ultrapassa a mão, ultrapassa o ar, ultrapassa a si mesmo."<sup>6</sup>

"Estar nos Influxos é o despertar das águas ancestrais, o corpo descolonizado, movente de energias. O fogo forasteiro casa, eu finalmente habito a minha casa e sei por onde passa o forasteiro pela veia. O despertar acontece no ventre se expandindo para frente, dilatando o corpo, cabeça em suspensão. Mãos suspensas para cima e os dedos se correndo entre si. A energia sobe da terra e encontra com a terra fértil do ventre e se espalha e o corpo se emoldura no espaço, na dança, no interno e externo. Hoje o fogo forasteiro casa aconteceu, os espasmos ganharam maior fluidez como se acompanhassem a respiração."<sup>7</sup>



Desenhos da artista-pesquisadora Diana Magalhães sobre o Fogo Forasteiro Brincante.<sup>8</sup>

## REFERÊNCIAS CITADAS

ANTONIN, Artaud. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAIOCCHI, Maura. *Taanteatro: Teatro Coreográfico de Tensões*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

BARCELLOS, Adriana. *L'après midi d'un Faune: Rastros da Obra como Processo de Criação*. Tese. 2016. 199 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena). Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP.

<sup>6</sup> Relato da artista-pesquisadora Adriana Barcellos sobre o Fogo Forasteiro Brincante.

<sup>7</sup> Relato da artista-pesquisadora Sol Souza sobre o Fogo Forasteiro Brincante.

<sup>8</sup> Foto: Diana Magalhães.

- BERNAT, Isaac. *Encontros com o Griot Sotigui Kouyaté*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FABRINI, Verônica. *Sul da cena, sul do saber*. Campinas: UNICAMP, 2013.
- GONÇALVES, Vagner. *Exú: O Guardião da Casa do Futuro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.
- JUNG, Carl Gustav. *O Homem e os seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória*. Minas Gerais: Línguas e Literaturas: Limites e Fronteiras, 2019.
- QUILICI, Cassiano. *Antonin Artaud: Teatro Ritual*. São Paulo: Ed. Annablume, 2012.
- ROLIN, Adriana. *Influxos Artaudianos via Cartografia do Sul*. Artigo. Revista Conccinitas: UERJ, ano 19, número 34, dezembro de 2018.
- \_\_\_\_\_. *Yriádobá Da Ira à Flor: Influxos Artaudianos via Mitodologia em Arte*. 2019. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- ROLNIK, Suely. *Esperas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2019.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SILVEIRA, Nise. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.