



# Um mergulho no nada: a aproximação da morte como estratégia de cura de si

## Dive Into Nothingness: Approaching death as a self-healing strategy

Saulo Vinícius Almeida<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mestrando em Artes Cênicas pela USP. Bacharel em Teatro pela UFRGS. Licenciando em Teatro pela UNB.

**Resumo:** O presente estudo visa refletir a possibilidade de transformação de si ou mesmo de compreensão de si a partir da prática cênica que abre e tece diálogos teóricos e práticos com a psicologia analítica. Estes diálogos e aproximações não buscam chegar a uma verdade ou a alguma comprovação, muito menos propor uma metodologia de trabalho, mas sim, ampliar as possibilidades com as quais encaramos o trabalho cênico, abrir outras linhas de leitura para o ato de criação, pensando-se em alguma medida o bem estar e a ampliação de experiências possíveis de realidade por via dessa fricção da cena com a psicologia junguiana.

**Palavras-chave:** Teatro Ritual; Formação do ator; Numinosidade; Jung

**Abstract:** This study aims to reflect the possibility of transformation of the self or even of the way of understanding the self from the scenic practice that opens and weaves theoretical and practical dialogues with analytical psychology. These possible dialogues and approaches do not seek to arrive at a universal truth or some epistemic proof, on the contrary, it seeks to propose a working methodology that broadens the possibilities with which we face the scenic work, that is, opening other lines of understanding the act of creation, thinking about the scene aiming the well-being and expansion of possible experiences of reality through the friction of the scene perspective with the Jungian psychology.

**Key words:** Ritual Theater; Action Formation; Numinosity; Jung

O teatro, como a peste, é uma crise  
que se resolve pela morte ou pela cura.

Antonin Artaud

## 1. “CURA”!

Pensar a arte como um processo de “cura” na contemporaneidade é, sobretudo, entendê-la como a instalação de zonas temporárias, de espaços heterotópicos nos quais a forma de contato com as narrativas cotidianas toma um ritmo e uma dimensão contrários aos da sociedade tecnológica, subvertendo a maneira com que os performers compreendem o seu próprio existir e, por diversas vezes, revisitando os antigos costumes comunitários de relação com os ancestrais. É uma tentativa de ralentar a vida e retornar a arte para uma dimensão não mercadológica, abrindo mão dos processos de criação que carregam estratégias eficientes de construção em detrimento da *experiência*, no sentido forte da palavra. É buscar caminhos que nos levem para nosso interior de modo que reencontremos coisas esquecidas há pouco tempo ou há séculos, e que, no exercício de contá-las, nos reconstruamos ou nos desconstruamos, inventando outras formas de existir, novas narrativas de si e quando muito, afetando de modo disruptivo outras pessoas.

Ao colocar a arte como potência de processos curativos é preciso fugir da lógica das dinâmicas terapêuticas que têm sido aplicadas por organizações no formato de workshops de gestão pessoal, exercícios motivacionais, treinamentos e cursos de inteligência emocional, em busca de uma otimização pessoal e do aumento de eficácia sem limites. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2017a, 2017b, 2018) chama a atenção para o fato de que o neoliberalismo introduz a era do esgotamento, explorando a psique a partir de seus mecanismos de positividade e transparência. “A palavra mágica da literatura norte-americana de auto-ajuda é “curar” (healing). Ela designa a otimização pessoal, *curando terapeuticamente* qualquer fraqueza funcional ou bloqueio mental em nome da eficácia e do desempenho” (HAN, 2018, p. 46).

A cura passa a ser compreendida como uma melhor adequação a um sistema econômico e dessa maneira é vendida como solução de possíveis crises psico-emocionais e de oportunidade de sucesso imediato na carreira. O Ecar – Escritório de Desenvolvimento e Carreiras da USP – tem apostado nesse movimento das organizações, oferecendo palestras que reúnem conceitos da psicologia e da arte como estratégias para progressão profissional e para o bem estar do sujeito no contexto empresarial. Posso citar como exemplo as palestras *Tipos Psicológicos de Jung: implicações teóricas e práticas para o desenvolvimento da carreira*<sup>2</sup> e *Ansiedade e Contemplação: o que podemos aprender sobre nós (vida e pessoal e carreira)*

---

2 Cf. <https://www.fea.usp.br/fea/eventos/palestra-tipos-psicologicos-de-jung-implicacoes-teoricas-e-praticas-para-o>. Acessado em: 16 abril 2020.

na COVID-19?<sup>3</sup>. Caminhando em uma linha parecida de pensamento, em entrevista à Revista Exame, publicada em 2016, na matéria *Como a arte pode alavancar sua carreira* (PATI, 2016), a professora Sueli Garcia da Universidade de Belas Artes, aposta na capacidade que a arte possui de trabalhar o autoconhecimento e diminuir o estresse tornando a atividade profissional mais prazerosa. Outros profissionais apontam, nessa mesma matéria, a compreensão da arte enquanto ferramenta para despertar a potência criativa do sujeito, aumentando assim a sua produção profissional no mercado de trabalho.

Segundo Elenir Honorato Vieira (2005) em sua tese de doutorado sobre as práticas alternativas em gestão de pessoas, a aplicação da teoria junguiana nas empresas resulta em um ambiente com novas fontes de energia e atividade, “capazes de torná-las mais humanas, vibrantes, moralmente preocupadas e responsáveis do que o são até o presente” (p. 31). Contudo, um olhar um pouco mais acurado sobre seu texto revela que aquilo que a autora compreende como uma transformação da “empresa” em uma instância mais humana e moral diz respeito à adequação de seus funcionários à imagem pública que a empresa deseja construir. O percurso para essa humanização seria a extinção do arquétipo da sombra, pois a partir da extinção desse, a organização se tornaria saudável e integrada. A autora compreende o arquétipo da sombra como sendo “os impulsos (instinto animal) e desejos que não são reconhecidos e desejados pela pessoa, embora estejam presentes sob a forma de face oculta da personalidade” (p. 29). Posteriormente, aponta que “a sombra organizacional é formada pelo conjunto de características que não são compatíveis com a imagem e a identidade desejadas pela organização, como comportamentos, atitudes, valores crenças e normas” (p. 30). O ambiente saudável diz respeito à adaptação dos funcionários ao imaginário dos gestores da empresa e não especificamente a um respeito à individualidade e diferentes necessidades que cada sujeito carrega em função de suas características físicas, históricas, sociais, de seu conjunto de crenças religiosas etc.

Não é nenhuma novidade que o processo de dominação se dê também pelo imaginário, como nos lembra Verônica Fabrini (2013) ao apontar a colonização do imaginário e a necessidade das artes agirem no sentido de sua descolonização. É precisamente quando domina o imaginário que o poderoso se torna mais eficaz em sua ação de expansão e fortalecimento, pois ele gera sensação de liberdade pela coincidência posterior de seus desejos e dos desejos dos subjugados. Tomemos como exemplos os inúmeros motoristas de *Uber* – o aplicativo de celular que possibilita a motoristas fazerem o serviço de transporte particular de passageiros, sem para tanto criarem vínculo empregatício ou possuírem a materialização de um chefe – e seu atual discurso de empreendedorismo e da conseqüente escolha do

---

3 Cf. <https://escritorioaimt.ifsc.usp.br/palestra-ecar-ansiedade-e-contemplacao/>. Acessado em: 16 abril 2020.

próprio horário de trabalho (ainda que esse horário seja em média de 12 a 14h cotidianas de serviço); ou o tempo que passamos em uma academia para construir o corpo-produto; ou ainda os sacrifícios que fazemos para adquirir um smartphone de última geração, impulsionados por uma necessidade ou desejo incontrollável do qual nunca achamos a origem ou a justificativa, visto que não se dão por impulsos racionais, mas por necessidades plantadas. Sendo assim, compreendendo a potência do domínio do imaginário e a manipulação da construção do desejo, torna-se assertivo o comentário de Byung-Chul Han: “Quanto mais poderoso for o poder, mais *silenciosamente* ele atuará. Onde ele precise dar mostras de si, é porque já está enfraquecido” (HAN, 2019, p. 9-10).

Os artistas que em alguma instância se opõem ao sistema neoliberal e às estruturas históricas de desigualdade que ele mantém traçam suas tentativas de oposição, que vão desde a denúncia política panfletária e do desvelamento das estruturas sociais de opressão que estão invisibilizadas para alguns, até a instauração de zonas temporárias de relacionamento, como aquelas estudadas por Bourriaud (2009) sob o conceito de arte relacional. Apresentarei aqui algumas obras-imagens que me alimentam (e deste modo, alimentam o debate aqui proposto) com relação à efemeridade das narrativas que construímos cotidianamente para dar conta do real e, posteriormente, um pouco do pensamento teórico-prático que tenho construído nos últimos anos a partir da aproximação das artes cênicas com a psicologia analítica em que busco com aqueles com quem trabalho e em mim próprio corporificar uma noção de existência que se relacione com aquilo que Fabrini chamou de *totalidade complexa do corpo*<sup>4</sup>.

## 2. IMAGENS

### *Imagem: um homem comendo um pedaço de seu próprio quadril*

O artista norueguês Alexander Selvik Wengshoel<sup>5</sup>, após realizar uma cirurgia no quadril para a colocação de uma prótese, levou para casa a parte de si que foi retirada durante os procedimentos cirúrgicos e a cozinhou com o intuito de retirar a carne que estava presa ao osso para utilizá-lo na confecção de uma escultura. Devido a algum impulso instintivo, o performer retirou um pedaço da carne que cozinhou e a provou. Tal ato o levou

4 Verônica Fabrini (2013, p. 17) apresenta a necessidade de se pensar o corpo de modo a não gerar uma “cisão esquizofrênica entre natureza e cultura, entre corpo e alma, ou entre as coisas e seu mana”.

5 Para mais informações: DENHAM, Alexander. Norwegian artist eats his own hip for exhibition: ‘I had a little taste and it was nice’. Independent, Londres, 26 maio 2014. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/norwegian-artist-eats-his-own-hip-for-exhibition-i-had-a-little-taste-and-it-was-nice-9434594.html>. Acessado em: 14 abril 2020

a um estado de choque. Ajoelhou e chorou. Após um tempo, o artista organizou uma mesa de jantar, ligou uma câmera filmadora e serviu para si mesmo a sua carne cozida, acompanhada de uma taça de vinho. O ritual filmado foi posteriormente transformado em material cênico.

A experiência, segundo o performer, teria gerado no mesmo a superação de um trauma ligado a um defeito corporal, a sensação de controle de si a partir da possibilidade de domínio da matéria e a ampliação de sua capacidade de resistência à dor, pois esta, para Wengshoel, não é física, mas uma ideia. Esta performance colocou-me diante da noção de sagrado a partir de duas óticas distintas, a da animalidade e a da existência imaterial. Nesta primeira, se encontra o registro de religioso pensado por Georges Bataille (2016b), para quem o fato religioso ocorre na sensação de continuidade do homem com a natureza, em que ocorre um processo de “imanência sem limite claro (fluxo indistinto do ser no ser, penso na instável presença das águas no interior das águas)” (p. 33). A outra ótica, completamente contrária à primeira é aquela que mantém a fratura do homem com a natureza e que me leva a compreendê-lo como algo para além do corpo material, seja esse algo a consciência, a alma, o espírito ou o que queiram nomear.

***Imagem: uma mulher jogando ‘roleta russa’ enquanto realiza uma comunicação acadêmica***

Aqui me refiro à performance *autosabotaje*<sup>6</sup> realizada por Tania Bruguera em 2009. A artista, sentada em uma mesa defronte a seu público, lê uma comunicação em que discorre sobre a responsabilidade do artista que trabalha com e sobre política e a dimensão ética de seu trabalho. Não pretendo entrar aqui nos pormenores de sua performance e debater as questões trazidas pela performer no texto que enunciava ou mesmo nas implicações éticas de sua ação, mas foco naquilo que surge em três momentos específicos (a performer aperta o gatilho duas vezes apontando para a própria cabeça e um última, quando há efetivamente o disparo, para o teto), irrompendo defronte a todos: a morte.

Cada disparo instaura momentaneamente a experiência da inexistência em quem atira e em quem observa, por um segundo se é transportado para o vazio, para aquilo que Georges Bataille (2016a) tentou apreender sob o conceito de *experiência interior*, buscando dar conta das experiências extremas nas quais o sujeito não mais consegue organizar o que vivenciou, como em “uma profunda descida na noite da existência” (p. 69), um “Esgueirar-se sobre o abismo e, na escuridão total, sentir seu horror” (p. 69). Para o autor,

---

6 Cf. Em: <http://www.taniabruquera.com/cms/111-1-Autosabotaje.htm> Acessado em 14 abril 2020. Filmagem da performance disponível em: <https://m.youtube.com/watch?v=hToDHfO0dAQ&t=10s> Acessado em 14 abril 2020.

nesse instante, o extremo do possível, ao se experienciar o nada, se experiencia Deus, enquanto última tentativa de organizar a irracionalidade. Por um instante, se morre, a existência dilui-se para se reorganizar na respiração seguinte. Tudo o mais passa a perder o sentido frente a imediatez da morte. O evento, as relações tecidas no espaço, as lutas diárias e conquistas, tudo se perde frente a potência irracional da morte.

### 3. FOTOGRAFIA



**Figura 1.** Pyotr Pavlensky<sup>7</sup> durante a ação Segregation. Créditos: Maxim Zmeyev/Reuters

### 4. CAMINHAR JUNTO À MORTE

Colocar-se defronte à morte, encará-la enquanto realidade próxima ocasiona um exercício de reflexão sobre si-mesmo e sobre as suas relações sociais. As narrativas construídas enquanto realidade (os papéis instituídos em relações; as narrativas profissionais; as meta-narrativas utópicas; a identidade social do sujeito etc) tornam-se frágeis e quebradiças frente ao real instituído pelo iminente fim da vida. Podemos tomar como exemplo as inúmeras reflexões que os sujeitos estão realizando frente à iminência do contágio com

---

<sup>7</sup> Pyotr Andreevich Pavlensky, artista e ativista russo, co-fundador do site de crítica de arte política Political Propaganda, tornou-se foco constante da mídia internacional durante a última década, chegando a ser considerado pela crítica como o artista político russo mais relevante da contemporaneidade. Participante dos protestos de massa contra Putin em 2011 e 2012, dedica-se desde então à intervenções que questionam as injustiças sociais e a opressão do Estado, tendo a automutilação como leitmotiv.

o coronavírus e a possibilidade de falecimento, assim como a reorganização social que a pandemia que atravessamos está mobilizando. As estruturas de classe que fundamentam a sociedade neoliberal ganham destaque durante a pandemia que vivemos e nos obrigam a abandonar determinadas narrativas que nos foram impostas, tais como o neoliberalismo e a sua estratificação social enquanto normalidade. Slavoj Žižek (2020, p. 43) aponta a possibilidade de o coronavírus propiciar o surgimento de um outro vírus ideológico, mais benéfico: “o vírus do pensamento em termos de uma sociedade alternativa, uma sociedade para além do Estado-nação, uma sociedade que se atualiza sob a forma de solidariedade e cooperação global.”



**Figura 2.** Corpo abandonado na rua em Quito, Equador. Crédito: Vicente Gaibo Del Pini / Reuters

Encarar a morte, talvez seja a única forma de se preparar para ela e isso movimenta uma reflexão sobre si-mesmo e, conseqüentemente, a sua relação com o outro - seja esse outro na dimensão social, seja na dimensão do Outro enquanto alteridade absoluta. Tal como asseverado por Pierre Hadot (2014, p. 45), “exercitar-se em morrer, é exercitar-se em morrer em sua individualidade, suas paixões, para enxergar as coisas na perspectiva da universalidade e da objetividade”. Um exercício do pensamento voltado sobre ele mesmo, a prática meditativa de um diálogo interior. Nesse sentido, tenho caminhado junto à morte e à angústia resultante dessa espécie de enamoramento, como forma de transformar a mim a partir de meus processos de criação e aos que resolvem encarar comigo tais empreitadas, num exercício permanente de aprendizagem, aprendendo a viver e a morrer.

O filósofo Fábio Ferreira de Almeida (2011, p. 109) aponta um paradoxo presente na postura de se viver tendo em vista um acontecimento futuro: “Aquele que afirma *memento vivere*, não pode, portanto, afirmar *memento mori*, já que, com efeito, a vida não pode ser uma preparação para um acontecimento futuro, pois isso quer dizer esquecer a vida mesma, a vida no presente, sua atualidade”. A imagem da morte surge então como uma espécie de estranhamento que reformula o sentir no momento presente e coloca o sujeito numa espécie de devir, de fluxo permanente.

Num sentido contrário à materialidade das ações/imagens supracitadas, utilizei um caminho metafórico para a busca dessa irracionalidade que se encontra para além do concreto: o acesso ao inconsciente coletivo, conforme alvitrado por Jung, realizando então uma ponte entre a experiência do extremo do possível (ou experiência interior) de Georges Bataille e a experiência de entrar em contato com algum conteúdo arquetípico<sup>8</sup> que compõe a psique, mas que, em alguma instância, é desconhecido pela consciência. Para Jung (2012, p. 51):

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos.

O exercício da cena se faz então em duas vias, um que busca a relação de transcendência do performer a partir da construção de uma porosidade ou de um estado limítrofe da consciência em que o ator possa ser acessado pelos conteúdos do inconsciente coletivo e que resulta em um exercício espiritual cotidiano e a outra, na qual se almeja uma cena em que a morte ou o *Totalmente Outro*<sup>9</sup> sejam desveladas no encontro com o público. De certa forma, busco encontrar uma cena que se constitua enquanto uma organização espaço temporal mediúnica mediada pelo corpo da atriz/do ator. Tal como ocorreu no processo de criação do espetáculo *Guerrilha*: experimento para tempos sombrios da atriz mineira

---

8 Segundo Jung (2000), o arquétipo representa um conteúdo do inconsciente coletivo, um padrão constituinte dos modos de relação, que se modifica através da conscientização, quando então assume matizes que variam em função da consciência individual na qual se manifesta.

9 O *Totalmente Outro* é uma terminologia utilizada pelo teólogo Rudolf Otto (2007) para dar conta de objetos cuja apreensão pela percepção possui limitações incontornáveis, possuindo ele natureza e qualidades completamente distintas do humano. O *Totalmente Outro* carrega em si uma espécie de mistério sagrado.

Idylla Silmarovi<sup>10</sup>. Esse espetáculo que trata das guerrilheiras assassinadas e desaparecidas durante as ditaduras militares latino-americanas foi construído dentro do Instituto Helena Grego sediado na antiga casa da Dona Helena Grego, que abrigava as(os) perseguidas(os) políticas(os). Durante o tempo de ensaio, a atriz imergiu no universo daquelas mulheres e passou a conviver com documentos originais do período da ditadura brasileira. Ocorre que em dado momento, Silmarovi começou a sonhar com mulheres que ela desconhecia e lhe traziam recados e que posteriormente veio a saber que eram guerrilheiras desaparecidas<sup>11</sup>. A atriz entendeu aquele trabalho como uma espécie de diálogo com as mortas, onde fazia o espetáculo para elas.

E aí eu sonhei que eu estava num espaço vazio e chega uma mulher vestida de branco. Ela chega pra mim e fala, Idylla, eu queria muito lhe falar uma coisa: tem coisas que a gente perde e que a gente nunca mais vai encontrar. E aí, ela sumiu e eu acordei pensando: o que eu perdi? O que eu estou perdendo? Que falta é essa que eu tô tendo? Segui minha vida com essa questão e uns dias depois, eu fui abrir, do mesmo modo, como eu fazia sempre, o dossiê dos mortos e desaparecidos políticos. E aí, quando eu abro, está lá a foto da mulher que eu sonhei. Foi um pânico. Mas estava lá a foto dela. O nome dela é Ísis Dias de Oliveira (acabei de arrepiar de novo). Ela lutava pela aliança libertadora nacional. O caso dela de desaparecimento é um dos casos mais complexos da ditadura militar, pois todas as pessoas já morreram, então não tem quase que chance nenhuma do corpo dela ser encontrado. Quase não tem essa possibilidade. E aí eu coloquei, senti no meu coração que devia colocar ela no espetáculo (Entrevista concedida ao autor em 16 de abril de 2019 por Idylla Silmarovi).

Essa experiência levou a atriz a buscar outras epistemes possíveis para compreensão de sua vida, encontrando no candomblé uma chave para tal. Esse encontro ou conversão leva a atriz a construir uma outra postura ética com a vida e a cena resultante possibilita experiências próximas a essa para parte do público, como podemos observar no relato da atriz:

Então... Não sei. A Guerrilha foi um trabalho que me levou para esses buracos, para essas ausências e eu sinto que eu estou tecendo essa renda esburacada. É engraçado, pois quando a minha mãe de santo foi assistir o espetáculo, ela disse que tinha mais mortos do que vivos me assistindo. O teatro estava cheio de gente morta, ela falou: tem gente sentado onde fica os refletores na plateia, tem gente em todos os lugares. É, eu acho que foi um processo de

---

10 Idylla Silmarovi é artista e pesquisadora. Mestranda no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Ouro Preto. Investiga as interseções entre arte e o ativismo dentro das artes cênicas, principalmente no que tange os debates de gênero, sexualidade e estudos culturais latino-americanos. Faz parte do coletivo *Academia TransLiterária*. Compõe o elenco do *Campeonato InterDrag de Gaymada*, *Calor na Bacurinha*, dramaturga em *Ópera Bruta*, atriz e dramaturga em *Glória e Guerrilha: experimento para tempos sombrios*. Palestrante em diversos circuitos e arte associados à luta feminista e LGBTQIA+ em âmbito nacional e latino-americano. Publicou recentemente o livro *Sexualidade em jogo: o teatro na escola como arte de encontro e resistência*.

11 Para mais informações e entrevista completa sobre o tema: ALMEIDA, Saulo. Tempo, sincronicidade e práxis cênica: uma discussão sobre a não causalidade nos processos de criação teatral. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte*. Lisboa, v. 8, p. 81-100, 2019.

cura, sabe? Essa questão da... quem diz isso? Não lembro agora quem é o autor que diz desses processos da arte como uma cura no âmbito mais metafísico né. Se a gente acredita em outras coisas que não estão nessa lógica binária judaico cristã. Se a gente acredita que o corpo tem outras potências, a espiritualidade tem outras potências (Entrevista concedida ao autor em 16 de abril de 2019 por Idylla Silmarovi).

A partir de suas vivências, de seus encontros com as mulheres assassinadas latino-americanas, a atriz ressignifica sua vida e entende tal processo como um processo de cura. Tal cura ocorre tanto em uma modificação no entendimento sobre a própria essência do ser, quanto nas posturas éticas com relação ao que era invisibilizado e se desvela à atriz. A cena é um exercício diário de criação como um meio de verter o olhar dos artistas envolvidos para a própria vida, realizando na sala de ensaio um exame profundo e cotidiano de si no caminho de uma certa transfiguração possibilitada no encontro da criação. Entender a arte desta maneira é compreendê-la tal qual Hadot entendia a filosofia, ou seja, como uma forma de exercício espiritual:

As teorias filosóficas são, ou postas explicitamente ao serviço da prática espiritual, como é o caso do estoicismo e do epicurismo, ou então tomadas como objetos de exercícios espirituais, isto é, uma prática da vida contemplativa que não é ela mesma, ao final, outra coisa que um exercício espiritual. Não é, pois, possível compreender as teorias filosóficas da Antiguidade sem ter em conta esta perspectiva concreta que lhes dá sua verdadeira significação. (HADOT, 2014, p. 59).

Os exercícios espirituais são uma forma de realizar uma transformação da visão do mundo e uma metamorfose da personalidade. Se encontram para além do pensamento ou de exercícios morais, implicando em todo o psiquismo do sujeito. A própria palavra espiritual faz com que se entenda que a prática, os exercícios, não se limitam ao pensamento, mas fazem parte de todo o psiquismo do indivíduo, elevando a si à vida do Espírito objetivo, recolocando-se na perspectiva do Todo (HADOT, 2014).

## 5. NOS RASTROS DE JUNG

James Hillman, célebre pesquisador junguiano, compreende a psicanálise como um “trabalho de narrações imaginativas no campo da *poiesis*, que significa simplesmente ‘fabricação’, e que entende como ‘fabricado pela imaginação em palavras’” (2010, p. 12). Ele propõe uma psicologia da alma, distanciada dos estudos que partem da fisiologia do cérebro, da linguística estrutural ou da análise de comportamento, mas que se dá nos processos da imaginação. Somos seres ficcionais que contamos histórias e somos as histórias que contamos, assim como somos a forma com a qual contamos. “Cada um carrega consigo sua própria trama, escrevendo sua história tanto retrospectivamente quanto em direção ao

futuro, à medida em que se individualiza” (HILLMAN, 2010, p. 22).

Tais narrativas e personagens se estruturam a partir de uma lógica mitológica, por um *mythos* profundo na psique. Essa perspectiva se encontra na obra de pensadores como Hillman, Carl Gustav Jung, Edward Edinger e encontramos tal afirmativa até mesmo nos escritos de Mircea Eliade (2016, p.73), o qual afirma:

Eis a razão por que o inconsciente apresenta a estrutura de uma mitologia privada. Pode-se ir mais longe ainda e afirmar que não somente o inconsciente é “mitológico”, mas também que alguns de seus conteúdos estão carregados de valores cósmicos; em outros termos, que eles refletem as modalidades, os processos e dos destinos da vida e da matéria vivente. Pode-se mesmo dizer que o único contato real do homem moderno com a sacralidade cósmica é efetuado pelo inconsciente, quer se trate de seus sonhos e de sua vida imaginária, quer das criações que surgem do inconsciente (poesia, jogos, espetáculos, etc).

Dessa forma, o processo de criação, quando realizado de maneira menos controlada, caótica, em estados alterados de consciência, reedita e atualiza tais conteúdos míticos, podendo gerar a sensação de sacralidade a partir do contato da consciência com tais conteúdos que se apoderam e dominam o sujeito (JUNG, 2012). O inconsciente contém o material esquecido e recalcado do passado pessoal e, para além disso, guarda todos os traços funcionais herdados ao longo da história da humanidade que constituem a estrutura do espírito (JUNG, 2000). David Feinstein e Stanley Krippner (1997) realizaram profunda pesquisa acerca da dinâmica mitológica de caráter pessoal, ao qual deram o nome de mitologia pessoal. Tal dinâmica é um sistema de mitos pessoais que orienta e organiza o sentido de realidade do sujeito. Já o mito pessoal é um conjunto de imagens, sentimentos e crenças organizados em torno de uma temática. No teatro brasileiro, temos os trabalhos teóricos e práticos de Renato Cohen (1998), Robson Hardechpek (2017), Luciana Lyra (2015) e Alexandre Nunes (2015; 2012; 2016) que em dada escala trabalharam com ou a partir da mitologia pessoal.

No âmago de um mito pessoal encontra-se um tema central. Você organiza novas experiências em torno desses temas. O tema serve como modelo, como motivo sem adornos, um mapa, um esqueleto sem a cobertura de carne. Contudo, a imaginação fértil, as crenças complexas, os sentimentos apaixonados e as motivações poderosas vinculam-se a essa estrutura e completam seu caráter. (FEINSTEIN; KRIPPNER, 1997, p. 35)

Nesse ponto da questão é que arremato um nó entre as imagens que apresentei anteriormente, a fotografia, o exemplo do processo da *Idylla* e o exercício de criação cênica a que venho me dedicando. Seja na performance de Wengshoel, seja na ação de Pavlesnky em que ele realiza uma mutilação de si, a morte e todo o imaginário sobre o além vida se fazem presentes por um ataque direito à própria materialidade. O corpo ali, ao demonstrar

a efemeridade da matéria condensa em si todo o vazio contrário ao plano do sensível. Nas duas obras, a intervenção no corpo é feita pelo próprio sujeito, que em uma delas chega a alimentar-se de si, o que metaforicamente traz a ideia de um alimentar-se de sua própria existência enquanto caminho para desvelar as fragilidades das estruturas narrativas de realidade e a aproximação com aquilo que Eliade chamou de Realidade, lida na chave do mito e do eterno retorno.

No trabalho com o mito pessoal, o performer inicia um percurso de internalização a partir de indícios míticos existentes em fatos de sua vida e à medida que adensa tal processo, toca nas dimensões coletivas do material mitológico de sua própria psique, ocasionando instantes daquilo que Bataille compreendeu como *experiência interior*, onde o sujeito é arrebatado momentaneamente pela noite e estraçalhado pela ventania, como no seguinte trecho de Clarice Lispector (apud Scheibe 2016, p. 19):

O estranho me toma: então abro o negro guarda-chuva e alvoroço-me em uma festa de baile onde brilham estrelas. O nervo raivoso dentro de mim e que me contorce. Até que a noite alta vem me encontrar enxangue. Noite alta é grande e me come. A ventania me chama. Sigo-a e me estraçalho.

Nos momentos de arrebatamento, o sujeito acessaria os conteúdos do inconsciente coletivo tornando-se mais poroso para acontecimentos sincronísticos, transpessoais, como ocorreu no caso da *Idylla Silmarovi*.

No ano de 2017, realizei a direção do espetáculo *Sebastian* (ALMEIDA, 2018; ALMEIDA; ÉBOLI, 2018; HABIB 2018, 2019), obra na qual trabalhamos com o imbricamento do mito de São Sebastião da história de vida do ator e pesquisador Ian Habib<sup>12</sup>. A aproximação da estrutura mítica da narrativa de S. Sebastião com a narrativa do ator se deu a partir de inúmeros detalhes, desde o dia de nascimento do performer que correspondia ao dia dedicado ao louvor ao santo pela igreja católica, passando por momentos marcantes da história de Ian que ocorreram por coincidência em frente à igreja deste mártir, até aquilo que se tornou o argumento central da dramaturgia: o enfrentamento e o sacrifício. S. Sebastião sacrificou-se por sua fé e por sustentar componentes de sua identidade frente a uma organização militar que repudiava e perseguia cristãos. O ator entendeu que durante a sua vida, necessitou realizar vários enfrentamentos e sacrifícios para simplesmente poder viver em acordo com sua identidade de gênero. O exercício de aproximação dessas narrativas acabou por gerar inúmeras ressignificações de vivências, além de produzir uma modificação

---

12 Ian Habib é artista cênico, artista visual e pesquisador (PUCMG/UFMG/UFRGS). Mestrando em Dança (CAPES/UFBA). Fundador do *NebulaeMovement*, onde pesquisa *Butô* e outras práticas da dança e performance. Integra os grupos de pesquisa *NuCus* (POSCULT) e *Gira* (PPGDAN). É ativista em Direitos Humanos (Livres&Iguals/ONU).

na qualidade de engajamento psicofísico do mesmo durante a criação (HABIB, 2018, 2019).

Cada ensaio iniciava-se com o mergulho em uma memória relativa a algum dos pontos de encontro das histórias, tendo como estímulo, questionamentos ou imagens que aludissem de alguma forma a uma parte do mito guia e que estabelecesse alguma crise. Pelo movimento intenso, pela percepção da pele, pelo giro com a cabeça tombada, pelo abandonar-se nas sonoridades, pelo estado meditativo, pela hiperventilação, alcançávamos estados alterados de consciência. Então, nesse momento, deixávamos o corpo livre encontrar seus próprios percursos e narrativas, momento em que o sujeito abandonava as intenções e finalidades com as quais iniciava o ensaio e deixava-se ser como que tomado por imagens carregadas de afeto que emergiam do inconsciente.

É um tipo de processo que em dada escala é autônomo ao artista, o performer torna-se um veículo, um *medium*. O resultado sensível gerado por esse estado seria como uma planta, cujas raízes mais superficiais se alimentam do artista e as mais profundas atingem a dimensão do solo referente ao universal, ao inconsciente coletivo. Em Grotowski (2011, p. 15), encontramos o seguinte comentário: “Percebi que a montagem levou à consciência ao invés de ser produto da consciência” ou mesmo, “Talvez não seja o único caminho rumo ao teatro, mas considero que nesse caminho somos muito mais devorados por aquilo que fazemos” (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 181).

É uma disposição para que algo que não se espera, para algo do qual não se tem controle algum ascenda à consciência pela via dos sentidos físicos e ao materializar-se crie forma e sentido semiótico. A partir da coagulação dos arquétipos, das imagens arquetípicas no e pelo corpo, tanto o performer quanto os que compartilham com ele a experiência (seja o restante da equipe ou o público) passam a criar e recriar significados para o que ali se faz ver.

Fazendo um paralelo com a abordagem psicanalítica de Hillman: ele narra a história de uma mulher que chegou em seu consultório com uma série de episódios psicóticos. O relato da mulher expunha um motivo temático que organizava em torno de si os eventos. É exatamente essa organização que transformava os eventos em uma experiência. Contudo, a mesma mulher poderia apresentar os mesmos eventos acompanhados da seguinte frase: “Isso não faz nenhum sentido, eu desperdicei os melhores anos da minha vida, não sei onde estou nem quem sou” (HILLMAN, 2010, p. 31). Tal falta de sentido resulta da quebra do motivo temático, levando a uma desordem dos eventos e deste modo a impossibilidade de prover sentido, de transformar-los em experiência. É preciso então reencontrar novos meios de se organizar e ressignificar-se. Continua o autor:

Acreditei que a história dela era uma ficção de sustentação, mas que ela não a havia lido em suas possibilidades herméticas, seus significados ocultos. Ela havia interpretado sua história literalmente, na linguagem clínica na qual havia sido contada, uma história de doença,

abuso, desperdício dos melhores anos. A história precisava ser modificada, não ela, a história precisava ser reimaginada (HILLMAN, 2010, p. 32).

O exercício em sala de ensaio, assim como a “conversa que acontece na análise profunda não é meramente a análise da história de uma pessoa por outra, e tudo mais que está acontecendo na sessão de terapia – ritual, sugestão, eros, poder” (HILLMAN, 2010, p. 32), mas a criação em seus sentidos mais amplos e densos. Abaixo, apresento um relato feito pelo ator Ian Habib sobre uma experiência que passou durante um exercício que ocorreu no oitavo mês de ensaio em que trabalhamos insistentemente com a teoria do imaginário e o rebaixamento da consciência:

Começou com a sensação de habitar um grande útero. Apagaram-se momentaneamente todas as conexões com o concreto. Havia apenas ecos e rastros de pensamentos e memórias completamente desordenados e caóticos, como que mergulhados no líquido uterino, dentro de uma placenta. Com acesso restrito, eu não conseguia mais acessá-los quando desejava. Nessa grande luta caí, amorteci e o cansaço me tomou. Desligaram-se várias válvulas. Senti um escuro momentâneo. Quando me levantei a luz me cegava. Não sabia mais o que estava fazendo, onde estava, quem era. A partir de então eu senti que eram esses mesmos ecos e rastros que me acessavam, me tomavam, desordenadamente e no tempo deles. Tornei-me um filtro. Já não ouvia ruídos vindos da rua e do público presente. Abriu-se uma fenda na realidade. Vivi em uma realidade outra, na qual as noções dos movimentos partiam de uma outra lógica temporal. A noção de começo e fim deixou de existir e eu deixei de seguir objetivamente a estrutura de ações proposta. Ao longo do processo, senti que deixei de habitar meu corpo, um corpo unificado e centralizado, e me conectei a diversos outros corpos diferentes e não presentes na realidade concreta. Foi como dissipar e descentralizar minhas percepções. Havia um corpo material – meus músculos e ossos – realizando ações e movimentos, mas ele era guiado por diversos outros corpos. Em determinado momento senti uma ruptura ainda maior. Foi como se da dissipação na minha percepção eu conseguisse acessar algo ainda maior, uma consciência superior. Já não havia mais interno e externo. Eu era tudo e todos naquela sala. No momento final, em que era realizado um banho, o contato da água em meu corpo me trouxe um longo, profundo e desesperado choro. E eu entendi tudo. Era o momento de sair do grande útero. Meu renascimento (HABIB apud ALMEIDA; ÉBOLI, 2018, p. 36).

O corpo e a psique, ou alma, recriam a forma de estar e sentir o mundo, ainda que momentaneamente, além de reeditar, de ressignificar questões relevantes para o ator. “No acontecimento *subitamente se fala outra língua. Há uma quebra da certeza dominante que invoca* uma constelação do ser completamente diferente” (HAN, 2018, 106, grifo do autor). Embora Han aponte o inconsciente como espaço já colonizado, dominado pela ideologia e estrutura neoliberal de modo que, a real liberdade (diferente da sensação de liberdade gerada pela positividade característica do sistema neoliberal e potencializada pelos dispositivos digitais e redes sociais) se encontraria na vida que é pura imanência. Creio ser impossível, para além dos estados de meditação profunda, alcançar tal estado de pura imanência, de

modo que aposto nessa imbricação de significados nas narrativas e na busca por instantes de experiências interiores bataillianas. É uma aposta de mergulho no mito e nas experiências numinosas como meio de chegar à imensidão do vazio, resultante da vida que é pura imanência, ao qual o indivíduo é arremessado quando arrancado de si.

Na psicologia junguiana, assim como nos estudos da teologia de Rudolf Otto (2007), tais experiências ocorrem sob a teoria do numinoso. Para Otto, essa experiência sensível, numinosa, é possibilitada mediante um processo de autopercepção que ao ocorrer como reflexo de um objeto que se encontra *além de si*, gera o sentimento de ser criatura. As qualidades desse objeto podem ser indicadas “indiretamente pela invocação íntima e apontando para o peculiar tipo e conteúdo da reação-sentimento, desencadeada na psique por uma experiência pela qual a própria pessoa precisa passar” (OTTO, 2007, p. 42). O sentimento de criatura é uma resposta, que ocorre na psique, à presença real ou imaginária de um objeto que se encontra fora do sujeito.

[...] parece que no consciente humano existe a percepção de *algo real*, uma sensação de algo efetivamente presente, uma noção de algo objetivamente existente, mais profundo e de validade mais geral que qualquer das sensações isoladas e especiais pelas quais é atestada a realidade (JAMES, William in OTTO, 2007, p.43, grifo do autor).

Jung (2015, 2012), que compreendia a experiência da vida como estritamente psíquica na qual até mesmo a materialidade do corpo é apenas uma hipótese, visto que temos acesso à ela por via da imagem e da organização psíquica das sensações, deu continuidade à pesquisa de Otto, substituindo aquilo que se apresentava por seres ou objetos com características sagradas (Devas, anjos, demônios, espíritos) pela compreensão de que aquilo que irrompe na consciência do sujeito são conteúdos do inconsciente pessoal ou coletivo, compreensão essa que é aplicada na prática cênica que aqui apresento.

Podemos entender o movimento como “uma matriz de projeção, sobre a qual, até certo ponto, a experiência interior pode efetuar-se como imagem”, de modo a possibilitar um “confronto com a constelação arquetípica ou com a constelação de complexos de uma pessoa” (ZIMMERMANN, 2011, p. 163). Saber que existe uma saída corporal nos permite que alcancemos a alma em sentido inverso, pela via do corpo.

Temos pelo menos duas dimensões do acontecimento cênico: uma que é fruto de um percurso de autopenetração e ressignificação de suas próprias memórias editadas e atualizadas no corpo; e a outra que se dá a partir das imagens que seu corpo projeta no espaço. Hillman (2010) propõe um “olhar arquetípico para forma” do produto artístico que engloba não somente a narrativa em si, mas a forma, a poética envolvida. “Estariamos interessados no gênero no qual o caso é fantasiado e até no ritmo, na linguagem, na estrutura das sentenças, nas metáforas, pois encontramos arquétipos não só no conteúdo

da história: a forma também é arquetípica” (p. 38). Há um processo de reescrever-se e ser ao mesmo tempo escrito por algo que em dada medida é diferente do que se compreende como o Eu. Como nas antigas práticas alquímicas, estabeleceu-se uma relação entre a transformação concreta do estado da matéria, o universo simbólico e o estado interno do alquimista, aqui compreendido como artista.

## 5. CURA

“Para o alquimista, o superior e o inferior, bem como o interior e o exterior, estavam ligados por vínculos e identidades ocultos. Aquilo que acontece no céu é duplicado por aquilo que acontece na terra” (EDINGER, 2006, p. 23). O artista ao conseguir abandonar-se, perder-se momentaneamente de si torna-se um veículo pelo qual os conteúdos transpessoais da psique fazem-se forma. É a “ativação do inconsciente que ameaça dissolver a estrutura estabelecida do ego e reduzi-lo à *prima materia*” (EDINGER, 2006, p. 87).

Dissolvendo as certezas da vida, até mesmo quanto à existência daquilo que compreendemos como concreto enquanto uma realidade não psíquica, torna o indivíduo consciente de sua relação com o mundo, enquanto uma relação narrativa. As imagens que materializamos durante um processo de criação coagulam, “elas vinculam o mundo exterior com o mundo interior por meio de imagens análogas ou proporcionais e por isso coagulam o material que vem da alma. Os humores e afetos nos agitam violentamente enquanto não coagulam, formando algo visível e tangível” (EDINGER, 2006, p. 118).

As imagens que se projetam no espaço, que nos ressignificam possuem em si caráter apaziguador, pois torna visível aquilo que mantínhamos ocultados de nós. “Na medida em que conseguia traduzir as emoções em imagens – ou seja, na medida em que conseguia descobrir as imagens que se achavam ocultas nas emoções -, eu recuperava a calma e a paz interiores” (JUNG apud EDINGER, 2006, p. 118). Mas para além deste caráter, elas conseguem gerar um desvio na forma com a qual tecemos nossa história. A narrativa que criamos de nossa relação com a existência é a forma com a qual nos imaginamos, ampliar as possibilidades de nos compreendermos é ampliar a forma como nos narramos e nisso existe a potência de liberdade. Pois, nessa perspectiva de nos compreendermos enquanto escrita contínua, desvelam-se todas as outras narrativas em que estamos inseridos. As próprias crises atacadas cenicamente no confronto com o mito pessoal propiciam uma profunda reflexão sobre o contexto em que se inserem os sujeitos. A desestabilização instaurada pela proximidade da morte traz consigo a necessidade de se reanalisar posturas éticas, movimentando assim aspectos culturais, políticos e religiosos do sujeito.

Para finalizar meu devaneio, penso que a cura se dá na pacificação de conflitos interiores, na vivência de um corpo alçado que vivencia sua totalidade complexa e,

principalmente, no desvelamento das narrativas sociais em que o sujeito está inserido, e que surgem no exercício da cena a partir das imagens, e do exercício diário de reflexão sobre si, em seu exercício espiritual. Toda morte é política, tem a sua causa e a sua forma de ocorrer desenhadas por um contexto histórico social específico, de modo que observar a morte é observar o seu entorno no momento presente. Quais são as características presentes em maior parte das mortes de cada grupo social, de cada minoria?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Fábio f. Pierre Hadot e os exercícios espirituais: a filosofia entre a ação e o discurso. **Revista de Filosofia Aurora**, [s.l.], v. 23, n. 32, p. 99-111, maio 2011.

ALMEIDA, Saulo. **A Cena Mitopoética: estruturas mitológicas da psique na práxis cênica**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

\_\_\_\_\_. Tempo, sincronicidade e práxis cênica: uma discussão sobre a não causalidade nos processos de criação teatral. **Convocarte – Revista de Ciências da Arte**. Lisboa, v. 8, p. 81-100, 2019.

ALMEIDA, Saulo; ÉBOLI, Luciana. A cena Mitopoética: relações do consciente e do inconsciente no processo de criação. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 1, n. 1, p. 23-38, 26 mar. 2018.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: súpula ateológica**, vol. I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.

\_\_\_\_\_. **Teoria da religião: seguida de Esquema de uma nova história das religiões**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b.

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

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

DENHAM, Alexander. Norwegian artist eats his own hip for exhibition: 'I das a little taste and it was nice'. **Independent**, Londres, 26 maio 2014. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/norwegian-artist-eats-his-own-hip-for-exhibition-i-had-a-little-taste-and-it-was-nice-9434594.html>. Acessado em: 14 abril 2020.

EDINGER, Edward F. **Anatomia da psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia**.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FABRINI, Verônica. Sul da Cena, Sul do Saber. **Revista Moringa**, v.4, n.1, p. 11-25, jan-jun 2013.

FEINSTEIN, David; KRIPPNER; Stanley. **Mitologia Pessoal: a psicologia evolutiva do self.** São Paulo: Cultrix, 1997.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969.** São Paulo: Perspectiva; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

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

HAN, Byug-Chul. **Psicopolítica: e as novas técnicas de poder.** Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

\_\_\_\_\_. **Sociedade do cansaço.** Petrópolis: Vozes, 2017a.

\_\_\_\_\_. **Sociedade da transparência.** Petrópolis: Vozes, 2017b.

\_\_\_\_\_. **Sobre o poder?.** Petrópolis: Vozes, 2019.

HADERCHPEK, Robson Carlos (Org.). **Arkhétypos: Encontros e Atravessamentos.** Natal: Fortunella, 2017.

HABIB, Ian G. **Corpo-Catastrofe: A transformação e o corpo sacrificial.** 2018. 132f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

\_\_\_\_\_. *Transmutações no Butoh: Estados corporais, Corpo Transformacional e censura no espetáculo Sebastian.* **Ephemerá – Periódico do PPGAC da UFOP**, Ouro Preto, v. 2, n. 2, 2019.

HADOT, Pierre. **Exercícios espirituais e filosofia antiga.** São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

HILLMAN, James. **Ficções que curam: psicoterapia e imaginação em Freud, Jung e Adler.** Campinas: Verus, 2010.

JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C. G. Jung.** Tradução de Milton Camargo Mota: Petrópolis: Vozes, 2016.

JUNG, Carl G. **A natureza da psique.** Tradução: Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Espiritualidade e transcendência.** Seleção e edição: Brigitte Dorst. Tradução da introdução: Nélio Schneider. Petrópolis: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. **O espírito na arte e na ciência.** Petrópolis: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. **Psicologia e religião.** Tradução: Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2012.

LYRA, Luciana. **Mito Rasgado; Performance e Cavalo Marinho na cena in processo.** 2005. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2005.

NUNES, Alexandre Silvia. **Ator, sator, satori**: Labor e torpor na arte de personificar. Goiania: Editora UFG, 2012.

\_\_\_\_\_. **Ator & alma**: a morte como método. (Dissertação Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

\_\_\_\_\_. Dioniso como Método: Teatro, Mito e Ritual no Espetáculo NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores. **Urdimento**. Florianópolis, v.2, n.27, p.21-35, Dez., 2016

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

PATI, Camila. Como a arte pode alavancar sua carreira. **Exame**, São Paulo, 13 Set 2016. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/carreira/como-a-arte-pode-alavancar-sua-carreira/>

SCHEIBE, Fernando. “Por trás do universo não há nada”. In BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: súmula ateológica, vol. I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

VIEIRA, Elenir H. **Práticas alternativas em gestão de pessoas**: astrologia, feng shui, numerologia, radiestesia, shiatsu, metafísica ou novas abordagens em administração?. 2005. Tese (Doutorado em Administração), Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ZIMMERMANN, Elizabeth (Org.). **Corpo e Individuação**. Petrópolis: Vozes, 2011.

ZIZEK, Slavoj. Um golpe como “Kill Bill” no capitalismo. In DAVIS, Mike. et al. **Coronavírus e a luta de classes**. Terra sem Amos: Brasil, 2020.