

EL HILO DE ARIADNA: A MÁQUINA DE IMAGINAR

Vivian De Camargo Coronato¹

Resumo: O chamado desse volume encorajou-nos a adentrar, mais uma vez, após nosso doutoramento, nos labirintos criados pelo grupo *Teatro de los Sentidos*, grupo internacional sediado em Barcelona. O grupo, em seus mais de vinte anos de existência, investiga o que denomina a *Poética dos Sentidos* e a relação das linguagens sensoriais com a criação artística. Nosso desafio, sabido inalcançável, é tentar dizer o indizível, descrevendo o percurso labiríntico da primeira obra do grupo, a primeira máquina de imaginar criada pelo diretor Enrique Vargas, denominada *El Hilo de Ariadna*. Para tanto, buscamos relatos de espectadores, transformados em viajantes/imaginantes pelo grupo, de diversas montagens e versões da obra. Em seguida, traçamos um paralelo entre a estrutura labiríntica da obra e a jornada do herói aventada por Joseph Campbell (1997). Por fim, discorreremos sobre alguns elementos da Poética do grupo, colocando enfoque na relação entre curiosidade, escuridão e imaginação, tecendo fios com o pensamento de autores como Gaston Bachelard, Paul Virilo, Michel Serres e Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave: Teatro; Teatro de los Sentidos; Labirinto; Poética.

EL HILO DE ARIADNA: LA MÁQUINA DE IMAGINAR

Resumen: La convocatoria de este volumen nos animó a entrar, una vez más, después de nuestro doctorado, en los laberintos creados por el grupo Teatro de los Sentidos, grupo internacional ubicado en Barcelona. El grupo, en sus más de veinte años de existencia, investiga lo que llama la Poética de los Sentidos y la relación entre el lenguaje sensorial y la creación artística. Nuestro desafío, que se sabe inalcanzable, es intentar decir lo indecible, describiendo el viaje laberíntico del primer trabajo del grupo, la primera máquina de imaginar creada por el director Enrique Vargas, llamada El Hilo de Ariadna. Para tanto, buscamos relatos de los espectadores, transformados en viajeros/imaginadores por el grupo, de diferentes montajes y versiones de la obra. A continuación, trazamos un paralelo entre la estructura laberíntica de la obra y el viaje del héroe sugerido por Joseph Campbell (1997). Finalmente, discutimos algunos elementos de la Poética del grupo, centrándonos en la relación entre curiosidad, oscuridad e imaginación, tejiendo hilos con el pensamiento de autores como Gaston Bachelard, Paul Virilo, Michel Serres y Georges Didi-Huberman.

Palabras-clave: Teatro; Teatro de los Sentidos; Labirinto; Poética.

¹ Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (UDESC). Possui graduação em Licenciatura em Artes com Habilitação em Artes Cênicas pela UDESC, é Bacharel e Licenciada em Filosofia (UFSC). Participou do Grupo Teatral Cachola no Caixote (2003-2009) e do Grupo Universo Cabeludo, Pesquisa na área de radioteatro, história cultural, teatro dos sentidos, teatro imersivo. Tem experiência com EJA no Ensino Fundamental, tendo coordenado por dois anos núcleo de EJA em Florianópolis. Atua como professora colaboradora do Departamento de Artes Cênicas (DAC) da Universidade de Santa Catarina (UDESC). Atualmente é professora efetiva da Rede Municipal de Ensino de Florianópolis. Email: viviancoronato@gmail.com

Introdução

O chamado desse volume, História e Imaginação nas Artes, encorajou-nos a adentrar, mais uma vez, após nosso doutoramento, nos labirintos criados pelo grupo *Teatro de los Sentidos*. Nosso desafio, sabido inalcançável, é dizer o indizível, descrevendo o percurso labiríntico da primeira obra do grupo, denominada *El Hilo de Ariadna* para, em seguida, discorrer sobre os principais elementos da Poética do grupo, a relação entre curiosidade, escuridão e imaginação. Apresentamos aqui um recorte de nossa tese, enriquecido por alguns relatos recentes sobre a obra e o grupo.

Teatro de los Sentidos é um grupo encabeçado pelo colombiano Enrique Vargas composto por artistas-pesquisadores de diversas nacionalidades e áreas. Sediado desde 2005 em Barcelona, no *Polvorín*, o grupo investiga, há mais de 25 anos, o que denomina a *Poética dos Sentidos* e a relação das linguagens sensoriais com a criação artística (Teatro de los Sentidos, 2024).

Além de um extenso rol de obras² e participações em diversos festivais ao redor do mundo, o grupo possui uma associação, a *Asociación Caixa d'Eines*, que trabalha com projetos de formação focados no âmbito das poéticas dos sentidos, da memória do corpo e na implementação destas linguagens em outras disciplinas artísticas e profissionais. Através dela são disponibilizadas diversas oficinas, projetos de criação e investigação. Em parceria com a Universidade de Girona, o grupo oferece uma especialização em Linguagem Sensorial e Poética do Jogo (em 2023 o curso teve sua 13ª edição) e um mestrado em Dramaturgia do Sentir e Poética da Coincidência Significativa (Posgrado, 2024; Dramaturgía, 2024).

Antes de adentrarmos no labirinto, é preciso alertar o leitor de que não se irá tratar de uma obra de teatro convencional. Para o *Teatro de los Sentidos* não há um público que assiste ao que atores realizam em cena. Nos labirintos, o público é transformado em viajante/imaginante (Vargas, 2013). Ele, com todos seus sentidos, é quem cria sua própria história, ele se torna um espectador emancipado de que trata Rancière (2010).

Os atores também têm outros papéis no labirinto. Eles devem “desaparecer” e transformar-se em *habitantes*. Devem habitar as câmaras, propondo jogos aos viajantes,

² As primeiras obras do grupo compõem a chamada *Trilogia do Labirinto*, sendo elas *El Hilo de Ariadna*, *Oráculos* e *La Memoria del Vino*. Entre as outras obras estão: *El Corazón de las Tinieblas*, *La Bodega de los Sentidos*, *El Mundo al Revés*, *Fermentación*, *Renacer*, *Ejercicios para el Buen Morir*, *El Eco de la Sombra* e o projeto *Habitantes* (Teatro de los Sentidos, 2024).

guiando-os, cuidando para que o labirinto se mantenha vivo e o mistério da viagem seja guardado (Rey, 2015).

Enrique Vargas e El Hilo de Ariadna

A trajetória de Enrique Vargas, antropólogo e diretor do grupo, tem início nos labirintos dos campos de café de sua cidade natal, continua no ingresso casual em um grupo teatral de Bogotá, passa pelo teatro *off-off Broadway* e as experiências da década de 1960 nos Estados Unidos, como o *Gut Theatre* (misto de teatro comunitário e teatro de guerrilha), por estadia em prisões, convivência de anos com os indígenas da região amazônica e chega até a Universidade de Bogotá, local de nascimento do primeiro espetáculo do *Teatro de Los Sentidos, El Hilo de Ariadna*³ (Coronato, 2015).

El Hilo de Ariadna teve êxito desde sua estreia em 1992, no Salão Nacional de Artistas. No ano seguinte, recebeu o primeiro lugar no *VIII Festival Ibero-americano de Teatro* na Espanha. A partir desse ponto, o *Teatro de los Sentidos*, torna-se um grupo nômade pela Europa, até fixar sede em Barcelona, no *Polvorín*.

A obra já foi apresentada em muitos festivais e foi remontada por diversas ocasiões. Em 1994, mais de cinco mil pessoas já haviam adentrado ao labirinto. A curiosidade do público alimentava grandes filas, com ingressos encerrando rapidamente (Muños-rojas, 1994). Nessa época, o grupo chegou a apresentar a obra com dois elencos distintos, permanecendo de oito a dez horas dentro do labirinto, nos conta o integrante do grupo Nelson Jarra (2015).

O Brasil recebeu a obra em 1995, por ocasião do Festival Interacional de Londrina (FILO). A primeira remontagem ocorreu no ano de 2000, por conta do Festival de Teatro Clássico de Mérida, Espanha (Pancho, 2015). A obra é seminal e Enrique Vargas costuma retomá-la quando busca visitar a si mesmo (Vargas, 2015). Em 2017, foi remontada na Itália, em Toscana, sendo apresentada também em Barcelona (Rojas, 2017). A remontagem mais recente deu-se em 2018, quando o grupo, não pela primeira vez, esteve a ponto de encerrar suas atividades por conta de sua situação econômica. Na ocasião, o *Teatro de los Sentidos* realizou um *crowdfunding* bem-sucedido (*Teatro de los sentidos*, 2018) e *El Hilo* foi

³ Também às vezes descrita como *El hilo de Ariana*.

apresentado no *Polvorín* com temporadas entre outubro e dezembro de 2018 e março de 2019 (Sanchez, 2018).

El Hilo de Ariadna não é uma obra de teatro convencional. Sua estreia se deu em um salão destinado às artes visuais, mas tampouco ela se enquadra como uma instalação. Waldemar Sommer (1992), considera a obra uma síntese entre *happening*, teatro coletivo e instalação. Podemos pensar a obra dentro do que Josephine Machon (2016) denomina *Teatro Imersivo*. Para Vargas, sua obra é uma “máquina de imaginar” (EFE, 2015).

E como foi tecida esta máquina de imaginar?

1. Buscando o fio de Ariadna

Não tivemos a oportunidade de adentrarmos em *El Hilo de Ariadna*. A partir da colagem de diversos relatos sobre as várias montagens e remontagens da obra, tentaremos seguir um fio que nos leve a essa máquina de imaginar.

A sinopse de *El Hilo de Ariadna* convida o público a transformar-se em um viajante mitológico, percorrendo caminhos, encruzilhadas e corredores em busca das pegadas do Minotauro, habitante imemorial do labirinto. O espectador-viajante vai se convertendo gradualmente, sem se dar conta, em um Teseu que joga, através da memória, a busca de seu Minotauro interior. Ao perder seus olhos, o viajante acessa a clarividência de seus sentidos. Para prosseguir o caminho, deve entregar-se ao fio invisível de intuições que não se limita a propor uma informação, mas que revela uma dimensão poética vinculada à memória, à intuição e à premonição (Teatro de los Sentidos, 2012).

O professor Braz Kershaw (1999, p.202, tradução nossa), que assistiu à versão em Londres, no ano de 1996, nos conta que o chamado para a peça era misterioso, contendo as seguintes frases: “Você se atreve? A fazer uma viagem ao desconhecido? A encontrar o Minotauro em seu covil?”, “Não é recomendado para cardíacos”. Combinação de desafio e mistério, aviso antecipado e sedução insinuante, que prometia, segundo o professor, um evento inclassificável.

A obra está arquitetada como um labirinto, composto por diversas câmaras que serão percorridas durante o trajeto individual de cada viajante. Kershaw (1999) nos brinda com esboços dessa estrutura (Figuras 1 e 2). O professor também nos revela que teve acesso aos

mapas do labirinto antes de participar da obra, e que, apesar de seu receio, eles não tornaram previsível o trajeto pelo labirinto. Os mapas são como as imagens da Terra vistas do alto, incapazes de descrever a riqueza de detalhes da vida no planeta, nos conta Kershaw (1999). Esta é uma característica dos labirintos, a sua ininteligibilidade, não é possível repeti-los: após uma primeira vista, não conseguimos conservar a figura em sua totalidade em nossa memória (Otero,1991; Freitas, 1975).

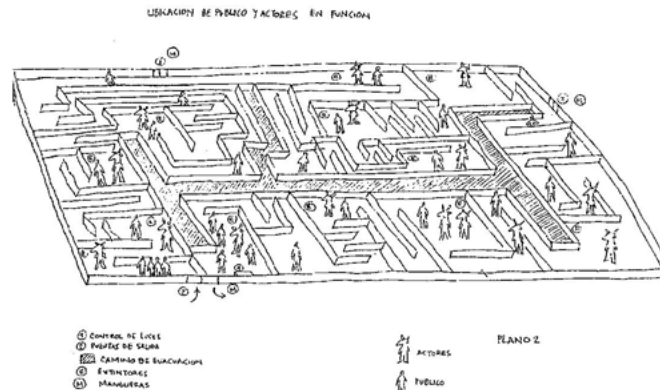


Figure 15 A sketch of *The Labyrinth*, Taller Investigación de la Imagen Dramatica, 1996
 Note: The public enter the maze individually at the door marked 2 at the bottom of the sketch
 Source: Reproduced by kind permission of Enrique Vargas

Figura 1 Mapa do labirinto de *El hilo de Ariana* com a posição dos viajantes e dos habitantes. Fonte: Kershaw (1999, p.205).

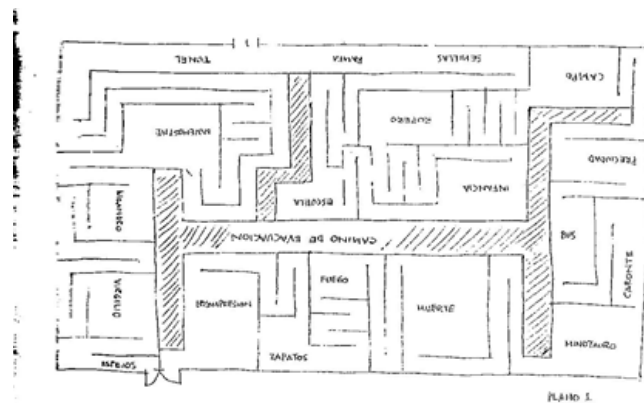


Figure 16 A plan of *The Labyrinth*, Taller Investigación de la Imagen Dramatica, 1996
 Note: The maze begins at Espejos and ends at Decompression. Note the alternate routes between Mnemotyne and Tunnel, designed to modulate the flow of visitors
 Source: Reproduced by kind permission of Enrique Vargas

Figura 2 - Mapa das câmaras do labirinto de *El Hilo de Ariana*. Fonte: Kershaw (1999, p.207).

Logo na entrada do espetáculo, o público-viajante é convidado a retirar os sapatos e qualquer outra coisa que possa atrapalhar (relógio, bolsa, casaco etc.). Arturo Guerrero, que assistiu a primeira versão do espetáculo na Colômbia, afirma que: “se trata de ingresar a los

túneles negros de El hilo de Ariadna en el mayor despojo posible de cuerpo y alma. Es que adentro lo esperan su segundo nacimiento, su tercera juventud, su primera muerte.” (Guerrero, 199-).

Guerrero (199-) afirma que a obra inicia com um jogo de espelhos que te faz caminhar no abismo. Ali, perde-se a noção de cima e de baixo. Kershaw (1999), diz que após tirar os sapatos, logo sentiu cascalho sob seus pés e, ao longe, pode ver uma luz fraca. Ao aproximar-se dela, recebeu de uma mão um espelho, que deveria segurar horizontalmente sobre o nariz. É nesse momento que se tem a ilusão de caminhar pelo abismo. Segundo Kershaw (1999), parece que se está caminhando sob formas sólidas brilhantes, às vezes parecendo estalactites. E, mesmo que você saiba que está vendo reflexos do espelho, o artifício é tão atrativo, comenta Kershaw (1999, p.192, tradução nossa), que não se tem desejo de quebrar a magia de tão simples truque, pois “o visual se torna visceral”, você realmente sente que seu corpo está atravessando tal inusitado caminho, alega.

Em seguida, nos conta Guerrero (199-), uma voz feminina sussurra o poema *Ítaca*, do poeta grego Konstantinos Kaváfis [1863-1933], e adverte que o viajante está pronto para seguir caminho. Na versão de Kershaw (1999) e de Iachino (2017), o poema pode ser visto na antecâmara antes de adentrar na escuridão. De qualquer forma, ele é um convite para aproveitar a experiência da viagem:

Quando partires em viagem para Ítaca
faz votos para que seja longo o caminho,
pleno de aventuras, pleno de conhecimentos.
Os Lestrigões e os Ciclopes,
o feroz Poseidon, não os temas,
tais seres em teu caminho jamais encontrarás,
se teu pensamento é elevado, se rara
emoção aflora teu espírito e teu corpo.
Os Lestrigões e os Ciclopes,
o irascível Poseidon, não os encontrarás,
se não os levas em tua alma,
se tua alma não os ergue diante de ti.
Faz votos de que seja longo o caminho.
[...] (Kaváfis, 2006. p. 100).

Assustado e intrigado ao mesmo tempo, comenta Alessandro Iachino (2017), o viajante para alguns minutos diante de uma porta fechada, ao lado de uma mala já cheia de sapatos de quem, antes dele, fez o mesmo trajeto: sozinho, no silêncio, reflete sobre as sereias e ninfas

que poderá encontrar, sonhando com os tesouros que irá colecionar pelo caminho. Pisando em areia, segue o convite de um homem para adentrar em um quarto escuro, onde recebe o convite para sentar-se em um banquinho.

Na penumbra iluminada por algumas lâmpadas, continua Iachino (2017), o olhar do viajante repousa sobre uma mesa onde potes parecem conter especiarias. Através dos seus aromas, é possível reconhecer o alecrim, o incenso, o sal. A sua odisseia privada começa numa cozinha, nos gestos com que o hóspede mistura fios de lã e terra, medo e mistério. Só quem deixou o passado para trás, talvez, assevera Iachino (2017), possa enfrentar a escuridão: subir as escadas que dominam o fundo da pequena sala para, depois, descer ao abismo.

Kershaw (1999) relata que se chega a um local com pouca luz, cheirando a barro e folha molhada, onde encontram-se dois homens sentados. Não há muito tempo para se observar a cena, pois logo uma voz lhe chega aos ouvidos pedindo que feche os olhos. Então, uma mão pega seu dedo e o faz percorrer por um barro viscoso e úmido. “Seria um mapa? Uma linha indicando onde se está?” Pergunta-se Kershaw (1999, tradução nossa) que, sem tempo de decidir, é levado às costas de seu guia. A carne torna-se um novo território a ser seguido, afirma. Mensagens são sussurradas: “seus olhos estão em suas costas”, “seus dedos são seu nariz”, “você pode saborear pelos dedos”, “aquele que arrisca perde algo, aquele que não arrisca perde tudo”. Você abre seus olhos e é deixado sozinho em outro corredor escuro com, aparentemente, nenhuma outra opção senão continuar, prossegue o professor.

A descida ao abismo começa na escuridão, onde o viajante se perde em um túnel que vai se estreitando e o obriga a agachar-se até dar-se conta que ele não cabe mais ali. Encontra um pequeno orifício, de onde precisa sair, vivendo uma espécie de primeiro nascimento. O viajante, literalmente, cai em uma piscina de grãos de arroz ou milho e é recolhido por uma mulher, que o acalenta e o protege (Rey, 2015). Este percurso é detalhado por Miguel Sarmiento:

Madre es la cuarta cámara del laberinto “El Hilo de Ariadna”. A ella se llega después de un camino de preparación sinuoso y en penumbra, que de manera sutil se transforma en un túnel con el suelo y las paredes blancas y blandas. Todo es mullido y está lleno de pétalos de flores. Suena el latir de un corazón, muy suave, a penas audible. Es un camino que conviene hacerlo a gatas, que se va angostando, que se hace cada vez más estrecho y donde el cuerpo se aprieta. Es un camino que desde el goce poco a poco te va pidiendo valentía y esfuerzo. Al final ves unos escalones que llevan a un pequeño agujero. Es un hueco negro, completamente oscuro, un cambio abrupto. Cuanto te asomas sólo intuyes un desnivel, pero no logras

ver absolutamente nada. Para avanzar debes dejarte caer, deslizarte en la total incertidumbre. La gente suele gritar. Caes en una sustancia extraña que te recibe con suavidad. Te hundes en una piscina de semillas de maíz. Todo queda quieto, oscuro y en silencio. Aquí está tu cuerpo, tu propio corazón y tu espiración. Te mueves, te acomodas, te agazapas, reconoces tu cuerpo en este líquido seco. Escuchas el silencio. Luego de un rato sientes un movimiento lento. Suenan semillas de maíz cerca de ti, es otro cuerpo que se mueve muy suavemente y que se ubica justo a tu lado. Es la habitante de esta cámara. Te busca, te ofrece su mano, sientes sus dedos finos y firmes. Con un tacto mínimo va moviendo tu cuerpo, logra que te acomodes hasta llegar a un abrazo. Es una mujer que en silencio te envuelve como a un niño en su regazo. El abrazo se mantiene hasta que tu respiración se calma y la tensión de tu cuerpo se transforma en tranquilidad. La oscuridad es total y tus imaginarios se desencadenan como el viento (Sarmiento, 2008, p.34).

Em seguida, conforme Rey (2015), chega-se à câmara denominada *Mnemosine*, que evoca a memória, o mundo da infância, do período escolar, com seu cheiro de giz, borracha, texturas de carteiras e uniformes. Na continuação, o visitante encontra um armário cheio de roupas e depara-se com uma espécie de menestrel, que brinca com os diferentes chapéus e vestidos, fantasia o viajante e o convida a atravessar o armário, adentrando por entre as roupas.

Prosseguindo, o viajante chega ao espaço agitado da vida cotidiana. Entra em uma espécie de ônibus abarrotado de gente (metade atores, metade bonecos) e avança até chegar a seus ouvidos o ronco de uma fera (Rey, 2015).

Segue-se um corredor e passa-se a ouvir gritos. O cheiro de musgo, terra e animais fétidos vai crescendo e, de repente, chega-se à casa do Minotauro. A luz é tão pouca que parece que o Minotauro está por todas as partes, até que ele surge do outro lado, em uma tela de vidro. Encontra-se no fundo de um estábulo uma espécie de animal ferido lamentando-se, porém, cheio de vitalidade. É um habitante com uma máscara gigante de touro e o corpo desnudo (Rey, 2015; Kershaw, 1999). Através de um truque de luz, o Minotauro alternadamente parece ter a cabeça do viajante e depois o seu corpo. Um efeito de início desconcertante, afirma Kershaw (1999), mas logo se percebe que a fera espelha os movimentos e você começa uma dança com ela, uma espécie de dança lenta e extática.

O próximo encontro é com a *Morte*. Pouco a pouco, chega-se a uma porta. O viajante é conduzido a deitar-se nela. Lentamente, a porta passa a mover-se e fica na posição horizontal. Podem-se ouvir cantos tântricos e o som persistente de batidas de coração. Rey (2015) afirma que o grupo cria uma tensão milimétrica durante a reprodução dessa descida

do viajante, criando uma mescla entre a placidez e o pânico. O viajante se encontra em uma espécie de cama de hospital, coberto por lençóis, enquanto cantos fúnebres o acompanham.

Depois da experiência da morte, chega-se, comenta Sarmiento (2008), a uma câmara denominada *Fogo*. Ali, há uma cadeira e, em frente, uma vela. Em meio a um fundo silencioso se produz um gozo de introspecção e contemplação. A chama integra o mundo e devolve a calma, afirma Sarmiento (2008). Na descrição de Rey (2015), a câmara é composta de um espaço semicircular, como se fosse uma caverna, cheia de areia ou granito, um material que evoca algum planeta estranho. Neste lugar não há nada, salvo um homem frente a uma pequena fogueira, que é alimentada com gravetos. O viajante senta-se em frente ao fogo. Nada acontece. Está-se como fora do tempo e espaço. Não há palavras. Chega um momento em que se supõe que o viajante já ficou tempo suficiente e o percurso chega ao fim.

A última câmara é denominada *Descompressão*. É um espaço limiar entre o labirinto e a vida cotidiana. Como um mergulhador de águas profundas, o viajante não pode voltar direta e rapidamente para a superfície. Nesse espaço, pode beber algo e registrar de alguma maneira seu vivido.

É na *Descompressão* que o viajante encontra seus sapatos, dificilmente acreditando que eles são seus, sublinha Kershaw (1999). Sapatos, que Beatriz Calvo (apud Escalante, 2022, p.34, tradução nossa) nos conta que teve dificuldade em tirar na entrada do labirinto, pois não é “das pessoas que tiram seus sapatos facilmente, nunca”. Além disso, ela percebeu que a entrada era em um local e a saída em outro e, então, preocupou-se com os sapatos. Disseram para que não se preocupasse, pois quando chegasse ao final os encontraria: “e me lembro que quando eu saí, eu não podia acreditar que eles estavam ali, parecia algo mágico (risos)”.

A estrutura labiríntica e a Jornada do Herói

A estrutura labiríntica de *El hilo de Ariadna* equivale a estrutura básica da trajetória do herói apresentada por Joseph Campbell (1997). Primeiro algo chama a atenção, incita a curiosidade do público para adentrar na aventura — a promessa de evento inclassificável de que fala Kershaw (1999).

Depois, chega-se a fase de preparação, quando o herói/viajante recebe seu amuleto e é preparado a entrar no jogo — aqui podemos pensar na retirada dos

sapatos e objetos, no recebimento do poema, na primeira mão e nas instruções recebidas: “seus olhos estão em suas costas, seus dedos são seu nariz, você pode saborear pelos dedos. Aquele que arrisca perde algo, aquele que não arrisca perde tudo” (Kershaw, 1999, tradução nossa).

Em seguida, passa-se pelas provas, que desafiam o viajante — seguir pelos caminhos escuros, seguir pelo desconhecido. Chega-se, então, à culminação, o ápice do percurso — o encontro com o Minotauro.

A última parte da trajetória é o retorno, quando, no limiar, o herói deixa as forças transcendentais para trás e o mundo é, de alguma maneira, restaurado — a Câmara de Descompressão.

O herói, adverte Campbell (1997), não consegue nunca trazer em sua totalidade o que encontrou ao adentrar no desconhecido: “Todavia, sempre deve restar, do ponto de vista da consciência vigil normal, uma certa inconsistência enigmática entre a sabedoria trazida das profundezas e a prudência que costuma ser eficaz no mundo da luz” (Campbell, 1997, p.213). Assim que, relatar a passagem pelo labirinto é uma tarefa que não pode ser cumprida em sua totalidade, afinal, como dizer o indizível?

Nora Eidelberg (1993), que presenciou a obra em suas primeiras apresentações na Universidade de Bogotá, conta que, ainda que o temor do desconhecido prevaleça durante toda a trajetória, a sensação de tocar coisas desconhecidas, degustar sabores acres e sentir cheiros insondáveis aguça os sentidos e a curiosidade. Para ela, na trajetória há uma regressão à infância, às memórias indelévels, aos sons indefinidos.

Eidelberg (1993) pergunta se a intenção da experiência seria a de confrontarmos-nos com nossos próprios medos interiores e sair do labirinto que nos aprisiona. Sobre a experiência da morte e renascimento, relata ter encontrado uma imensa paz e um silêncio tranquilo enquanto estava deitada, pois sabia estar rodeada por seres calorosos que vigiam e se doam aos viajantes.

Sobre a possibilidade de revelar o que se passara dentro do labirinto, Eidelberg (1993, p.202) comenta que: “¡Como si se pudieran explicar con palabras los sentimientos atávicos que nos sobrecogen! Salir al entorno exterior después de andar por estos vericuetos, es como despertar de un sueño arrollador del que no se quisiera salir”.

Kershaw (1999) também aponta essa dificuldade. Para ele, qualquer descrição do labirinto não irá revelar o impacto provocado durante a jornada. Não há

como explicar o presenciar a escuridão, a desorientação no tempo e espaço, a constante incerteza e expectativa, a substituição do visual pelo tátil, a riqueza de texturas e cheiros, os encontros íntimos com os habitantes etc.

Também Alvarez ([2001?]) afirma que não pode contar muito sobre o labirinto, mas recomenda que cada viajante faça com que seu trajeto por ele seja longo (como sugere o poema) para que se possa guardá-lo para sempre na memória.

Beatriz Calvo (apud Escalante, 2022), jornalista na época, comenta que a obra faz com que a pessoa descubra o que quer e que se surpreenda ao ver que a morte não causa medo. A também jornalista Angela Ortega (apud Escalante, 2022, p.32) afirma ser uma experiência estremeceadora, que se sai com vontade de retornar a entrar e que “el éxito radica en que lo hacen tener a uno la experiencia... y la reflexión de nacer y morir. Tú evocas tu propia vida”.

Kershaw (1999, p.207, tradução nossa), teve acesso a alguns comentários deixados na câmara de *Descompressão* que iam desde raros “Nunca mais, foi um inferno” a abundantes “Eu nunca me senti tão feliz em toda minha vida”, “Eu levarei esta experiência comigo onde for” e “Obrigado por terem devolvido minha vida”.

Como aponta o crítico Santiago Fontevila (2003), é possível que alguém passe pelo labirinto sem sentir nada, que apenas olhe, pois “*como en todos los juegos, sólo lo disfruta el que quiere jugar*”. Esse é o caso do relato do diretor, ator, crítico e dramaturgo colombiano Hugo Afanador (apud Escalante, 2022, p. 25), que parece não se ter deixado entrar no jogo:

En este momento no recuerdo imágenes concretas, y tampoco tuve experiencias muy fuertes porque estaba muy consciente del artilugio. Como cuando uno va a ver el espectáculo de un mago; uno entra dentro de la fantasía, pero a la final sabe que es mentira. Personalmente me aburrí un poco la experiencia porque antes de empezar el recorrido, hay una serie de situaciones que va creando el director; una serie de expectativas menciona cosas... y eso me parece que está por fuera del teatro.

Se para adentrar no labirinto é preciso entrar no jogo, de que jogo estamos falando? Assim como Huizinga (2000), Enrique Vargas (2005), antropólogo, debruçou-se nas relações entre jogo, mito e rito. Para ele, a única forma de ritual possível atualmente é o estruturado como um jogo. Ele deve ser uma ação livre que nos coloca em comunicação com o espaço, com o universo e conosco mesmos.

Como provocar o desejo de entrar no jogo? Para o *Teatro de los Sentidos* isso se dá através da curiosidade. É ela que nos move, que nos provoca a entrar no labirinto

desconhecido. Se, no entanto, o medo do desconhecido é maior que a curiosidade, fica-se paralisado, não há possibilidade de jogo. Por outro lado, se o jogo não provoca medo, se não é desafiador, tampouco é um bom jogo. Para armar um bom labirinto, é preciso criar a curiosidade que vence o medo. Ela deve motivar o primeiro passo do viajante, explica Enrique Vargas (2012).

Após o primeiro passo, na descrição de *El hilo de Ariadna*, vimos que, em muitos momentos, o viajante depara-se com a escuridão ou com apenas um faixa de luz. A escuridão, é um dos elementos que compõe a Poética do *Teatro de los Sentidos*, fazendo parte de sua caixa de ferramentas (*Caixa D'Eines*). Por sua íntima ligação com a imaginação, é nela que iremos nos debruçar a seguir.

A Escuridão

Na busca por um teatro que opere com todos os sentidos, há um que, por ser supervalorizado na cultura ocidental, pode atrapalhar: a visão, ou o “imperialismo do olhar” de que fala Didi-Huberman (2005). No mundo da tirania dos olhos, até as crianças, bombardeadas de imagens, estariam perdendo o “senso profundo de ver”. Para Bachelard (2009, p.122): “Crianças, nos são *mostradas* tantas coisas que perdemos o senso profundo de ver. Ver e mostrar estão fenomenologicamente em violenta antítese”.

Segundo Miguel Jofré Sarmiento (2008), a escuridão apaga os contornos. Deixa o mundo em suspenso, tornando-se potência, e amplificando alguns elementos. Por isso uma mão, um toque, pode adquirir o tamanho do mundo. Assim, para Kershaw (1999) no labirinto “a carne tornou-se um novo território a ser seguido” e Sarmiento (2008) evoca a imagem da mão e os dedos finos e firmes que com um mínimo tatear conduziram a um abraço.

O desafio do *Teatro de los Sentidos* é de que a escuridão não isole, mas faça com que o viajante adira ao imaginário sugerido. Para isso, é necessário criar confiança. Confiança que aparece no relato de Eidelberg (1993), que sabia estar rodeada por seres calorosos que vigiam e se doam aos viajantes.

Essa sensação de estar no escuro e sentir seres calorosos encontramos no relato de Calvo (apud Escalante, 2022, p.34, grifo nosso):

Después de eso, sí, yo como que **me imaginaba la casa**. Recordé que cuando niña me hicieron el diagnóstico de la miopía y me dijeron

que era progresiva, y progresiva quiere decir que va aumentando y uno puede quedar ciego, y el médico que me dijo que sí, que si no usaba las gafas bien, iba a pasar. Entonces esa noche llegué a mi casa a recorrerla con los ojos cerrados, haciéndome trampita, para aprendérmela para cuando estuviera ciega (risas). Entonces rememoré eso y era una cosa, así como de sentirme en una experiencia que conozco, pero a la vez no. Y bueno, la cosa impresionante que siempre recuerda uno de eso, creo que a todos nos queda, es cuando llegamos a donde la mamá. O sea, **llegar a ese sitio como redondo, uno lo siente como redondo, como envolvente y de pronto el arrullo de la mamá fue muy placentero**, no es de esas cosas que le dan a uno alegría con nostalgia sino mucho placer. Me daba **mucho placer**. Como **calorcito** y que como yo no me quería ir de allá. No sé en qué momento, no fue mi decisión salirme de allá, no sé de qué manera suave me sacaron de ahí porque pues tampoco siento que me hubieran echado, pero yo recuerdo que me quería quedar ahí.

O relato apresenta diversas imagens que nos remetem à *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard (2000). O labirinto e suas câmaras, evocam a profundidade dos devaneios, a fenomenologia da imaginação: a caverna, a casa, o interior das coisas (os espaços internos), o ventre, o redondo...

Percorrer a casa de olhos fechados, encontrar a escuridão é algo que não faz parte de nosso cotidiano. Nas grandes cidades, não temos contato com ela. Não há mais noite, já dizia Paul Virilio (1994), ninguém consegue encontrar na cidade um espaço escuro, não vigiado. Por isso, caminhar na escuridão em nosso mundo intensamente iluminado e vigiado, pode ser um exercício de liberdade. É o que fala Michel Serres (2001, p. 63, grifo nosso):

Gosto de viver na obscuridade, no sentido material como no moral - **o homem de visão não goza de liberdade -, eu me exercito em ver no escuro**. Geralmente a luz parece grosseira, agressiva, algumas vezes cruel; espera a noite, regozija-te com os crepúsculos, acende a lâmpada raramente, deixa vir o escuro. A noite brilha como um diamante negro, reluz por dentro. O conjunto do corpo vê a vizinhança próxima das coisas, a presença delas carregada de noite, sua tranquilidade. Toda luminosidade viva as expulsa dessa paz, tira a minha. **Meu corpo de sombra sabe avaliar as sombras, desliza entre elas, entre o silêncio delas, dir-se-ia que as conhece. Elas exaltam a mais fina atenção, revelam mesmo a finura, a pele toda vive. A luz negra é tão rara que quase tudo é feito sem o menor acréscimo de luminosidade, até caminhar por uma estrada em curvas, sem a lua. A planta do pé começa a saber mais, os ombros roçam os galhos, a pedra do córrego brilha serenamente**. Podemos fazer quase tudo sem luz, salvo escrever. Escrever requer luzes. Viver se satisfaz com penumbras, ler exige a claridade.

Não se sabe se Michel Serres tenha alguma vez percorrido um labirinto preparado pelo *Teatro de los Sentidos*, mas a descrição acima, principalmente o trecho destacado, bem que poderia ser o relato de uma passagem por um labirinto como *El hilo de Ariadna*.

Parte da investigação da escuridão do *Teatro de los Sentidos* aborda o olhar. Olhar que no espaço busca pequenos frames, enquadramentos de objetos e cria um percurso, com cheiros, toques, sons, palavras. Esses enquadramentos devem ser vistos no tempo de uma piscadela, tão rápida que não se tenha tempo para racionalizar o que se viu. “Sem tempo para decidir”, nas palavras de Kershaw (1999).

A piscadela seria um entre, estaria entre o real e a imaginação. É a este entre que Enrique Vargas e seu *Teatro de los sentidos* quer nos conduzir. Ele aproxima-se ao que Didi-Huberman se refere em o seu *O que vemos, o que nos olha*:

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). **Há apenas que se inquietar com o entre [...]** (Didi-Huberman, 2005, p.77, grifo nosso).

A piscadela, o momento entre ver e não ver, ou entre o desperto e o dormido, é o momento em que, para Bachelard (2009), a subjetividade se entrega a espontaneidade das imagens brotantes. Esse estado de penumbra da mente é um convite a liberdade e à criação. É na *Poética do devaneio*, para Bachelard, que o “eu” se difunde ao mundo.

Dando importância a este ver e não ver, Enrique Vargas (2013) afirma uma Poética da distância, que passa por não ilustrar ou demonstrar algo (tautologia). Quanto mais se mostra, menos espaço há para imaginação. Por isso, nos labirintos há muita escuridão e penumbra. A ideia é a de que quando não há possibilidade de se ilustrar algo, quando a ambiguidade aparece, é possível imaginar. O *Teatro de los Sentidos* é todo sugestão, nunca demonstração. É o que Pancho, habitante responsável pela iluminação da maioria dos espetáculos do grupo, nos conta:

Entonces, si se parte de la premisa que menos es más, si se parte de la premisa que imaginar y no ilustrar, otro punto es... Sugerir y no dar todo. Sugerir algo. Sobre estos conceptos, un objeto iluminado a una cantidad alta de luz es evidente, entonces al tener más luminosidad me trae lo objeto ahí a la hora, aquí mismo lo tengo. En un marco más de oscuridad, se baja al 15% la luz, ese objeto cobra otra dimensión. Como decía Andrei Tarkovski, estos espacios fantasmagóricos, que lo cubren la niebla, que provienen del pasado, que nos trae el vestigio de lo que queda de la memoria de lo pasado.

Si tu traes este objeto ilumina con 15% algo pasó, y que es que lo sucede que el objeto en este momento es un vehículo para algo más que tiene que ver con la memoria de la persona que lo observa. El objeto cobra un sentido, en una pequeña historia o en una parte de tu propia memoria. Porque no lo alcanzas saber bien, porque te plantea una pregunta, porque te hace otra vez recobrar la memoria del cuerpo. Tu cuerpo cambia, está más atento. [...] Y si no sé mucho bien lo que es me ayuda a imaginar y ah, entramos ahí en el terreno que nos interesa [faz uma outra entonaçãõ], la imaginación, **allí queremos llegar, queremos imaginar** (Pancho, 2015, grifo nosso).

A luz em intensidade baixa sob o objeto não deixa claro, evidente, o que se vê. Todos os objetos na penumbra, no escuro, são misteriosos. Como diz Pancho (2015), a escuridão ativa a curiosidade e faz o corpo mover-se para tentar buscar o objeto, faz nos imaginar o que seria, o que poderia ser. Para Lassus (2015), a poética do *Teatro de los Sentidos* nos livra de clichês e imagens que nos são impostas para acessar a uma nova (outra) disponibilidade imagética.

Para que a imaginação ocorra, é fundamental que haja espaço para ela. Se o espetáculo mostra tudo, se tudo é já dado, tal qual é o caso de muitas imagens televisivas, não há espaço para imaginar. Como afirma Bachelard (2001), uma imagem fixa, estável, definitiva, corta as asas à imaginação.

A imaginação é, para Bachelard (2000, 2001), a potência maior da natureza humana. É nossa faculdade de deformar, de modificar imagens. Imagens que passam, ultrapassam a realidade. A escuridão, o jogo com a penumbra, utilizadas nos labirintos do *Teatro de los Sentidos*, fomentam à imaginação e a fuga das imagens habituais, evidentes. Essas que, para Bachelard (2001), seriam contrárias às “forças imaginantes”, bloqueariam a imaginação.

Se posso imaginar, posso criar. Essa é a premissa da qual parte o *Teatro de los Sentidos*. Pois, assim como afirma Bachelard, para criar é preciso ter algo mais que imagens reais diante dos olhos:

Para ter essa constância do sonho que dá um poema, é preciso ter algo mais que imagens reais diante dos olhos. É preciso seguir essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material (Bachelard, 2002, p.20).

Precisamos ao percorrer o labirinto, perseguir essas imagens de sonhos, com a ajuda da escuridão, da penumbra, da piscadela. Retomando o pensamento de Didi-Huberman, parece-nos que a estética do *Teatro de los Sentidos* seria daquelas belas que

para se abrir à dimensão do visual seria necessário fechar os olhos, embora não pareça condenada ao fracasso ou à loucura:

As mais belas estéticas – as mais desesperadas também, pois em geral estão voltadas ao fracasso ou à loucura – seriam então as estéticas que para se abrir inteiramente à dimensão do visual, gostariam que fechássemos os olhos diante da imagem, a fim de não mais vê-la, mas de somente olhá-la, e não mais esquecêsemos o que Blanchot chamou “a outra noite de Orfeu” (Didi-Huberman, 2013, p 206, grifo do autor).

Encerramos nossa viagem assim, fechando os olhos diante da imagem do labirinto. Buscando nela essa “outra noite de Orfeu”, ou seja, o segredo, o mistério, o obscuro. Essa é a busca da arte, do teatro, buscar alcançar esse mistério que nunca será revelado.

Referências

ÁLVAREZ, G. Moral. Oler la poesia más hermosa. **El Diario Alerta**. Santander, junho de [2001?]. Arquivo TDLS.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CORONATO, Vívian de Camargo. **No labirinto dos sentidos: Teatro de los Sentidos**. Tese (Doutorado em Teatro) - Programa de Pós Graduação em Teatro (PPGT), Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

CORPAS, Andrés. El Polvorín, escenario teatral. **El Mundo**. Barcelona, 07 out. 2012. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/03/barcelona/1349286469.html>>. Acesso em: 18 set. 2014.

DIDI-HUBERMAN. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2005.

DRAMATÚRGIA del Sentir y Poética de la Coincidencia Significativa. Universitat de Girona. Disponível em:

<https://www.fundacioudg.org/print_pdf_calendar.php?idMav=1473&language_id=2>.

Acesso em: 29 jan. 2024

EFE. Triunfa el Hilo de Ariadna. **El Tiempo**. 30 abril 1993. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-113954>>. Acesso em: 27 set. 2015.

EL TEATRO de los Sentidos gestionará El Polvorín. **El País**. Barcelona, 10 jun 2004. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2004/06/10/catalunya/1086829652_850215.html>. Acesso em: 01 dez. 2015.

EIDELBERGE, Nora. Plays in Performance. **Latin American Theatre Review**. vol. 26 n; 2. Prim. 1993. (p.201-202).

ESCALANTE, Laura Juliana Ángel. **Retorno al Hilo de Ariadna**. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, 2022. Disponível em: <<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/31279/%C3%81ngel%20Escalante,%20Laura%20Juliana.%202022.pdf?sequence=2>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

FONTEVILA, Santiago. El goce del juego y del ritual. **La Vanguardia**. Barcelona, 17 jul. 2003. Disponível em: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2003/07/17/pagina-43/34000021/pdf.html>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

FREITAS, Lima de. **O labirinto**. Lisboa: Acádia, 1975.

GUERRERO, Arturo. Ariadna y la primera muerte. **Nueva frontera**. [Colombia], [ca.199- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

IACHINO, Alessandro. Seguendo il filo di Arianna. Dentro il labirinto di Enrique Vargas. **TeatroCritica**. 25 set. 2017. Disponível em: <<https://www.teatrocritica.net/2017/09/seguendo-filo-arianna-dentro-labirinto-enrique-vargas/>> Acesso em 24 jan. 2024.

JARRA, Nelson. Barcelona, 22 jul. 2015. Entrevista cedida a Vivian Coronato. Mp3.Entrevista.

KAVÁFIS, Konstantinos. Itacas *In Poemas de Konstantinos Kaváfis*. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo, Odysseus, 2006.

KERSHAW, Braz. **The radical in Performance**. London: Canada: Nova York: Routledge, 1999.

LASSUS, Marie-Pierre. **Musique art de l'aurore** - A l'écoute des villes d'ombre du théâtre de sens. França: L'Harmattan, 2014.

MACHON, Josephine. Immersive Theatres. Estados Unidos: Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2013.

MUÑOZ-ROJAS, Ritama. 'El hilo de Ariadna' prorroga su representación en 'La Peineta'. **El País**. Espanha, 10 set. 1994. Disponível em: <elpais.com/diario/1994/09/10/madrid/779196265_850215.html>. Acesso em: 08 dez. 2015.

OTERO, Luis Miguel Martinez. **El labirinto**. Barcelona: Obelisco, 1991.

PANCHO (Francisco Javier Garcia). Barcelona, 22 jul. 2015. Entrevista cedida a Vívian Coronato. Mp3.Entrevista.

POSGRADO en Lenguaje Sensorial y Poética del Juego. **Educaweb**. Disponível em: <https://www.educaweb.com/curso/posgrado-lenguaje-sensorial-poetica-juego-barcelona-199755/>. Acesso em: 29 jan. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. **Urdimento**.v.1 n.15 out. 2010. pp. 107-122.

REY, Sandro Romero. **Género y destino**: la tragedia griega en Bogotá. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015. Disponível em: <http://dea.udistrital.edu.co:8080/documents/10033143/45b7dda6-e493-4c85-83b9-519fde2ce7a9>. Acesso em: 24 jan. 2024.

ROJAS, Juan Carlos. Enrique Vargas, el maestro de los sentidos. **El Tiempo**. Colombia, 12 nov. 2017. Disponível em:<<https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/enrique-vargas-habla-del-remonaje-de-la-obra-el-hilo-de-ariadna-150458>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

SARMIENTO, Miguel Jofré. **Condiciones de posibilidad para la emergencia de realidades envolventes**: estudio etnográfico de una compañía de teatro. (Investigação). Departamento de Psicología Social. Universidade Autonoma de Barcelona, 2008. Disponível em: <<https://portalrecerca.uab.cat/ca/studentTheses/condiciones-de-posibilidad-para-la-emergencia-de-realidades-envol>>. Acesso em: 05 out. 2015.

SANCHEZ, Ana. El Minotauro de Montjuïc. **El periódico**. Barcelona, 18 abr. 2018. Disponível em: <https://www.elperiodico.com/es/que-hacer/20180418/teatro-sentidos-hilo-ariadna-laberinto-minotauro-montjuic-6767395>. Acesso em: 05 fev. 2024.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**: a filosofia dos corpos misturados. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SOMMER, Waldemar. El Hilo de Ariadna. **El Mercurio**. Colombia, 23 mai. 1992.

TEATRO DE LOS SENTIDOS. **Compañía**. Disponível em: <https://www.teatrodelossentidos.com/compañia>. Acesso em: 29 jan. 2024.

TEATRO DE LOS SENTIDOS. **Teatro de los Sentidos**. Barcelona, [2012]. 13p. Pdf.

TEATRO DE LOS SENTIDOS. Apoya el teatro de los sentidos. **Ulule**. Barcelona, 2018. Disponível em: <<https://es.ulule.com/apoya-el-teatro-de-los-sentidos>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

VARGAS, Enrique. Entrevista. **Teatro Gramul**. 2005. Disponível em: <<http://www.ygramul.net/intervargas.html>>. Acesso em: 19 set. 2015.

VARGAS, Enrique. **La poética de los sentidos**. 1'12''27. (Palestra) 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iKmkZmulnR8>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

VIRILIO, Paul. **Máquina de Visão**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1994.

Recebido em 30/01/2024

Aceito em 29/05/2024