



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ALEXANDRE SILVA NUNES

ATOR, SATOR, SATORI:
LABOR E TORPOR NA ARTE DE PERSONIFICAR

Salvador
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ALEXANDRE SILVA NUNES

**ATOR, SATOR, SATORI:
LABOR E TORPOR NA ARTE DE PERSONIFICAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Marques da Silva

Salvador
2010

Escola de Teatro - UFBA

Nunes, Alexandre Silva.

Ator, sator, satori: labor e torpor na arte de personificar / Alexandre
Silva Nunes. - 2010.

220 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Marques da Silva.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,
2010.

1. Teatro. 2. Espiritualidade. 3. Mitologia. 4. Pós - modernismo.
5. Representação teatral. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de
Teatro. II. Silva, Daniel Marques da. III. Título.

CDD 792



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

ALEXANDRE SILVA NUNES

“ATOR, SATOR, SATORI: Labor e Torpor na Arte de Personificar”.

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor
em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Pela Seguinte Banca
Examinadora:

Prof.º. Dr.º. Daniel Marques da Silva (orientador)

Prof.º. Dr.º. Luís Cláudio Cajaíba Soares (PPGAC/UFBa)

Prof.º. Dr.ª. Izabela Costa Brochado (UNB)

Prof.º. Dr.º. Dante Augusto Galeffi (PPGED/UFBa)

Prof.º. Dr.º. Gláucio Machado Santos (PPGAC/UFBa)

Salvador, 31 de maio de 2010.

A

Hermes Trismegisto, deus da escrita.

Dioniso, patrono do teatro.

Yeshoua, o Mestre.

AGRADECIMENTOS

A Hebe Alves, por ter acreditado em meu potencial para lecionar, como professor substituto, no curso de Teatro da UFBA, abrindo as portas para que trasladasse a Salvador e começasse uma nova etapa da vida.

Aos atores Ádria Andrade, Alain Félix, Cláudia Barral, Igor Epifânio e Manhã Ortiz, que me escolheram para lhes dirigir em seu espetáculo de formatura, dando corpo aos *Jogos na Hora da Sesta: Tragédia em Um Ato e Dez Acatos*, minha estréia como encenador em Salvador.

A Sérgio Farias, que assistiu e gostou do espetáculo acima, além de ter me instruído adequadamente sobre o PPGAC da UFBA, ajudando-me a iniciar e dar consecução a esta pesquisa, apesar da distância entre Salvador e Goiânia.

A Ciane Fernandes, pela disponibilidade e interesse em me prestar orientação, sem a qual este trabalho não poderia ter sido iniciado.

A Glacy Antunes que, quando ainda Diretora da EMAC/UFG, viabilizou a continuidade desta pesquisa, quando me encontrava ainda em pleno estágio probatório na Universidade Federal de Goiás.

A Antonia Pereira, pela competência na gestão do PPGAC/UFBA, e pela compreensão das dificuldades por mim enfrentadas, na execução desta pesquisa.

A Daniel Marques, pelo apoio, transparência e franqueza ao longo da orientação, sem a qual, este trabalho não poderia ter sido realizado.

A Izabela Costa Brochado, Dante Galeffi, Gláucio Machado Santos e Luiz Claudio Cajaíba, por comporem a banca de avaliação deste trabalho.

Aos meus colegas de doutorado, que evito citar seus nomes, para não ser desleal com algum esquecimento fortuito.

Ao filósofo e poeta Ivan Maia, pela amizade e companheirismo inestimáveis.

A Eduardo, vulgo Ribeiro Halves, por ter mantido a tradição de tomar uma garrafa de vinho comigo, por ocasião de minhas visitas a Recife.

A Aureci Silva Nunes, por ter me dado à luz e me ajudado a recordar que a vida é maior e continua para além de nossas hipóteses sobre ela.

A Dario Queiroz Maciel Nunes, meu pai, por ter me ensinado a ser igualmente sério e espirituoso. E por ter me apresentado ao Sport Club do Recife, time de futebol sem o qual eu jamais teria conseguido esquecer esta tese para, conseqüentemente, poder concluí-la.

Na antigüidade, o ator esteve abertamente vinculado aos processos espirituais. Isto permanece como uma potencialidade até hoje, sendo que apenas o seu vínculo foi obscurecido por uma série de fatores, não sendo, porém, o menor deles as noções errôneas sobre o quê, atualmente, significa o trabalho espiritual.

Mark Olsen

NUNES, Alexandre Silva. **Ator, sator, satori**: labor e torpor na arte de personificar. 201 f. il. 2010. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RESUMO

A pesquisa, de caráter bibliográfico, visa analisar as relações entre teatro e hierofania, com base no problema das origens e estendendo-as para uma perspectiva mais ampla, enquanto fundamento constitutivo da teatralidade. Para isso, é adotada uma orientação metodológica fundamentada na fenomenologia, através da qual são pesquisadas as teorias de autores dos campos de investigação pertinentes à temática proposta: artes cênicas, filosofia, história da religião, psicologia e lingüística. Os campos de estudo privilegiados são, no entanto, o teatro e a filosofia, tendo os demais a função de apoiar e/ou esclarecer a fundamentação utilizada. Deste modo, é realizado um percurso de visita às narrativas históricas de origem do teatro, que são equiparadas às narrativas dos mitos de origem. Segue-se uma atualização do debate acerca dos fundamentos da espiritualidade na sociedade contemporânea, onde são destacadas as distinções estatutárias entre a experiência sagrada na antigüidade e nos dias atuais. A partir desta atualização da problemática do sagrado, a pesquisa parte para a análise de aspectos estéticos da teatralidade na modernidade e pós-modernidade, visando detectar a presença de elementos concernentes à espiritualidade na experiência de encenadores e estudiosos do teatro, que se tornaram referenciais para o período histórico em questão. O trabalho é finalizado com uma revisão de seus eixos primordiais de sustentação, onde é constatada a pertinência da perspectiva proposta pela tese, enquanto modo de ver e pensar o fenômeno teatral. Esse modo, conforme as conclusões apresentadas, é fundamental para a adequada compreensão do ser do teatro, permitindo uma revisão do sentido e da aplicação dos conceitos primordiais que a ele se referem, segundo as teorias da poética ocidental.

Palavras-chave: Teatro. Espiritualidade. Representação. Mitologia. Pós-Moderno.

NUNES, Alexandre Silva. **Actor, sator, satori**: labour and torpor in the personification art. 201 pp. ill. 2010. Doctorship Thesis – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ABSTRACT

This bibliographical research aims to analyze the relationship between theater and hierophany, based on the problem of the origins and extending them to a broader perspective as the basis of theatricality of incorporation. For this reason, a methodological approach is adopted based on phenomenology, through which are searched the theories of authors from the fields of relevant research to the proposed theme: performing arts, philosophy, history, religion, psychology and linguistics. However, the privileged study fields are the theater and philosophy and the other study fields have the function of supporting and/or clarifying the employed reasoning. Thus, it is conducted a tour of visits to historical narratives of the origin of theater, which are equivalent to the narratives of myths of origin. The following is an updating of the debate about the fundamentals of spirituality in contemporary society, where statutory distinctions are highlighted between the sacred experience in antiquity and nowadays. With this updating of the problem of the sacred, the search goes for the analysis of aesthetic aspects of theatricality in modernity and post modernity, aiming to detect the presence of elements concerning spirituality in the experience of performers and students of theater, which became benchmarks for the historical period in question. The work ends with a review of its primary support axis, where the relevance of the approach suggested by the thesis is found as a mode of thinking and seeing the theatrical phenomenon. As the conclusions drawn, it is essential for the proper understanding of being in the theater allowing a review of the meaning and application of primordial concepts that refer to it, according to Western theories of poetics.

Keywords: Theater. Spirituality. Representation. Mythology. Postmodern.

NUNES, Alexandre Silva. **Acteur, sator, satori**: labeur et torpeur dans l'art de la personnification. 201 f. il. 2010. Thèse (Doctorat) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RÉSUMÉ

La recherche, de caractère bibliographique, vise à analyser les relations entre le théâtre et la hiérophanie, basée sur le problème des origines en les étendant à une perspective plus large, en tant que base constitutive de la théâtralité. Pour cela, on adopte une orientation méthodologique fondée sur la phénoménologie, à travers de laquelle sont étudiées les théories d'auteurs de domaines de recherche pertinents avec le thème proposé: arts de la scène, philosophie, histoire de la religion, psychologie et linguistique. Les domaines d'études privilégiés sont, cependant le théâtre et la philosophie, laissant aux autres la fonctions de soutenir et/ou de préciser le raisonnement utilisé. Ainsi, se réalise un parcours de visites dans les récits historiques de l'origine du théâtre, qui sont assimilés aux récits des mythes d'origines. Il s'ensuit une mise à jour du débat sur les fondement de la spiritualité dans la société contemporaine, ou sont mises en évidence les distinction statutaire entre l'expérience sacré dans l'antiquité et de nos jours. A partir de cette actualisation de la problématique du sacré, la recherche se dirige vers l'analyse d'aspects esthétiques dans la modernité et la postmodernité, cherchant à détecter la présence d'éléments ayant trait à la spiritualité dans l'expérience des metteurs en scène et des chercheurs du théâtre, qui devinrent des références durant la période historique en question. L'ouvrage s'achève sur une revue des axes primordiaux soutenus, ou l'on constate le bien-fondé de la perspective ouvert par la thèse, comme mode de penser et de voir le phénomène théâtral. Ce mode, conformément aux conclusions tirées, est fondamental pour une compréhension adéquates de l'être au théâtre, permettant une révision du sens et de l'application des concepts primordiaux qui s'y réfèrent, selon les théories de la poétique occidental.

Mots-clé: Théâtre. Spiritualité. Représentation. Mythologie. Postmoderne.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Quadrado mágico e poema visual sobre quadrado	30
Figura 2	Quadrado SATOR encontrado em Pompéia	31
Figura 3	Quadrado SATOR Circular – Abadia de Valvisciolo	31
Figura 4	Rascunho de Osman Lins para romance Avalovara	33
Figura 5	Leda e o Cisne II – Escultura de Bartolomeo Ammanati	40
Figura 6	Inscrição do Quadrado Sator em formato circular	60
Figura 7	Cálculo geométrico da quadratura do círculo	63
Figura 8	Quadratura do círculo na alquimia	63
Figura 9	Alquimista e quadratura do círculo	64
Figura 10	Papa João Paulo II	85
Figura 11	Culto de Candomblé	92
Figura 12	Cartaz de espetáculos de Grotowski	122
Figura 13	Montagem de Hamlet, pelo Teatro de Arte de Moscou	135
Figura 14	Antonin Artaud fotografado por Man Ray	140
Figura 15	Cena de <i>O Mahabharata</i> , de Peter Brook	148
Figura 16	<i>O Polvo</i> , de S. I. Witkiewicz, dirigido por Tadeuz Kantor	163

SUMÁRIO

1. Introdução	12
2. PRÓLOGO: Abertura	22
3. PÁRODO: Lócus de Origem	38
3.1. <i>Mito e Mimese</i>	49
4. I EPISÓDIO: Quadratura	62
4.1. <i>Recolocando o Problema</i>	67
4.2. <i>Circunscrevendo o Sagrado</i>	70
4.3. <i>O Sagrado na História</i>	74
4.4. <i>O Sagrado Hoje</i>	83
5. ESTÁSIMO: Contornos Brasileiros	90
6. II EPISÓDIO: Circulador	94
6.1. <i>Orientações Cartográficas e Imaginais</i>	97
6.2. <i>Nomes, Pronomes e Prenomes</i>	100
6.3. <i>Homem-Deus e Desumanização da Arte</i>	102
6.4. <i>Homem-Deus e Ator Demiurgo</i>	113
6.5. <i>Mística da Ação Física</i>	126
6.6. <i>Para Acabar com o Juízo do Homem-Deus</i>	137
6.7. <i>Sobre os Escombros da Morte</i>	147
6.8. <i>Além do Humano, o Pós-Dramático</i>	156
7. ÊXODO: Reaberturas	169
7.1. <i>Do Problema</i>	170
7.2. <i>Do Mythos e da Mimesis</i>	176
8. Conclusão	189
9. Referências	191
9.1. <i>Livros e Revistas</i>	191
9.2. <i>Sítios da Internet</i>	198
10. Apêndice	200
A – <i>Fazer alma fazendo teatro</i>	201

1. INTRODUÇÃO

O cenário contemporâneo de pesquisa acadêmica no campo das artes cênicas tem se tornado palco privilegiado de transformações e amadurecimentos dos mais significativos. É possível afirmar que nenhum outro campo de pesquisa tenha passado por tão grandes transformações como este, dadas as mudanças de paradigma nele operadas, em menos de um século. Diria que, comparável às transformações no território das artes cênicas, só mesmo o menos recente surgimento da psicologia, enquanto campo de conhecimento independente, situado entre as ciências humanas e as ciências da saúde. E não acharemos casual o fato de muitas das transformações no campo das artes cênicas terem caminhado lado a lado à insurgência da psicologia, caso consideremos as mudanças de compreensão acerca da natureza humana que emergiram com o advento da psicanálise. Encenadores das mais diversas origens e orientações estéticas se mostraram influenciados pelo assunto, tomando-o como referência privilegiada para estruturar técnicas e experiências teatrais, sobretudo no que se refere ao trabalho do ator e de sua relação com as pulsões corporais. Freud, Jung e William James parecem ter sido, no caso em pauta, os nomes mais visitados.

Entretanto, quando falo especificamente das transformações acadêmicas no campo das artes cênicas, não quero fazer referência exatamente às experimentações artísticas dos séculos XX e XXI, mas ao cenário propriamente universitário, onde são delimitados parâmetros de pesquisa e modos de proceder a estas pesquisas. Como observou Luiz Fernando Ramos, em recente artigo publicado numa coletânea de ensaios,

até os anos 50 do século XX os estudos teatrais ocorriam, sobretudo, nos departamentos de Letras das universidades e focavam, principalmente, a literatura dramática, tratando o teatro como um fenômeno particular do universo da ficção (in WERNECK; BRILHANTE, 2009, p. 89).

Então podemos entender as transformações por que passou o campo de investigação das artes cênicas como uma forma de gênese: o nascimento de um locus de estudo autônomo, que apreende a teatralidade enquanto fenômeno singular, impossível de ser compreendido quando considerado como epifenômeno da literatura. O espetáculo perde a consideração vulgar de acessório das narrativas de ficção, da qual havia sido revestido desde as primeiras traduções da Poética de Aristóteles, nos séculos XVI e XVII, e passa a ser considerado como o princípio matricial, por assim dizer, dos estudos situados no campo das artes cênicas. O que significa mínima reconsideração dos fundamentos da poética ocidental: em termos de teatralidade, os conceitos de *mythos*, *mimesis* e *ethos* interessam apenas na medida exata em que se referem a uma investigação voltada àquilo que concerne ao *opsis*, ou seja, à espetacularidade propriamente dita.

Contribuíram para a gênese das artes cênicas, enquanto campo de investigação autônomo na academia, diversos fatores que se processaram dentro e fora da universidade, atuando de forma interdependente. Poderíamos citar, a título de simples referência, alguns destes fatores, sem empreender a especificação de cada um deles, de modo a evitar extravio das funções desta introdução: multiculturalidade, irrupção de novos paradigmas científicos, abertura da universidade à sociedade, irrupção de novos paradigmas da teatralidade. Em termos cênicos, seria o caso de destacarmos a gênese do encenador, seguida dos estudos históricos acerca dos artistas que cumpriram a função do encenador ou equivalente, em épocas anteriores; o questionamento do lugar da literatura na economia teatral; o desenvolvimento de pedagogias específicas voltadas à formação do ator e o surgimento de expressões artísticas de fronteira, em especial a dança-teatro e a performance. Todos estes fatores levantados podem ser qualificados como momentos de crise, ou seja, oportunidades de revisão dos parâmetros vigentes que permitiram a emergência de mudanças no modo de fazer, ver e pensar o teatro.

No centro destas transformações poderíamos identificar a figura do ator, enquanto artista que operacionaliza a cena. A percepção do ator como elemento de centralidade do fenômeno teatral foi possivelmente a ocorrência mais importante para o renascimento das artes cênicas no contexto da pesquisa acadêmica, porque é através dela que somos obrigados a reconsiderar a velha noção de teatro enquanto epifenômeno da ficção literária. A presença concreta e compartilhada do ator com o espectador passa a constituir o fundamento que demarca os limites nos quais podem ser inscritos os estudos da teatralidade, estando todo o restante subordinado à possível pertinência no que se refere a estes limites: tudo no campo da teatralidade converge para o ator, ao passo que tudo aquilo que o ator faz aponta para o espectador, a testemunha através da qual se torna possível comprovar a ocorrência ou não de teatro. É de acordo com esse modo de pensar que demarcamos as primeiras diretrizes de estudo da presente tese de doutorado: o ator lhe é central na medida exata em que a observância a ele demarca a singularidade e autonomia das artes cênicas, enquanto campo de investigação singular. Em outras palavras, é a presença compartilhada do ator quem deflagra a vigência da espetacularidade, da cerimônia teatral.

O reconhecimento do ator enquanto elemento básico da teatralidade influenciou diretamente para a emergência de duas importantes questões, que passaram a ser enfatizadas e debatidas reiteradamente, do início do século XX até os dias atuais: por um lado, as faculdades rituais da cena, com conseqüências que vão além dos princípios estéticos, congregando fatores antropológicos; por outro, os aspectos concernentes à corporeidade do ator em estado de representação¹, numa retomada do sentido forte da palavra grega *dráma*, que poderia ser literalmente traduzida por ação. Diria que a discussão a partir dessas duas questões abriu reflexões e debates variados, provocando a irrupção de novas teorias, conceitos e metodologias de trabalho: antropologia teatral, estudos da performance, etnocenologia, teatro físico, dramaturgias da imagem, teatro pós-dramático. Todas estas escolas e teorias só vieram a surgir graças à *reinvenção* do ator no teatro, aos debates em torno da física das ações e à busca por uma linguagem própria à cerimônia teatral, à espetacularidade.

¹ Gostaria de solicitar que o leitor esquecesse, neste momento, as problematizações que o termo “representação” podem implicar, tomando-o num sentido geral de performance de cena do ator.

A idéia de um teatro ritual está inevitavelmente atrelada à problemática do sagrado, assim como uma discussão acerca das relações entre consciência e corporeidade, ou imaginação e pulsão instintual, tange ao campo da espiritualidade, ou seja, das relações entre o visível e o invisível, o mesmo e o Outro. Atentos a estas imbricações, encenadores e atores de diversas nacionalidades e orientações estéticas dedicaram significativa parcela de suas reflexões e empreendimentos artísticos ao problema do sagrado, tanto do ponto de vista temático, quanto do ponto de vista operacional, ou seja, das relações entre o fazer teatral e as faculdades de transcendência do ser humano. Por outro lado, estas relações costumam causar problemas no ambiente da pesquisa acadêmica, de modo que a tendência geral é a de evitar um diálogo direto com a temática, optando-se por linhas tangenciais. Assim, as faculdades rituais da cena recebem comumente o tratamento antropológico e as relações entre consciência e corporeidade, são comumente abordadas segundo prismas científicos, sem conexão com o campo propriamente da espiritualidade. Esta escolha acadêmica tem certas conseqüências, sendo a mais perigosa o esquecimento que se opera do contexto original dos trabalhos dos artistas pesquisados, como se eles próprios rejeitassem qualquer aproximação com o território fugidio da espiritualidade.

Esse expediente não poderia ser exclusividade do campo de investigação das artes cênicas, tratando-se propriamente de uma peculiaridade dos caminhos que a investigação acadêmica, no mundo ocidental, acabou seguindo. Analisando essa peculiaridade e o modo como o conhecimento acumulado é normalmente repassado de geração a geração, o pesquisador Stanislav Grof, refletindo acerca das mudanças de paradigma científico em vigência na atualidade, poderá dizer:

quando se discute a mecânica de Newton, nunca é mencionado o papel que ele atribuía a Deus, ou o seu interesse profundo em astrologia e alquimia, tão integrados em sua filosofia. Da mesma forma, não se lê que o dualismo de Descartes entre mente e corpo implicava a existência de Deus. Não é também mencionado nos livros didáticos que grande número dos fundadores da física moderna, como Einstein, Bohm, Heisenberg, Schroedinger, Bohr e Oppenheimer, não somente achavam seus trabalhos plenamente compatíveis com a visão mística do mundo, como também, de certo modo, penetravam nesse domínio através de suas atividades científicas. (GROF, 1987, p. 9)

Essa omissão é consequência de determinado modelo científico e sua lógica se expandiu para setores diversos da cultura, de modo que nos acostumamos a recusar a presença de qualquer elemento de caráter místico, quando se trata de estabelecer idéias racionalmente válidas e coerentes. Diria mesmo que a assepsia requerida por essa lógica de pensamento estabeleceu certas formas rituais de laicidade que manifestam horror à presença de quaisquer elementos do sagrado, numa operação científica ou até de formas não científicas de conhecimento. E se os axiomas religiosos governaram a cultura oficial na Idade Média, são os axiomas da laicidade que governam a cultura do conhecimento oficial, em nossa era, e, por conseguinte, são novamente as formas pagãs (ou seja, as formas não batizadas pela cultura oficial) que permitem ruptura em relação aos dogmas estabelecidos. Apesar de não ocorrer de modo tão explícito, essa lógica também influencia as pesquisas no campo das artes, erigindo seus próprios templos.

No que se refere à temática do sagrado, a perspectiva de base da qual esta pesquisa parte é de origem arquetípica, encontrando em Carl Gustav Jung suas referências imediatas, e nos trabalhos posteriores de James Hillman e Rafael López-Pedraza seus correspondentes atuais. Neste sentido, o problema do sagrado parte do que poderíamos denominar de maneira grega antiga de relação com hierofanias, ou seja, ausência do princípio de fé. De modo que, à Jung, os deuses não dependem de nossa crença para atuar, mostrando eficácia psíquica (eficácia para a alma), com independência em relação aos dogmas vigentes, sejam eles cristãos, econômicos ou científicos. É este princípio de base que licencia a realização da presente pesquisa, sem prejuízos decorrentes do debate inútil sobre a existência ou inexistência de Deus, de deuses ou de outros invisíveis. Do ponto de vista fenomenológico, toda visibilidade é dada sobre um fundo de invisibilidade, de sorte que podemos seguir adiante sem nos deter no dualismo positivista sobre a verdade da fé ou da ciência.

Por outro lado, o renascimento do teatro no contexto acadêmico está ligado diretamente ao reconhecimento da espetacularidade, enquanto lócus singular de seu estudo. Espetacularidade é o nome laico que usamos para designar aquilo que, em termos místicos, pode ser denominado de cerimonial, ou ritual. Assim voltamos aos

pontos iniciais de partida desta introdução, de um modo todavia alterado: voltamos ao problema do renascimento do teatro na academia, mediante controvérsias que se relacionam ao problema do sagrado. Uma problemática pouco observada ou pouco abordada pelas pesquisas acadêmicas, pelo menos no que se refere ao uso das ferramentas que são próprias ao tema, ou seja, seu próprio corpo simbólico e imaginal de concepções, imagéticas e narrativas.

Comumente se fala da provável origem do teatro em rituais religiosos, não apenas no que se refere à cultura grega, mas a praticamente todas as culturas das quais se tem conhecimento. Essa afirmação parece conter um caráter extremamente mítico, desde que localiza num passado remoto os vínculos transcendentais do teatro, mantendo a vida moderna tranqüila em relação a seu passado imemorial, supersticioso e confuso. Por outro lado, nunca se falou tanto na morte e no renascimento do teatro, sob novas condições no mundo presente, de modo que somos levados a inferir se o teatro, quando volta a morrer e a nascer, na atualidade contemporânea, não volta a nos pôr em contato com suas origens místicas, refazendo o elo de ligação do homem com as invisibilidades que o atravessam e acompanham. Porque se convertermos o dado histórico das origens rituais do teatro (suspeitando de seu caráter mítico), num princípio de essência, poderemos dizer que o teatro está sempre nascendo de um lócus sagrado, não tendo com ele apenas um vínculo passado (*in illo tempore*). Nesta linha de pensamento, teatro e hierofania possuiriam vínculos permanentes, por força de um princípio constituinte, e a teatralidade revelaria certa semelhança estatutária em relação às religiões.

Do ponto de vista da hipótese em torno da qual esta tese se movimenta, pode-se dizer que o parágrafo acima a sintetiza adequadamente. Do ponto de vista operativo, entretanto, será preciso fazer outras observâncias. A primeira delas diz respeito à atitude tomada, ou seja, a de buscar focar o problema da relação entre teatro e hierofania frontalmente, evitando os desvios corriqueiros pelas tangentes da antropologia ou da biologia do corpo humano. Assim, quando falamos de ritual ou de cerimonial tentamos abordar o fenômeno segundo a perspectiva da história das religiões e das conexões entre rito e mito. Quando falamos da relação entre consciência e corpo, usamos os elementos da imagética própria a algumas tradições místicas, tentando compreender estas interações segundo o conhecimento legado

pelas escolas espirituais. Isto significa que a pesquisa pretende trazer novas contribuições ao campo de investigação das artes cênicas não apenas do ponto de vista da hipótese geral com que trabalha, mas igualmente no modo como estrutura sua narrativa. Compreendendo que os debates em torno da ação física e dos rituais chegou a certos limites, nos termos e percursos utilizados até então, propõe-se aqui o uso de uma perspectiva que nos autorize visitar lugares comuns de modos novos, com vistas a que o mesmo se converta em Outro. É com este espírito que o trabalho fará uso de referências aos encenadores e teorias mais visitados e discutidos nas últimas décadas, buscando vê-los e compreendê-los segundo perspectivas não experimentadas, capazes de alterar nossas idéias sobre eles.

O uso de interseções com os campos da psicologia e da filosofia, em especial, será requerido. A psicologia por ser o campo de investigação próprio à alma: conforme o entendimento de Hillman, a etimologia da palavra confere seu sentido: *psique* (alma) + *logos* (discurso, lógica). A filosofia por ser o campo de investigação próprio ao espírito ou, seguindo Platão, porque *todo filosofar é um filosofar sobre a morte*, e logo, todo o problema da morte está no fato de ela nos lançar, imperativamente, no território nebuloso do sagrado. O uso destas outras áreas de conhecimento, como se vê, não será procedido para nos desviar do problema do sagrado, mas para colocá-lo precisamente da maneira mais adequada, ampliando as imagens que ele suscita e fornecendo ferramentas adequadas à sua abordagem.

O núcleo da tese possui estrutura singular, que lhe dá coerência poética e sentido lógico próprios, dos quais a presente introdução e a conclusão não participam, desde que funcionam como cortinas (indispensáveis) que abrem e fecham o olhar ao espetáculo da tese. Também cabe à introdução e à conclusão a função de complementar o caráter de pesquisa acadêmica do trabalho, orientando sua leitura e compreensão. O apêndice, como o próprio nome indica, tem caráter acessório, mas guarda importância também funcional, na medida em que permite que sejam vislumbrados alguns dos pontos de partida da pesquisa. Diria que ele funciona como elo entre a dissertação de mestrado e a presente tese de doutorado, e colabora para revelar algumas das premissas que deram origem a este trabalho. Tendo sido escrito no segundo semestre do curso de doutorado, o artigo que o constitui fornece

as bases arquetípicas de onde este trabalho partiu, colaborando para que se compreenda adequadamente o percurso por ele seguido.

A aludida estrutura do trabalho segue a lógica de organização das tragédias da Grécia Antiga, e para cada elemento constitutivo da estrutura foi concedida uma denominação qualificativa própria. Estas qualificações seguem uma lógica poética que toma as formas geométricas como referência primordial, na qual a quadratura do círculo² é imagem central, numa alusão às dificuldades que a temática comporta, assim como às próprias dificuldades que a simples relação entre ciência e arte implicam, dadas suas largas distinções de constituição e finalidade. Assim, o Prólogo recebe a qualificação de *Abertura*, num contexto de ambivalência que quer designar, por um lado, o início dos estudos e, por outro, a necessidade contemporânea de compreender todo estudo como obra aberta. Ao mesmo tempo, o termo busca também solicitar do leitor a abertura necessária (indulgência) para aceitar pontos de partida que podem parecer muitos diferentes de seus referenciais costumeiros. Por conseguinte, sua função principal é introdutória, fornecendo, tal como os prólogos das tragédias gregas antigas, os elementos anteriores ao *mythos* que será narrado e que, por assim dizer, constituem os precedentes que lhe deram origem. Nesta abertura, toda a poética do título é visitada, de modo a deixar claras as razões da denominação da tese. Essa visita à poética do título revelará igualmente muitas das bases teóricas sobre as quais o trabalho se estrutura.

O Párodo, qualificado como *locus de origem*, utiliza-se também de elementos poéticos, apresentando ao leitor o entrecruzamento de duas narrativas: uma reflexão sobre os mitos de origem, acompanhada de conceituações sobre as narrativas míticas, com base nos estudos de Mircea Eliade, e uma problematização dos pressupostos acerca das origens do teatro. Pretende-se com isso jogar o leitor num lugar de con-fusão entre história e mito, de modo que possamos enxergar o caráter simbólico de nossas conceituações e, assim, considerar a possibilidade da vigência de uma relação contínua entre teatro e hierofania. Ainda no Párodo, fazemos uma primeira visitação à noção de mimese, através de um percurso que vai do mito ao

² Há referências tanto matemáticas quanto alquímicas para a expressão *quadratura circuli*. O I Episódio deste trabalho (Quadratura) apresenta estas referências, de modo que o leitor poderá se dirigir diretamente a ele, se desejar esclarecimentos preliminares.

rito, e do rito à personificação. Deste modo, ele cumpre a função de apresentar em linhas gerais as bases de relação entre teatro e hierofania que voltarão a ser problematizadas, em seguida, segundo outros pressupostos.

No Primeiro Episódio, denominado *quadratura*, faz-se opção por um discurso menos poético e mais conceitual, de modo a estabelecer bases de referência ao fenômeno do sagrado que possam ser utilizadas ao longo do trabalho, no processo de verificação das relações entre teatro e espiritualidade. Voltando a problematizar a discussão em torno do sagrado, é feito uso de um debate entre dois importantes intelectuais contemporâneos, acerca do modo como a religiosidade tem operado no mundo contemporâneo. Pretende-se com esta discussão, aproximar mais o debate de nossa realidade atual, permitindo que possamos pensar as relações propostas pela tese, não a partir de referenciais distantes no tempo e no espaço, mas de acordo com aquilo que se mostra operante em nossa vida contemporânea. A opção por um discurso mais conceitual se justifica pelo fato de estarmos lidando com um objeto que, por definição, é fugidio e de difícil mensuração, de modo que se mostra oportuno o uso de recursos de precisão, para garantir um mínimo de clareza na abordagem. Os dados levantados neste episódio serão norteadores para a análise que o segue. Antes, porém, eles serão problematizados segundo a realidade brasileira, num breve capítulo do trabalho, que cumpre a função de Estásimo. Neste sentido, cabe observar que o presente trabalho ficará devendo a análise de referenciais artísticos de nossa realidade cultural. Isto não foi feito devido a um recorte tópico, de acordo com o qual, interessou mais a defesa de uma perspectiva teórica de caráter universal, que o estudo de nossa singularidade cultural.

Sob a qualificação de *circulador*, o Segundo Episódio, o maior de todos os capítulos, concentra os maiores objetivos e esforços da presente pesquisa. Nele, o fenômeno artístico propriamente e, mais precisamente, as experiências e teorias no campo das artes cênicas são analisadas em sua intimidade, de modo a verificar a viabilidade factual de considerar a teatralidade vinculada, por um princípio constituinte, ao problema do sagrado. Se no Párodo a questão foi colocada nos termos das discussões de origem, no Segundo Episódio a problemática é analisada sob o enfoque prioritário da realidade contemporânea, na qual são visitados alguns dos encenadores e teóricos do teatro que se tornaram referência nos debates teatrais da

atualidade. Precede esse exame específico no campo das artes cênicas uma visitação a algumas conceituações da estética moderna, segundo as análises de José Ortega y Gasset. Deste modo, as bases filosóficas de Luc Ferry, analisadas no Primeiro Episódio, juntamente com as conceituações de Ortega y Gasset vão servir de margem referencial, em relação à qual as experiências e teorias no campo das artes cênicas serão pensadas.

Por fim, no Êxodo, que leva a denominação de *reaberturas*, procede-se o entrecruzamento dos dados levantados, oportunidade na qual são retomados os principais conceitos reunidos ao longo da tese. A função do Êxodo é proceder ao fechamento das questões abertas, tarefa para a qual se mostrou necessária a reabertura de alguns dos tópicos trabalhados ao longo da tese. Assim, procede-se a revisão da hipótese, segundo os autores estudados e, posteriormente, são analisadas algumas das conseqüências imediatas que a hipótese gera sobre as bases conceituais da poética ocidental. Deste modo, as noções de *mythos*, *mímesis* e *opsis* ganham certa relevância, quando se analisa a possibilidade de ainda haver pertinência no uso destes conceitos atualmente.

2. PRÓLOGO: Abertura

“O contrário do aberto é o inferno³, sim; o encerramento em nossos próprios pensamentos, em nossas concepções ‘formadas’, que nos impedem de ir em direção ao outro, e em direção ao Totalmente Outro”

Jean-Yves Leloup

Antes de tudo, julgo ser importante dizer algumas palavras a respeito do título da presente tese de doutorado. Acredito ser esta a melhor maneira de introduzir o leitor nas idéias a serem apresentadas, ao mesmo tempo em que a poética do título vai sendo justificada e esclarecida. Inicialmente, a pesquisa se chamava *A ARTE SAGRADA DO ATOR: Poéticas do Sagrado na Performance Teatral*. Tanto àquela época quanto no momento presente, a questão é a de especular entrelaçamentos possíveis entre o teatro e o sagrado, vigentes nos dias atuais, e o modo como se dão estes entrelaçamentos. Os debates em torno do sagrado e da religião têm se tornado cada vez mais comuns à contemporaneidade, e isso ocorre curiosamente em concomitância com uma laicização que ainda se mantém também crescente. Neste panorama, ganham mais proeminência as religiões dos povos chamados arcaicos e/ou primitivos, bem como os costumes rituais de civilizações antigas, que se encontram em desuso na vida do homem de hoje. O mesmo vale para o teatro ocidental, que em geral recebe mais facilmente as contribuições míticas, simbólicas e rituais de povos distantes (no tempo ou espaço) que as de sua própria e atual cultura. Com certa freqüência, esquece-se realmente que o cristianismo, uma das

³ Trocadilho no idioma francês entre o termo *fermé* (fechado) e *enfer* (inferno). A inversão das sílabas de um termo (o termo ao contrário) gera o outro – inferno/fechado. Assim, Leloup associa a espiritualidade à abertura e, especialmente, à capacidade de abrir-se ao outro, à alteridade e à diferença.

três grandes religiões monoteístas da atualidade, é também composto de rituais. Assim como se esquece que as bases cosmológicas do cristianismo não diferem tanto das de outras cosmogonias, guardando certos parentescos, que poderíamos chamar de arquetípicos. Um quadro, de caracteres controversos, que pode ser compreendido como resultante do paradoxal crescimento da laicização e do interesse na espiritualidade.

Na cultura de massa, a tensão paradoxal surge comumente nas roupagens da ficção científica, numa tentativa de equilíbrio entre o racionalismo e a necessidade de “mistérios” que oculta certas ansiedades humanas em relação à transitoriedade da vida e a algum possível sentido inerente a ela. Como dizia Platão, “todo filosofar é um filosofar sobre a morte” e, num território arriscado e movediço como o da morte, carregado de incertezas como só ele pode ser, o chão firme e seguro de uma ciência que contém a busca da verdade como geratriz é sempre bem-vindo. Ajuda a acalmar as inquietações, sem abalar demasiadamente a noção de *realidade* vigente.

Real é um termo quase sempre empregado para elevar ou designar um status “superior” (lembramos da realeza), mesmo que seu emprego entre em contradição com a *realidade*. E vale a pena lembrar da última reforma monetária brasileira que, não à toa, e com bons efeitos simbólicos, arrumou a casa de *Moneta*, e as inquietações acerca do valor real das coisas silenciaram. Real é um conceito de força e de referência para qualquer cultura. Fala-se muito, nos dias que correm, da importância de nos mantermos com os pés na realidade e, comumente, essa idéia se antepõe à noção de devaneio. O homem ancorado no real, deste ponto de vista, está acordado e não sonha. Age conforme a dureza material da realidade linear que o circunda, o que é muito distinto do conceito de Real⁴ que baliza os povos que mantêm ainda uma vivência do sagrado, em seu cotidiano, assim como a própria noção de realidade que a ciência contemporânea vem forjando, com base em suas elaborações mais recentes. Em termos psicológicos, também as fronteiras entre

⁴ Mircea Eliade, em seus estudos sobre culturas arcaicas, esclarece como o conceito de Real, sob o ponto de visto sagrado, refere-se a uma realidade superior que é origem e causa da realidade ordinária. (ELIADE, 1992). Na perspectiva psicológica de Jacques Lacan, o Real também se distingue do palpável cotidiano, embora seja intrínseco a ele. Segundo o psicólogo francês, a carência e a falta presente no desejo humano, sempre impossível de ser plenamente satisfeito, aponta para esse Real (LACAN, 2005).

realidade e imaginação são por demais tênues, de modo que, a rigor, não pode existir uma sem a outra.

Então a questão do sagrado e da espiritualidade no teatro ocuparão realmente a centralidade dos interesses desta pesquisa. Mas, como não é possível falar de conexão com o sagrado sem necessariamente recuperar a noção do que seja o sagrado (quando a profundidade da alma subiu à superfície das aparências⁵), omitir o termo controverso no título é também uma forma de proteger seu discurso dos diversos equívocos a que poderia ser submetido, pela pressa de julgamentos ou de certezas sobre uma temática que, a cada dia, parece mais incerta. De sorte que esta pesquisa será tão laica quanto quaisquer outras, que necessitam assim ser para garantir independência e autonomia de pensamento, frente a qualquer *a priori* religioso. O que entretanto não a impedirá de se manter basicamente religiosa, em sua finalidade e essência, do modo como sempre o foram (laicas e religiosas) as do teatro laboratório de Jerzy Grotowski. E tudo nela será estruturado a partir e em relação a *nortes* referenciais como este⁶.

A mudança do título inicial, que era mais simples, direto e objetivo, também me pareceu necessária exatamente para evitar a simplicidade e facilidade da expressão. Em termos de espiritualidade, objetividade e exatidão não constituem axiomas, sendo o discurso poético mais eficaz que o enunciado direto. Mesmo porque é função da alma efetuar a condução do intelecto, e sua lógica de funcionamento se aproxima mais do movimento circular, evitando a linha reta⁷. Pode-se mesmo dizer que, além do círculo e da espiral, nossa *anima natura* conhece apenas o movimento indireto, construindo sendas que se definem pelo tortuoso, embaçado, hermético. Algo que a sabedoria do senso comum demonstra saber com propriedade poética,

⁵ Cf. MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996. Livro no qual o sociólogo defende a idéia de que as questões mais pungentes da sociedade contemporânea tem ocupado o lugar da superfície, quando a aparência (enquanto estética) também revela profundidade.

⁶ No quarto tópico deste trabalho (I Episódio), o problema religioso será abordado sob o ponto de vista da filosofia, o que ajudará a aparar suas arestas. Antes ainda, no terceiro tópico (I Episódio), farei referência aos conceitos fundamentais da idéia de sagrado, com referências à cultura de povos chamados arcaicos e suas relações com a sociedade ocidental contemporânea.

⁷ A filosofia antiga de Plotino, bem como a obra de Marsílio Ficino, são referências de base sobre o assunto e, na contemporaneidade, os estudos de Henry Corbin, que muito influenciaram o desenvolvimento da psicologia arquetípica. Em minha dissertação de mestrado (NUNES, 2005), as noções de alma foram estudadas com riqueza de detalhes, no sentido de recolocar questões concernentes à emoção e às imagens em diálogo com o discurso da fisicalidade da cena. Por esta razão, não me dedicarei tão profundamente, neste estudo, a uma epistemologia da alma.

como bem expressa o adágio “*Deus escreve certo por linhas tortas*”. Para Michel Mafessoli, a sabedoria do senso comum precisa ser novamente conectada ao conhecimento científico que, durante muito tempo, a relegou (MAFFESOLI, 1996). Daí porque todo envolvimento com o religioso se pauta especialmente não por aquilo que está dado, mas pelo que se insinua sob e entre o dado claro, de modo similar àquele pelo qual se estrutura uma metáfora, que vela mistérios sob as aparências da clareza dada. Uma diferença como a que se observa entre o modo distante pelo qual um médico poder encarar a morte, como evento corriqueiro (e não se tratará exatamente da morte, mas de um estado de óbito), e o modo excepcional e reservado como o mesmo médico poderá reagir, em se tratando dos indícios de sua própria morte, ou da morte de um ente seu. Porque, enquanto médico, ele necessita distância, ao passo que o ser humano inevitável do médico não tem escolhas.

A relação entre distanciamento e envolvimento tem sido debatida no que se refere à metodologia de pesquisa, exatamente quando ocorre uma conscientização da impossibilidade do distanciamento integral. É aí que uma aproximação com a teoria do efeito de estanhamento de Bertolt Brecht ganha novo interesse, nos afastando de uma noção equivocada acerca da função emotiva do ator, seja em termos de estranhamento, seja em termos de identificação. É num sentido correlato que pretendo anunciar aqui a vizinhança entre epifania e poesia. Uma vizinhança já declarada na análise mítica de Joseph Campbell, bem como na teoria do imaginário, de Gilbert Durand, capazes que são de nos fazer entender a morte como matriz não apenas do pensamento religioso e/ou filosófico, mas igualmente do discurso poético: *É na morte que nasce o poeta.*

O germe do título da tese é anterior mesmo ao anteprojeto de pesquisa, mantendo contato com a dissertação de mestrado que a precede (*Ator e Alma: A Morte como Método*). Assim, apesar da distância entre a cidade de Campinas e a de Salvador, entre o perfil acadêmico da UNICAMP e o da UFBA, entre minha orientadora no mestrado, Verônica Fabrini, e meu atual orientador, Daniel Marques, tratar-se-á aqui de uma continuidade de reflexões. Da continuidade de sentidos que procuro dar à minha vida, que se inscreve naquilo que efetivamente realizo, enquanto a morte acena apenas de longe, já que numa tese também se pode ler os sentidos de uma

vida, os sentidos referenciais que demarcam suas razões fundamentais. Isto se aceitamos ponderar a inversão que faz o arquetípico James Hillman da atitude analítica de Freud: não é a chamada *história de caso* do autor que revela segredos ocultos da obra, mas é esta última que pode nos ajudar a compreender os grandes temas que orientam a vida de um autor, enquanto pessoa: suas obsessões mais profundas. E é assim que aquilo que levei à frente nas encenações livres, na docência, nos estudos de graduação ou durante o mestrado estabelece continuidade, e rasga descontinuidade, desvelando a personalidade do que leva meu nome e o nome do que faço: há continuidades intrínsecas também àquilo que descontinua, porque dar consecução a algo pode significar ainda matar algo, e renascê-lo no ponto onde pulsam as origens. Na partida – nome ambíguo capaz de dizer do início tanto quanto da despedida.

E sendo comum hesitar ante o imperativo dos pontos finais, seja na vida seja nas hipóteses, também é comum que nos sintamos mais à vontade quando os três pontos geram filhos. Uma tese é também uma forma de procriação e continuidade, de reticências. De insistência num SIM difícil de ser dito, entre todos os NÃOS que o cercam. Como diz o personagem Zarathustra, de Friedrich Nietzsche: *viveria tudo outra vez!*

Tendo em vista o subtítulo de minha dissertação de mestrado (*A Morte como Método*), a banca de avaliação reivindicou, à época, um capítulo mais extenso dedicado ao tema da morte e de seu método. Eu talvez devesse ter agonizado mais e, no entanto, foram apenas cerca de três páginas dedicadas à idéia da imaginação fecundada pelo senso de morte⁸. Retomo a temática agora, cerca de três anos depois, como uma forma inusual de início-fim. Inicio minhas declarações de hipótese sob o estandarte da morte. E o uso também como homenagem a todo iniciado, pois é ele quem sabe que só se nasce duas vezes quando se conhece o tubo da morte. Quero dizer que este prólogo é o anúncio da morte do que está dito no texto de mestrado, daquilo que escrevi quando morava (lecionava) em Londrina e me tornava mestre pela Universidade de Campinas, em São Paulo. Porque é no cerrado de Goiânia onde agora eu ensino (vivo) e será na Bahia de Todos os Santos onde devo

⁸ É também James Hillman quem irá criticar o tecnicismo (que corriqueiramente assombra também o campo da arte), reivindicando o equilíbrio entre *comos* (técnica) e *porquês* (sentidos, razões).

me apresentar, para descortinar idéias acerca do lugar do sagrado no teatro. E tanto antes quanto agora eu permaneço um professor em qualificação, e me é preciso entrecruzar fronteiras para garantir sintonia entre aquilo que se quer ensino e aquilo que aprendizagem. Porque o que parece próximo, óbvio ou imediato se mantém alhures (dorme) na mais funda cegueira, de tal modo que é preciso mobilizar com força a dureza da matéria inerte, para fazê-lo acordar na imanência do instante presente.

Neste trabalho, trago o substantivo “forte” do teatro, ATOR, como primeira palavra. No entanto, a maioria dos autores do campo teatral que irei utilizar como referência, para refletir a temática no contexto da cena contemporânea, são ou foram quase todos encenadores, quando não teóricos da arte. Não se trata de um desvio, mas de uma forma de destacar o centro objetivo de trabalho do encenador: a figura atuante pela qual todo trabalho de encenação deixa de ser mera elucubração autoreferente para encarnar relação. Com efeito, não há atuação sem senso de direção, o que significa que sempre que falamos de *ator* incluímos a figura do encenador. Não do ponto de vista da subjetividade deste último, mas do ponto de vista da objetividade de seu trabalho, quando é possível averiguar seu funcionamento concreto⁹.

Penso um encenador como um educador, ou como um encantador, se a palavra não parecer por demais vaga. E esse trabalho de educação do ato, de encantamento da ação, começa no ator. Quando é possível sugerir sinais e pistas às vezes úteis, às vezes compreendidas, às vezes passíveis de poderem nomear seu emissor com o substantivo *encenador*, mesmo que, junto com o encantamento, os sinais e pistas também despertem incômodos e obstáculos. Porque é apenas quando o encenador consegue mover algo no ator que sua profissão começa. E esta pesquisa, apesar de estar sendo escrita sob uma ótica de encenador, também se destina a atores. Porque há esperança de haver encantamento possível também pela palavra escrita.

A poética do título se insinua na equiparação, por contigüidade fonética, entre a palavra ator e os termos *sator* e *satori*. Satori é um substantivo da língua japonesa, já incorporado pelo dicionário português. É mais recorrente em livros de filosofia e

⁹ Naturalmente, o ator pode ser também seu próprio encenador.

religião, em especial os que abordam aspectos da cultura do extremo Oriente. Trata-se de um conceito ou idéia de origem Zen e pode ser “traduzido” por *iluminação* ou *despertar*, sempre em sentido metafórico. *Satori* pode ser considerado como o opus do Zen e da meditação, de maneira geral, mas também o objetivo último e maior de todo ser humano, mesmo daquele que não pratica qualquer tipo de meditação, ritual gnóstico, seja ateu ou creia no futebol; pois segundo o preceito é para a iluminação (esclarecimento) da alma que tende todo homem, dure a travessia um dia ou sete éons. Nas palavras do filósofo alemão e psicólogo existencial Karlfried Graf Dürckheim:

Satori significa que, de um só golpe, o mundo nos é dado novamente, renovado, imbuído de um novo sentido, com um novo brilho. ‘Os campos voltam a ser verdes’, porém resplandecem com um verde mais intenso. O homem volta a ser homem, porém homem num sentido mais elevado, comprometido com uma vida nova. (GRAF DÜRCKHEIM, 1998a, p. 78)

Evidentemente *satori* também está vinculado à idéia de morte, que habita por antagonismo a poética da vida. Ou é ele uma poética da vida, inerente, por *graça*, a toda poética da morte. A ordem dos fatores parece indiferente e pode até mesmo não interferir no produto, mas é certo que interfere no ouvido, porque localiza e qualifica a poética, informando se seu movimento segue no sentido do verão ou do inverno. Quase toda arte moderna e contemporânea se localiza nos ventos de inverno e têm as ruínas como simbólica de referência. Vida e morte são idéias que carregam cada qual sua contraparte de oposição embutida uma na outra, como quaisquer idéias opositivas, que se afirmam na coexistência tensa de suas afirmações e negações, de modo complementar. Mas é possível intuir que o inverno esteja chegando ao fim e que a vegetação, pouco a pouco, esboce os primeiros botões da primavera. Mesmo que o alarme seja falso e que o inverno apenas esteja começando, uma mudança significativa desta pesquisa, em relação à do mestrado, é que ela pretende explorar territórios iguais em perspectivas diferentes: o método da vida.

Se *satori* é a vida galardoada pela experiência da morte, pode-se intuir que o termo *sator*, por sua vez, é o verbo japonês donde deriva o substantivo *satori*. Nesta trilha etimológica, *sator* pode ser equiparado ao verbo português *despertar*. E se o

substantivo *satori* é derivado do verbo *sator*, este é derivado, por sua vez, de outro substantivo: *sato*, que pode ser traduzido por *atento*. Tornar-se *atento* à realidade integral que nos circunda, verificando conexões entre o que os olhos vêem e o que os desejos suscitam (acordar na noite escura da alma, tal como São João da Cruz, em sua via mística) é consoante à qualificação sucinta de Graf Dürckheim, acerca do sentido de *satori* no *Zen*. O que não surpreende, já que cada palavra carrega sua história e simbólica de origem consigo, como se fosse, na acepção de Schelling, um “mito exangue”:

Quase somos tentados a dizer que a própria língua é uma mitologia despojada de sua vitalidade, uma mitologia por assim dizer exangue, e que ela conservou somente no estado abstrato e formal aquilo que a mitologia contém no estado vivo e concreto. (SCHELLING apud BACHELARD, 1988, p. 36)

Até aqui a associação de idéias aos termos do título aparece avizinhada à simbólica zen. Entretanto esta tese não toma o budismo ou aspectos da cultura do extremo oriente como norte referencial. Nem mesmo as imagens do zen apresentadas têm por objetivo delimitar um *tópos* teórico ou cultural específico. Por outro lado, o zen é referido a partir da perspectiva oferecida por Graf Dürckheim, ou seja, não como fenômeno histórico cultural, nem propriamente como religião, mas como fonte de experiências humanas universais, capazes de assimilação em qualquer cultura. Foi inclusive este ponto de vista que levou Dürckheim a equiparar as experiências de *satori* sugeridas pelo zen-budismo a idéias correntes em outras doutrinas religiosas e filosóficas, inclusive à tradição espiritual do Ocidente: “Onde há em tudo isso, uma oposição do Zen ao pensamento cristão?” (GRAF DÜRCKHEIM, 1998, p. 78). É, portanto, nesta perspectiva que o sagrado não será refletido aqui a partir de diferenças de fronteira, mas de correspondências entre experiências humanas distintas, o que não implica necessariamente uma mistura confusa entre culturas distintas. Seria o caso de pensar, em termos de imagem, não num conjunto matemático de união, mas de intercessão, onde são ressaltados os aspectos comuns mantendo-se consciência das diferenças.

Dito isto, uma outra referência ao termo *sator* pode ser evidenciada. E não se tratará na realidade de uma *segunda referência*, mas originalmente da primeira, tanto porque foi dela que parti originalmente, quanto porque é ela quem constitui a

associação mais imediata para nossa cultura, que também descende da tradição greco-romana. Trata-se da matriz latina do termo *sator* (lavrador, em português), tendo como base o enunciado contido no (des)conhecido “quadrado mágico”, da tradição esotérica da alquimia, cuja origem remonta à antigüidade. A associação rendeu-me uma licença poética com o ícone antigo, através da ocultação de uma das letras do enunciado, que nos oferece a possibilidade de pensar o ofício do ator, nos termos poéticos em que o ofício do lavrador é posto pela mística alquímica, enquanto símbolo da trajetória do ser humano no caminho que pode lhe conduzir ao autoconhecimento (e à transcendência), pela via da imanência, ou seja, do contato enraizado com a vida concreta. Eis a mágica dos quadrados:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

s	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	s

Figura 1: Quadrado Mágico preenchido com fórmula alquímica na forma de palíndromo (à esquerda) e jogo poético de resignificação do quadrado mágico (à direita).

O amuleto alquímico (original à esquerda e alterado às demandas cênicas, à direita) é apenas um quadrado que encerra vinte e cinco quadrados menores, guardando vinte e cinco letras que formam uma expressão simbólica, em latim. A atração do símbolo está em parte na mística da expressão que o quadrado comporta, ou seja, na potência metafórica que as letras graficamente dispostas constroem, sem muito esforço de clareza ou objetividade, embora possua uma cruz objetivamente clara ao centro, nos sulcos da palavra TENET. Por outro lado, o interesse que o símbolo comporta deve-se a sua rígida estrutura matemática, que lhe garante caráter anacíclico, ou seja, constitui palíndromo perfeito, no qual a expressão poética pode ser lida, guardando inalterado seu sentido, em qualquer ordem vertical ou horizontal: *sator arepo tenet opera rotas*.



Figura 2: Inscrição do quadrado SATOR encontrada em Pompéia, no que teria sido o banheiro da residência de Paquius Proculus.
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:P8190074.jpg>

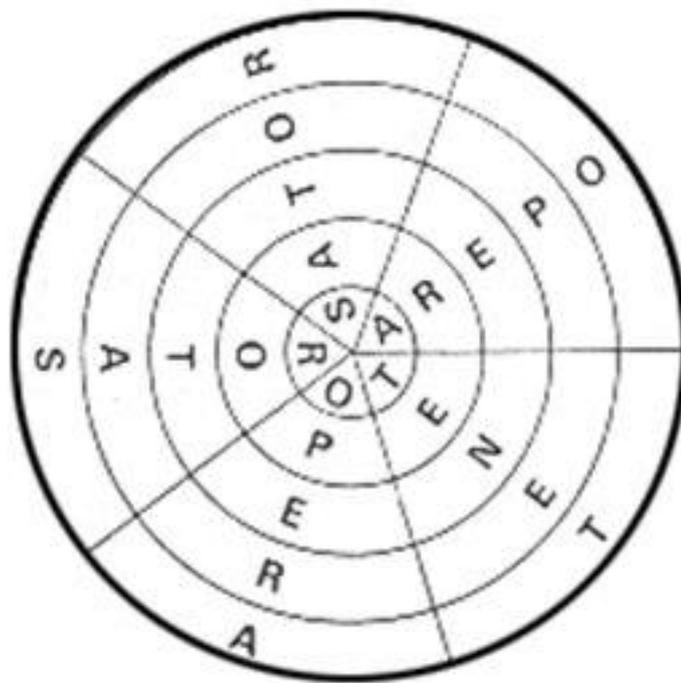


Figura 3: Reprodução do Quadrado Sator, em formato circular, encontrado na Abadia de Valvisciolo, construída no século VIII por monges ortodoxos gregos.
<http://mortesubita.org/jack/miscelania/textos/quadrado-sator/>

Não há tradução inequívoca para esta expressão, especialmente porque ela comporta termos desconhecidos ou pouco usuais. Uma tradução possível seria: *O lavrador atento conhece a rota do arado*. *Sator* pode ser traduzido por lavrador/semeador; *arepo* não tem tradução em latim e supõe-se que constitua nome próprio muito pouco usado; *tenet* é o verbo (ter, manter, dirigir, em português) da expressão; *opera* é associado a (ou é forma acusativa neutra de) *opus* (obra, processo); e *rotas* parece ser plural feminino de rota (roda, círculo, ciclo). Mas existem outras formas, menos literais e mais simbólicas, de ensaiar uma tradução da expressão.

Segundo o romancista pernambucano Osman Lins, que foi também afixionado pela arte oriental, além do interesse que mantinha pelos mitos de nossa civilização, o adágio remonta à época cerca de duzentos anos antes de nossa era cristã. Diz uma antiga lenda que a frase surgiu em Pompéia, quando o comerciante Publius Ubonis promete conceder liberdade a seu servo predileto, Loreius, caso este descubra uma frase significativa com capacidade anacíclica. Como esclarece a especialista na obra de Osman Lins, Telênia Hill:

Quer Ubonis fazer representar: 1) a mobilidade do mundo, que teria sua réplica nas variadas direções seguidas para a leitura da mesma expressão, e também na possibilidade de criar, com as letras constantes dessa frase imaginada, outras palavras; 2) a imutabilidade do divino, que encontraria sua correspondência na imutabilidade da frase, com o princípio refletido no seu fim. (HILL, 1986, p. 72)

Assim, o servo Loreius perde noites em vigília e precisa observar com atenção muitos de seus sonhos para chegar a esta fórmula, constituída de cinco palavras, cada uma composta por cinco letras: uma sincronia numérica cabalista com o “pentágono estrelado, emblema universal da vida” (Ibid.). Naturalmente (como ocorre com toda história contada e recontada ao longo do tempo) esta parece ter muito de invenção imaginativa, se não for puramente uma invenção fantasiosa. É por isso também que ela conserva força simbólica, pois não há verdade que perdure sem um mínimo de imaginação. E é fato que o quadrado mágico sobreviveu por séculos e civilizações, preservando até hoje significativo interesse em seu simbolismo.

72

A-Ross.
 R-Abel descreve relações com a Mulher 3.
 O-Mulher 3, na Av. Angelica, fala de si e descreve cópula.
 T-Abel e Cecília.

R r1	r2	r3	r4	/o1	r5	o2	A	o3	r6	o4	r7
o6	o7	r8	o8	T1	o9	r9	o10	o11	r10	o12	
o13	r11	o14	r12	o15	o16	o17	o18	r13	o19	o20	
r14	o21	r15	o23	o24/A	r16	T17	o	r17	r18	r19	r20
				(o)			↑				
r21	r22	= 2.53o linhas.									

(o) Aqui, ela fala que Hayano é um Iólipo.

↑ Começa aqui a descrição da cópula, do corpo da Mulher e da visão da Cidade.

Até R-15 posso falar do Iólipo. Mencionando, porém, tão-só características que não constam de "O". Isto é: não dizer que tem a glândula gelada. Aliás, dizer que ele (em "O") é um Iólipo, adquire muito mais força se já se souber algo sobre ele. Se se souber, principalmente, a parte mais terrível: que cresta o útero da mãe etc.

Depois de R-15 é que se fala ~~na~~ da glândula fria, de sonhar com mortos furiosos e que se descreve o rosto VERDADEIRO de Hayano.

Novembro, 1966

D	2a.	3a.	4a.	5a.	6a.	S.
						12 (eclipse, L. Nova)
13	14	15	16	<u>17</u>	18	19
20	21	22	23	<u>24</u>	25	26
27	28	<u>29</u>				

Eclipse
Praia Grande
Ubatuba
S. Paulo

Entero
O Tempo
Iólipo
A Opressão
O Suicídio
Renda
O Brasil (jornais)

A Palavra Divina,
nomeadora das
Coisas e Ordenadora
do Caos.

Imagem 4 - Rascunho de Osman Lins, referente à composição do romance Avalovara. A estrutura do romance é conjugada através de uma relação entre a figura da espiral e o *quadrado sator*, de modo que os capítulos são organizados conforme os giros da espiral sobre as letras do palíndromo. <http://www.usp.br/agen/?p=15840>

No romance *Avalovara*, Osman associou o quadrado mágico a uma espiral. Trata-se de um romance extremamente hermético, tido como referência universal no campo da literatura, comumente considerado a *Grande Obra* de Osman. A espiral, associada ao quadrado mágico, parece uma confirmação das próprias idéias simbólicas do quadrado. Talvez Osman, que concebeu a estrutura de narrativa do romance a partir de rígidos princípios geométricos, tenha entendido que o quadrado contém metaforicamente uma espiral, e literalizou isso, na construção dos alicerces de seu romance. A potência de eternidade cíclica do quadrado atua por meio do caráter anacíclico da expressão que ele contém, própria de uma poética do “eterno retorno”. Esta característica cíclica pode também ser vislumbrada em outras formas simbólicas da cultura humana, como é o caso da *Ouroborus* (serpente ou dragão que morde a própria cauda), que conecta as noções de origem e finalidade. Talvez a mesma idéia que o termo grego *anastasis* (comumente traduzido por ressurreição) busca significar no cristianismo, embora literalmente ele designe apenas “colocar-se” (*stasis*) “no alto” (*ana*)¹⁰. É dentro deste espectro de referências que o título da tese situa as associações possíveis entre prática cênica e processos espirituais, de modo a lembrar também que a sugestão não parte de idéias novas, mas retoma e repensa problemas antigos, entre os quais se situa a questão das origens do teatro: continuar algo pode significar retomar este algo a partir da idéia que lhe deu origem, recomeçá-lo.

A frase de Ubonis, *sator arepo tenet opera rotas*, já foi e continua sendo traduzida de diversos modos, mais ou menos similares. O dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant, traduz do seguinte modo: “O lavrador, com sua charrua ou em seu campo, dirige os trabalhos” (CHEVALIER, 1999, p. 756). Osman Lins entende de modo similar, embora evidencie os sentidos paralelos. Acompanhemos, com Hill, as traduções do romancista para a expressão:

‘O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos’ ou ‘O Criador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita’, acepção que segundo José Paulo Paes, em estudo realizado, imprime ao romance ‘o caráter de alegoria do Criador e da Criação, do escritor a dominar o texto’, acrescentando-se que ‘um dos temas de *Avalovara*

¹⁰ Cf. LELOUP, 2007, p. 99.

é a meditação do autor sobre seu próprio romance à medida que este vai sendo elaborado'. (HILL, 1986, p. 20)

Estas analogias também interessam ao presente trabalho, quando substituímos os elementos da literatura por aqueles que constituem o eixo do teatro: O ator domina (deve dominar) a cena, assim como o lavrador, cuidadosamente, mantém a charrua nos sulcos. Assim como um indivíduo, de posse de sua vida, a mantém nos rumos que ela precisa seguir, de modo a realizar plenamente o que jaz em semente (individuação, conforme Jung). Portanto não se trata de simplesmente dominar a cena, mas especialmente do que se vai entender por *dominar a cena*. Hoje existe toda uma tecnologia que permite certa perfeição (cosmetização) no trabalho do cultivo de sementes, tanto que se inventam venenos apropriados para a morte silenciosa dos germes que lhe servem de obstáculo, e que também silenciosamente alimentam nossa própria morte. Pois que a frase de Ubonis tem potência metafórica (o melhor dela está aí) e não objetiva exatamente abordar métodos de cultivo que evitem os obstáculos ao desenvolvimento da semente. Esta tese também não pretende apenas (ou exatamente) abordar as tecnologias de trabalho do ator contemporâneo, embora as técnicas não percam importância quando não são elas que se situam no alvo.

Outrossim, nenhuma das imagens precisa ser descartada: técnica, trabalho, terra, veneno, semente, texto, gesto, criador, criatura. O jogo metafórico, neste contexto, vincula o ator à imagem do lavrador, ao mesmo tempo que insinua caminhos possíveis e diversos: alguns mais sadios, outros menos. A imagem de trabalho que advém do lavrador, no ícone alquímico, também não é qualquer imagem de trabalho. É de certo modo privilegiada no imaginário de todos os tempos, como símbolo da harmonia entre o homem e seu meio: criatura fazendo-se criador pela transformação que empreende em seu meio. E no título deste trabalho, que privilegia a relação do homem consigo e com o cosmo, as imagens de ator e lavrador (ator-sator), são importantes metáforas de entrelaçamento, assim como o entrelaçamento escritor-criatura-criador-texto, em Osman.

Enfim o S, em itálico no quadrado, não permanece apenas como resíduo de sua adequação ao contexto cênico: pode reforçar o aspecto cíclico, como ocorre na

imagem da serpente que morde a própria cauda, ou como a serpente do conhecimento oculto, no original paraíso adâmico. As rotas do ator Ihe levam a redescobrir, de modo cíclico, aquilo que a poeira do tempo ocultou, de modo que todas as revoluções e descobertas posteriores, sobre a potência de seus atos em cena, podem ser tomadas como recordações de paraísos perdidos, sabedorias olvidadas.

No subtítulo da tese, apresento também uma ambivalência de tensões, através dos termos *labor* e *torpor*. De fato, outras idéias poderiam ser aproveitadas, como é o caso da imagem de tensões (igualmente forte) entre os deuses Apolo e Dioniso, que o filósofo Nietzsche selecionou para debater suas principais idéias acerca da natureza e sentido da arte. O ponto de vista nietzscheano, neste sentido, é uma das referências de base para o debate proposto, mas não o único. Como se sabe, o próprio cristianismo, tão arduamente amado e tão duramente criticado pelo mesmo filósofo, no curso de uma única vida, possui outra imagem que apresenta certo grau de parentesco com a idéia de complementaridade entre *labor* e *torpor*. Trata-se da imagem-chave da Santa Ceia, onde Jesus oferece pão e vinho a seus apóstolos, correlacionando-os a seu corpo e seu sangue. Simbolicamente, o pão é associado ao trabalho e o vinho à contemplação, como já demonstrou o psicólogo, filósofo e sacerdote hesicasta¹¹, Jean-Yves Leloup. A mesma imagem, entretanto, é anterior ao próprio cristianismo, tendo raízes nos mitos gregos antigos. Alguns estudiosos de mitologia (como é o caso de Rafael López-Pedraza¹²) salientaram esse dado, apontando sua presença especial numa das mais conhecidas tragédias da antigüidade, *As Bacantes*, de Eurípedes. Nela, o sábio Tirésias fala sobre um “mistério” acerca do uso do vinho e da relação com Dioniso (um dos nomes deste Deus, tem a mesma etimologia da palavra vinho, como se o vinho fosse, ele mesmo,

¹¹ Ph.D em psicologia, filósofo e antropólogo, tradutor dos textos sapienciais de Filon de Alexandria e dos evangelhos apócrifos de Tomé, Maria e Felipe, Leloup tem um percurso de vida bastante diverso. Na juventude, manteve-se próximo à poesia e estudou o zen-budismo. Mais velho, veio a se tornar padre dominicano (mesma ordem de Mestre Eckart, sobre o qual empreendeu alguns estudos). Atualmente é sacerdote da igreja ortodoxa russa. Hesicasmo é uma tradição antiga do cristianismo oriental, de caráter místico, com técnicas específicas de meditação, transmitida especialmente via tradição oral.

¹² Cf. LÓPEZ-PEDRAZA, 2002. Pedraza é um dos principais nomes da nova geração de psicólogos arquetípicos. No quadro atual da psicologia junguiana, podem ser identificados três grandes movimentos: os tradicionais, que trabalham com a obra junguiana tal como ela foi deixada pelo autor, antes de sua morte; os desenvolvimentistas, que estabelecem pontes com a psicanálise; os arquetípicos, que têm criado novas abordagens, elegendo a teoria dos arquétipos como referência principal da obra junguiana (Cf. SAMUELS, 1989). Todas as referências à psicologia arquetípica, neste trabalho, dizem respeito a este terceiro movimento.

o próprio Deus). Diz o sábio que, para bem usufruir das virtudes dionisíacas, o indivíduo deve saber dosá-las com as virtudes de Deméter, deusa associada a terra e especialmente ao trigo, e seu principal subproduto: o pão. O equilíbrio entre labor e torpor, Deméter e Dioniso, pão e vinho, corpo e sangue, trabalho e contemplação, ordem e orgia é portanto uma sabedoria que herdamos das culturas antigas, que estão na base de nossa civilização. E é esta sabedoria que se mantém como pano de fundo de minhas investigações, velando a nominação da pesquisa.

Mas em meu título evitei usar diretamente a palavra *teatro*, de modo que o *labor* e o *torpor* se referem a *arte de personificar*. Este último verbo não foi escolhido ao acaso e será útil para debater o papel do ator na cena, pondo em relevo a problemática da representação e da mimese na arte contemporânea, que têm freqüentemente sido negadas, especialmente no caso da arte performance. Usando o verbo *personificar* pude também evitar as dificuldades de categorização que advêm das distinções já estabelecidas entre as noções gerais de teatro, dança, performance, dança-teatro ou teatro-dança, e outras atividades cênicas, que apesar de possuírem fronteiras tênues, podem ser problematizadas no debate com o simples uso de termos como *representação* ou *interpretação*. *Arte de personificar* é uma expressão tão ampla que pode se referir indistintamente àquilo que qualquer artista faz, quando atua cenicamente, tendo ainda validade para aquilo que um xamã ou mesmo cidadão comum também fazem: personificar deuses, num rito, personificar papéis, idéias, pessoas ou teorias, no dia-a-dia. Isso também pode ser problemático, dadas as tentações de seu multiuso potencial, então preciso deixar claro que a pesquisa está voltada à *arte de personificar* sob o ponto de vista da espetacularidade, mesmo que sejam necessárias aproximações psicológicas, antropológicas ou filosóficas para sua realização. Tais aproximações terão a função de precisar a expressão, de modo que seu uso original no território das artes cênicas possa fazer sentido, e não confundir os sentidos.

3. PÁRODO: Lócus de Origem

“Há, de fato, no jogo das formas, essa dupla perspectiva de ficção e verdade, de reversibilidade entre elas. Mas acaso não será disso que toda realidade humana está impregnada?”

Michel Maffesoli

Há muitos mitos de origem. Mircea Eliade, tentando historiar o sagrado, coligiu uma quantidade significativa deles, dando especial atenção àqueles que provêm de culturas mais singulares, menos conhecidos dos estudos sobre o tema (que comumente se concentram na simbólica grega antiga). A religião, o mito e o sagrado ocuparam o centro das reflexões deste filósofo, assim como ocuparam também as reflexões e estudos de Joseph Campbell, ao longo de sua vida, o que contribuiu em larga escala para a abertura de novos modos de compreensão acerca do tema. Mitos de origem são formas que as civilizações utilizam para se harmonizar com a vida e entrar em equilíbrio com a natureza, da qual fazem parte. Como corolário, os mitos atuam estruturando a comunidade de onde provêm, dando sentido e orientação à vida individual e coletiva. Todas as civilizações têm os seus, mesmo que eles se encontrem, como na maior parte das civilizações modernas, eclipsados, fora de sincronia com a realidade presente, ou apenas ocultados sob a forma de ideologias e nas interpretações de teorias e experiências científicas. Atualizando os velhos mitos de origem, as civilizações modernas parecem estar reconstruindo suas teias míticas, de modo pouco perceptível, através da edificação de novos paradigmas de conhecimento. Por outro lado, velhos mitos continuam a coexistir, de modo plural, na vida do homem contemporâneo, tornando nosso quadro cultural bastante complexo. Qualquer indivíduo de descendência judaica ou de cultura cristã

tem conhecimento, mesmo que precário, do mito¹³ de Adão e Eva no Éden: os dois personagens ancestrais de toda humanidade sendo convidados, pela astúcia da serpente, a provar do interdito: a árvore do conhecimento dual¹⁴. Assim também nós, homens de teatro, temos certa familiaridade com a história do herói Prometeu, que presenteia a humanidade com o fruto de seu furto, símbolo (na mitologia grega antiga) do conhecimento técnico. Os riscos do tecnicismo, os riscos da dualidade.

Sabemos também que, segundo a narrativa bíblica, Maria, virgem, foi engravidada pelo Espírito Santo, cuja imagem simbólica é a de um pombo branco. Se formos cristãos demasiado sérios, iremos achar ofensivo qualquer trocadilho que envolva o pombo branco do Espírito Santo fecundando a virgem humana. Sabe-se menos que o Zeus grego, soberano do Olimpo, tinha um apetite sexual sem tamanho, para desespero da ciumenta esposa-irmã Hera. Mas antes de desposar sua irmã, Zeus não apenas copulou em demasia, como se casou com mais outras seis deusas, constituindo seu reinado – da terceira fase cósmica, na cosmogonia grega arcaica – na base de uma espécie de *democracia sexual*. E não se tratou definitivamente de um simples jogo nupcial, foi igualmente um jogo político:

Para assegurar que seu poder não será superado e que o domínio que ele exerce sobre o seu pai não será por sua vez dominado, Zeus recorre a núpcias que são alianças políticas. (TORRANO in HESÍODO, 2006, p. 60).

Foi provavelmente pensando nestes vínculos sexuais, políticos, míticos e cívicos, que o poeta e dramaturgo William Butler Yeats, traçando pontes entre a imagética cristã e os mitos da antiga Grécia, cunhou um poema que, na visão de Paulo Vizioli, põe em paralelo duas imagens cíclicas acerca do nascimento das civilizações

¹³ Nem sempre o conteúdo dos livros bíblicos é considerado mítico, dado o literalismo com que usualmente ele é tratado, ainda nos dias que correm. O conceito de mito é ainda recente e dependeu de um mínimo de distanciamento em relação às culturais antigas, para ser formulado. Por isso, é compreensível que a mesma cultura que desenvolveu o conceito de mito tenha dificuldades em se distanciar de seus fundamentos míticos. O cristianismo é uma religião enraizada na história, cujo principal acontecimento é a encarnação de Deus na figura humana de Jesus. Numa leitura simbólica da imagem, pode-se interpretar que a energia criadora habita potencialmente o ser humano, aguardando para ser despertada na medida em que o indivíduo se aprofunda no conhecimento de si, ou seja, no conhecimento da pulsão de vida que opera em si. Diz o primeiro aforismo do Evangelho apócrifo de Felipe: “Os seres autênticos são o que são desde sempre, / e o que eles geram é autêntico, / é simplesmente tornar-se o que se é” (cf. LELOUP, 2006, p. 41).

¹⁴ Segundo Leloup, esta narrativa aponta para a origem de um modo dualista de ser e pensar (o fruto do bem e do mal), sugerindo que a perda do paraíso adâmico é a queda na dualidade. Um dos desafios do conhecimento e da vida humana se situa, portanto, na superação do dualismo. Dualismo este que pode ser visto como primeiro passo da consciência rumo à ciência, ao modo de conhecer o mundo em que vive.

helênica e cristã. Trabalhando com a imagem de uma cópula entre o divino e o humano, as palavras do poeta dão à *hierogamia* tonalidades trágicas, características a episódios de estupro. Submetida ao poder de Zeus e impotente para conter a força do desejo divino, restam poucas alternativas à mortal:

*Um baque súbito: ei-lo em forte rufar de asa
Sobre a jovem que oscila, a coxa lhe acarinha
Com a membrana escura, a nuca lhe atenaza,
E o peito sobre o peito sem amparo aninha.*

*Que podem suas mãos, vagas de horror, perante
O emplumado esplendor que aparta as coxas dela?
Que pode o corpo, sob a alvura avassalante,
Senão sentir que o estranho coração martela?*¹⁵

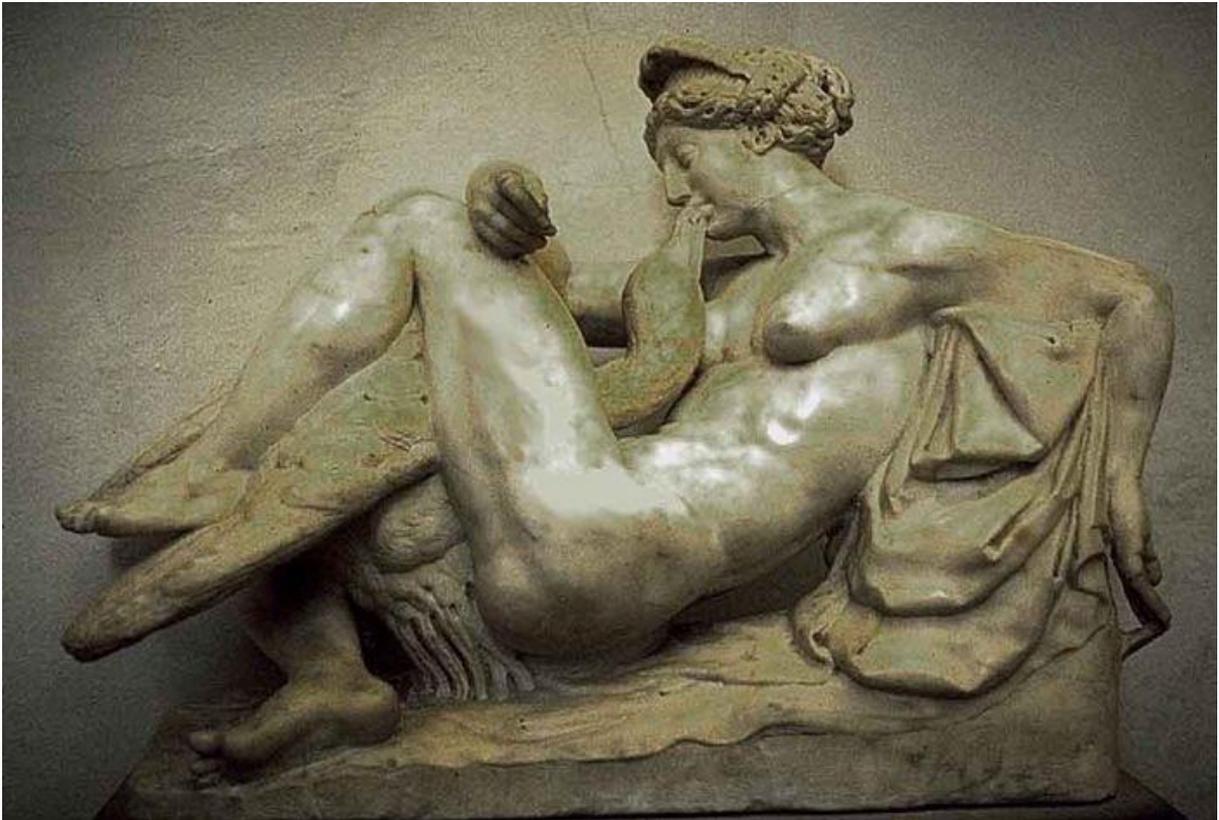


Figura 5: Leda e o Cisne II. Escultura de mármore de Bartolomeo Ammanati (1511/1592), cerca de 1535. Florença, Museo Nazionale Dell Bargello. © Kathleen Cohen, World Art Database. <http://worldart.sjsu.edu>

¹⁵ Versos traduzidos por Paulo Vizioli (YEATS, 1992, p. 111). Os versos originais do poeta: *A sudden blow: the great wings beating still / Above the staggering girl, her thighs caressed / By the dark webs, her nape caught in his bill, / He holds her helpless breast upon his breast. // How can those terrified vague fingers push / The feathered glory from her loosening thighs? / And how can body, laid in that white rush, / But feel the strange heart where it lies?* (Ibid., p. 110).

O tradutor brasileiro de Yeats, indica no poema a presença de conteúdos prediletos do poeta, neste momento especial de sua carreira, quando ele se voltava a idéias que tratam do início e fim de ciclos históricos. De fato, Yeats pode ser considerado não apenas poeta, mas igualmente pensador. A maior parte de suas teorias, que interligam pesquisas históricas aos mitos e ao ocultismo, com bases também filosóficas, estão contidas num livro ao qual ele deu o nome de *Uma Visão* (YEATS, 1994). Sua obra reflete a preocupação permanente de estabelecer relação de diálogo entre as tradições antigas e a contemporaneidade, e entre diferentes perspectivas culturais. No auge de seu fervor nacionalista, pesquisou em profundidade a cultura celta nativa, anterior à chegada do cristianismo na Irlanda. Esse interesse, entretanto, nunca entrou em conflito com a cultura cristã dominante, e a faculdade intensa do poeta em harmonizar tradições de épocas e regiões distintas permitiu que ele chegasse a fazer uso de elementos da cultura japonesa, associados aos mitos celtas, quando compôs uma de suas peças teatrais mais conhecidas atualmente, *At the Hawk's Well*¹⁶. Percebe-se, portanto, que Yeats apreciava muito descortinar os pontos de contato entre realidades diferentes, os lugares de semelhança em meio às diferenças. O nome do poema, do qual foi retirada a estrofe acima, é *Leda and the Swan* e é parte integrante do livro *The Tower*, publicado em 1928. É assim que Vizioli entende o poema, no contexto geral da obra de Yeats:

[O poema é] baseado no mito de Leda, a mulher que, fecundada por Júpiter [nome romano de Zeus] em forma de ave (um cisne), deu à luz Helena de Tróia e outras personagens que marcaram o princípio da civilização grega; fica implícito o paralelismo com Maria, a qual, fecundada pelo Espírito Santo também em forma de ave (um pombo), deu à luz Jesus Cristo, marcando assim o princípio do ciclo cristão. (VIZIOLI in YEATS, 1992, p. 27)

Apesar de tecnicamente estuprada, a donzela aludida no poema não se roga simplesmente de vítima. Afinal, Yeats conclui o poema de modo enigmático, perguntando se a mortal não soube tirar seus próprios proveitos da circunstância, transformando o momento de horror na ocasião para um aprendizado, uma outra

¹⁶ Peça teatral simbolista, escrita em 1921, na qual o poeta irlandês faz uso da estrutura e lógica de escrita do teatro nô. Atualmente ela integra o acervo japonês de peças de teatro nô, tendo sido traduzida para o português como *O Poço do Falcão*, e publicada como parte de uma pesquisa mais ampla sobre as experiências teatrais de Yeats (cf. SEPA, 1999).

sabedoria: “enquanto a dominava o sangue bruto do ar, / Tomou o saber dele com o seu poder / Antes que o bico indiferente a abandonasse”¹⁷. (Ibid., p. 111) E antes que nos indagemos sobre o que resta de saber e de sabor possível de ser arrancado de tal evento (metafórico, diga-se de passagem), acho que seria relevante contar outra história, que pode ampliar os horizontes de nossas reflexões. Trata-se de uma lenda mais antiga, de origem egípcia, em que Isis, assediada por um anjo, também faz por onde tirar proveitos do desejo latente no personagem celeste, forçando-o a lhe revelar os segredos do ocultismo, que estão na origem de outra tradição cultural. Diz Ísis, conforme os relatos da lenda:

Resisti a ele e dominei o seu desejo até que ele me mostrou o sinal em sua cabeça e me deu a tradição dos mistérios sem esconder coisa alguma e contando toda a verdade. Ele então apontou para o sinal, o vaso que carregava sobre a cabeça, e começou descrevendo os mistérios e a mensagem. (in FRANZ, 1993, p. 33)

Segundo a história acima, é a partir deste fato que tem nascimento a alquimia, com seu corpo hermético de conhecimentos acerca da matéria e do autoconhecimento humano. Ísis soube usar da sedução para adentrar os mistérios sobrenaturais da alquimia; Leda usa de um poder que lhe é próprio para tirar de Zeus (na forma de cisne) saberes interditos, quando da origem da civilização helênica; Maria recebe o Espírito Santo, que tem a forma simbólica de um pombo, na origem da civilização cristã (embora esta tradição não manifeste interesse nas descrições formais da hierogamia), enquanto Eva reserva certo tempo para um colóquio com a serpente do Éden, antes de decidir provar da árvore do conhecimento. São curiosas tanto a função do feminino quanto a presença do elemento sexual, em vários dos relatos que abordam o conhecimento do interdito, embora essa temática não constitua exatamente um foco de interesse nesta pesquisa. Para as funções específicas deste primeiro episódio, basta ressaltar que Leda fica mais forte, não mais frágil, após o assédio divino. E isso talvez nos ensine algo, já que nossa origem civilizatória também tem certos toques de violência, apesar do modo como os colonizadores e nós mesmos costumamos poetizar suas ações: *a conquista de uma terra virgem*¹⁸.

¹⁷ “So mastered by the brute blood of the air, / Did she put on his knowledge with his power / Before the indifferent beak could let her drop?” (Ibid., p. 110).

¹⁸ Embora não me interesse a análise dos aspectos políticos e sociais das ações de violência civilizatória, bem como a iminente derrocada desta atitude hostil para com o ecossistema, é oportuno observar que o sofrimento e a dor costumam fazer companhia aos momentos de origem, segundo diversas narrativas.

O teatro também começa sempre no mito, pode servir para refletir sobre mitos conhecidos e pode nos ajudar a tonar conscientes mitos que não sabemos estar cultuando. Durante muito tempo, por exemplo, convivemos com um mito de origem do teatro, em nossos estudos de história, alçando um cidadão grego, denominado Téspis, ao status de *herói fundador*. Ou creditamos a Ésquilo este epíteto, ou damos a Aristóteles o posto de demiurgo da compreensão crítica fundamental acerca da essência do teatro. Com o devido cuidado e atenção, podemos nos dar conta de que Aristóteles não analisou exatamente o teatro, em sua poética, mas a literatura de formato dramático, que balizava a realização das montagens teatrais, durante os festivais de Atenas. É por isso que ele foi amado por muitos, que admiram as possibilidades de uso da literatura no teatro, e odiado por outros, graças à declaração que deu, em sua *Poética*, de que a tragédia escrita prescinde da encenação para atingir seus efeitos. Dada a ausência plena de lógica na sugestão potencial de que *o teatro prescinde do teatro para atingir seus efeitos teatrais*, somos obrigados a entender que Aristóteles se concentrava no estudo da literatura de gênero dramático, e não propriamente na teatralidade. Ao menos não do modo como hoje pensamos o teatro e a teatralidade. Como bem observou Luiz Fernando Ramos,

o objeto de investigação de Aristóteles é só indiretamente a teatralidade; pois a tragédia é estudada (como o biólogo estuda a vida animal) a partir de sua finalidade. No caso, o fim está no público, ou no efeito que a tragédia, mediante certas condições, provocará nele. O espetáculo participa eventualmente da realização da tragédia, mas é dispensável, não dependendo dele o cumprimento da finalidade de inspirar em seus leitores, ou ouvintes, terror e piedade. (RAMOS, 1999, p. 18)

Dito isto, somos convidados a poupar Aristóteles¹⁹ de nossa raiva ou alegria e a assumirmos a autonomia de nosso próprio discurso, em relação ao teatro hoje, bem como às ponderações daquele filósofo, na cultura e época em que ele registrou seus pensamentos, o que significa um ganho importante no debate teatral. Salutar também seria agora, depois que Deus foi declarado morto e que as religiões e cultos dos mais variados ganham feições de fanatismo ou admiração exótica, mantermos uma espécie de *consciência politeísta* acerca dos discursos: eles são muitos, são

¹⁹ Quiçá incomodar seu sono em Hades!

diferentes, podem ser contraditórios, mas não precisam se excluir mutuamente. Isso pode fomentar a assunção de uma perspectiva plural no modo de lidar com a relação entre pressupostos, com uma forma de abertura capaz de resguardar nossas certezas. Na realidade atual, nunca será demais substituir o discurso totalitário que tende ao *ataque com armas de destruição em massa* pelo discurso da convivência entre diferenças, e o tópico não compete apenas ao âmbito político, já que a predisposição arquetípica é uma potência suscetível a qualquer esfera, incluindo a da construção do conhecimento.

Sobre a mítica de origem do teatro, o crítico e ensaísta Jacó Guinsburg fez considerações muito relevantes num pequeno ensaio, denominado, a exemplo de uma palestra de Ortega y Gasset, *A Idéia do Teatro* (GUINSBURG, 2001a). Com grande poder de síntese, o estudioso faz uma rápida preleção das principais idéias acerca da origem do teatro, que povoaram o imaginário da pesquisa acadêmica ao longo de muitos anos, seus vínculos culturais e as transformações pelas quais esse conhecimento passou ao longo do tempo. Denunciando o mito de superioridade ocidental, ele nos lembra que perdurou por muito tempo a idéia de que o teatro encontraria sua gênese no mundo helênico e, mesmo que outros povos, como os do Oriente, tivessem praticado teatro com certa anterioridade, em relação aos gregos, a produção destes povos era costumeiramente desvalorizada sob o estigma de algo bárbaro, de fraca elaboração. Hoje entendemos os teatros asiáticos tradicionais de modo praticamente inverso, enxergando neles uma capacidade de elaboração e organização exemplares. Mas é que sob o mito de origem do teatro ocidental se escondiam igualmente os conceitos e preconceitos europeus, a supervalorização da razão e da importância da literatura na economia teatral. As poéticas de Aristóteles e Horácio, codificadas e interpretadas dos modos mais diversos, de acordo com os desígnios de cada período, constituíram por séculos os cânones do pensamento ocidental acerca do teatro. É apenas no século XX que, para Guinsburg, ocorre uma mudança (revolução talvez fosse o termo mais adequado) realmente significativa nesse modo de pensar, através de uma ótica mais policêntrica, onde linguagem e cultura foram repensadas de modo extremamente renovador:

Especialmente esclarecedora foi, como conseqüência, a luz que se lançou sobre os processos de gênese e estruturação da linguagem,

dos mitos e dos ritos, de seus simbolismos e significações, nas representações das artes. Tal enfoque não poderia deixar de incidir também sobre o teatro. Assim, tornou-se visível que o espectro de suas operações criativas ia muito além dos padrões consagrados, principalmente por qualificações literárias do texto. (Ibid., p. 5)

A idéia de origem do teatro na Hélade nos chegou sob uma roupagem científica, como dado histórico inquestionável, de modo que por muito tempo não avaliamos sua relatividade. Ao passo que o mito de nascimento de Dioniso, também de origem grega, podia ser considerado narrativa puramente fantástica, produto de uma mentalidade primitiva, o *mito* da origem do teatro nos rituais dedicados a Dioniso, em Atenas, foi tratado como conhecimento objetivo. Felizmente, hoje em dia podemos compreender com clareza que tanto as histórias que se tem conhecimento acerca da origem do homem, quanto as narrativas de origem do teatro, têm validade sempre relativa, enquanto produtos de construção intelectual e imaginativa. Mais importante ainda é o fato de que a confusão entre história e mito tem podido ser desfeita, exatamente quando reconhecemos que não existe um sem o outro.

Em termos psicológicos, isso pode ser expresso na idéia de que o arquétipo provê as bases para que a história possa acontecer, enquanto produção da psique, conforme esclareceu o escritor e psicólogo James Hillman:

O arquétipo provê as bases para a união desses incomensuráveis, fato e significado. Fatos históricos externos estão arquetipicamente ordenados de forma que revelem significados psicológicos essenciais. Essas ordenações arquetípicas de fatos históricos são os eternamente recorrentes mitemas da história e também de nossas almas individuais. Através desses significados a história atinge nossa psique, enquanto ao mesmo tempo a história é o palco no qual representamos os mitemas de nossa alma. (HILLMAN, 1998, p. 17)

Esse tipo de distinção (entre história e mito) faz sentido para nossa cultura e forma de organizar o conhecimento, mas, como é possível perceber, não era necessária para os povos antigos. É por essa razão que facilmente confundimos história e mito, quando decidimos estudar a maioria dessas civilizações. Através da distinção, torna-se possível compreender diferenças, bem como a interdependência entre uma dimensão e outra. Por mais imaginativa que seja, uma origem mítica tem sempre uma referência histórica, assim como uma origem histórica, por mais objetiva e isenta de imaginação que possa parecer ser, tem sempre estruturas arquetípicas

fomentando-lhe a estruturação. Especialmente nos casos dos estudos voltados a descrever a origem de uma determinada coisa, a força de direcionamento arquetípico do mito se mostra sempre com maior clareza.

Destarte, a estruturação de uma nova hipótese científica, objetiva e precisa, acerca do possível primeiro ser humano a ter existido na superfície da Terra não nos ajudaria muito a entender as razões pelas quais existimos e, mais especificamente, as razões pelas quais *eu* (você) existo neste mundo concreto. É por isso que as histórias, menos ou mais reinventadas, por historiadores ou pescadores, continuam a ter importância para nós, mesmo depois do avanço e da derrocada do *mito da verdade objetiva*. Então podemos talvez concordar que não é tão importante saber qual foi o primeiro lugar onde ocorreu pela primeira vez no mundo um evento ao qual seria possível dar o nome de teatro, ou no qual estivessem presentes os elementos primordiais do que hoje chamamos teatro.

O teatro grego antigo de fato nasceu na Grécia antiga²⁰, ao que tudo indica a partir do desenvolvimento dos rituais dionisíacos (é o que diz o próprio Aristóteles, em sua poética), assim como o teatro nô japonês nasceu no Japão, por volta do século XIV, advindo de tradições populares (SUZUKI, 1977, p. 37), e no Brasil do século XVIII teve origem o folguedo teatral comumente chamado bumba-meu-boi, devedor de muitas tradições teatrais advindas da Espanha e de Portugal. Por trás do dado histórico ou do mito de origem escolhido, reside sempre uma idéia sobre o teatro. Uma idéia e uma expectativa quanto ao que ele pode ou deve ser e fazer. Então aqui eu também entro em concordância com Pierre-Aimé Touchard, quando afirma que o debate acerca da origem do teatro lhe parece ser um debate artificial:

O problema das origens históricas do teatro (...) parece ser, na verdade, um problema bastante artificial. (...) Se eu fosse poeta, afirmaria de bom grado que o segredo da origem do teatro nos é desvendado pelo fogo em redor do qual se forma o círculo silencioso da comunidade familiar. O teatro não se limita a isso, mas é aí que se revela sua armadilha irresistível: o prestígio do *ato*. (TOUCHARD, 1978, p. 11)

²⁰ Aqui faço declaradamente uma apropriação do que disse Ariano Suassuna acerca dessa idéia de origem do teatro na Grécia antiga.

Dito de outro modo, o que se está querendo debater, quando o problema das origens do teatro é evocado é algo mais que uma questão de documentação histórica. Está-se querendo falar sobre o que é o teatro, e as preocupações estão voltados para o seu presente, não seu passado; assim como nossos filmes de ficção futurista são ótimos retratos do imaginário presente, não da realidade humana ulterior, ainda que as sementes do futuro estejam sendo regadas no jardim de nosso instante presente.

E se cito uma tradição popular brasileira, para falar de origens, ao lado de uma glamorosa tradição grega e outra japonesa, é apenas para chocar nossa consciência colonizada. Pois que um povo colonizado encontra sempre dificuldades para compreender seus próprios valores e afirmar autonomia. O que também não pode significar exaltação nacionalista ou intolerância às culturas estrangeiras, já que os processos de legitimação não têm qualquer relação com predisposições chauvinistas. As culturas estrangeiras introduzidas numa civilização colonizada passam a fazer parte dela, assim como um filho bastardo não é menos filho de seu pai que um filho chamado *legítimo*. E qualquer civilização colonizada necessita de algo não maior que a consciência de seu poder de fecundar culturas e tradições, como nos levam a crer as palavras do poeta Yeats, com as quais abri este capítulo. O que nos leva a crer que, para o teatro continuar bem nascendo no Brasil, é bom que tomemos posse (antropofagia) daquilo que o invasor (seria turista ou hóspede?) trouxe dentro e fora das malas. Porque é verdade que o teatro grego nos importa, na qualidade de bastardos de Europa, mas o lugar que esse teatro vai ocupar em nosso fazer e pensar não precisa ser o de uma norma, senão o de mais um motivo para multiplicar nossa imaginação.

Deste ponto de vista, é possível concordar que o teatro está continuamente nascendo e morrendo na cultura, porque o seu lugar e seu tempo de nascimento não são de possível medição por réguas, são o tempo e o lugar da própria pessoa humana. Como diz Guinsburg, “perguntar pela origem do teatro é o mesmo que perguntar pela origem do pensamento, da linguagem e da cultura na criatura e na sociedade humanas” (GUINSBURG, 2001a, p. 8). A resposta para uma tal pergunta terá fatalmente que adentrar, por mínimo que seja, as bases arquetípicas da imaginação. E o teatro, por sua própria natureza, permanecerá nascendo, como

nascem mitos, de uma necessidade e um desejo próprios do homem, de tal forma que uma história sobre origens responde sobre quais desejos nos ocupam, no que se refere ao fazer teatral.

Numa época em que os rituais voltam a interessar aos homens de teatro e que aproximações entre arte e vida são solicitadas e experimentadas com frequência, tornar-se relevante indagar sobre as relações vigentes entre o teatro e a espiritualidade, de modo a verificar se a conhecida fórmula de origem do teatro em atividades religiosas não apresenta alguma validade para os tempos correntes. Não digo que os vínculos entre o teatro (ou a arte, de modo geral) e o sagrado vieram a se manifestar, após suas origens remotas (*in illo tempore*), apenas agora, pois seria possível verificar a permanência de tais vínculos em toda a história da humanidade, através de artistas e movimentos muitas vezes subterrâneos. A questão seria a de analisar tais enlaces de um ponto de vista essencial, segundo o qual o teatro talvez possua uma relação constituinte com a espiritualidade. As diferenças entre nossa realidade social e a dos tempos primevos, aos quais se refere a idéia de origem sagrada do teatro, é sem dúvida abismal, e é por esta razão que precisaremos ponderar tais diferenças. Afinal, o movimento artístico contemporâneo tem apresentado experiências cênicas cuja eficácia nos leva a questionar os limites do artístico, solicitando que o conceito volte a ficar em suspenso, aguardando novas considerações. Especialmente no que se refere ao surgimento da arte performance, bem como de seu estudo artístico/antropológico, com a etnocenologia e a teoria da performance, de Richard Schechner; das experimentações laboratoriais de Jerzy Grotowski, em torno do teatro pobre, do parateatro e da arte como veículo; da perspectiva espiritual lançada a partir do trabalho de Rudolf Laban, em especial do contemporâneo Body-Mind Centering; da antropologia teatral, de Eugênio Barba, ou do trabalho menos conhecido do Pantheatre, em seus usos da psicologia arquetípica e do simbolismo alquímico para a preparação do ator.

Se é na modernidade que surge o decreto da falência religiosa, é também na modernidade que irrompem novos interesses em torno da atmosfera mítica e ritual da cena teatral, em termos de linguagem, processos de formação, feitura e recepção. Restaria saber como isso ocorre numa realidade (ao que parece) secularizada e onde exatamente seria possível observá-lo. Para pensar estas

problemáticas, começarei por aprofundar as noções de mito, em suas relações diretas com a experiência cênica, a partir do quê será possível observar o modo de funcionamento da noção de duplo no teatro. As reflexões poderão ser aprofundadas, subseqüentemente, a partir de uma leitura histórica e filosófica do estatuto da espiritualidade na vida contemporânea, em relação à qual, confrontaremos as experiências teatrais que têm emergido na atualidade.

3.1. MITO E MIMESE

“Coexistem em cada indivíduo, na sua percepção do mundo, o Pensamento Sensível e o Pensamento Simbólico, nutridos pelo Conhecimento, simbólico e sensível. Mesmo quando se cala o Pensamento Simbólico, o Pensamento Sensível está sempre ativo, pensando até o impensável, como o infinito e a morte”.

Augusto Boal

Quando afirmo que o teatro *começa sempre no mito, pode servir para refletir sobre mitos conhecidos e também pode nos ajudar a tornar conscientes mitos que não sabemos que cultuamos*, estou pretendendo apontar diretamente para o lugar onde se situa esse vínculo com o sagrado, ou seja, um lugar que nem sempre é reconhecido como *tópos* de presença do hierático, especialmente pelas religiões que optam pela literalidade de suas metáforas míticas. Trata-se do lugar de interseção entre a rotina do cotidiano e o não-lugar extra-ordinário do imaginário. No teatro, as fronteiras entre estes campos de realidade e imaginação são necessariamente tênues, porque é desse pacto de vizinhança e con-fusão entre metáfora e literalidade que irrompe toda experiência cênica. É aí que pode acontecer o “prestígio do ato”, do qual nos fala Touchard; prestígio de um ato que não está voltado à sua função objetiva, encontrada no cotidiano, mas que pode *estranhar* e questionar (Brecht), reforçar ou restaurar (é o caso de toda ação ritual) o sentido do ato cotidiano. Isto quer dizer que o lugar do sagrado não é exatamente um lugar “reservado”, ou indiferente ao ordinário; por outro lado, é um lugar de relação com o que há de rotineiro na vida humana, onde o ordinário pode re-encontrar razões de permanência, e onde cisões com a tradição podem ser instauradas diante da insurgência extra-ordinária de novas realidades. O fato de caminhar lado a lado com

o mito dá ao teatro a impossibilidade de desvincular-se do sagrado. Nele, mais que em qualquer outra arte, o imaginário precisa ser instaurado no, e enformar o, próprio cotidiano “profano”.

É de Eliade que estou retirando, inicialmente, as noções de função do sagrado, com a finalidade de apresentar uma conexão íntima entre a idéia da *ação mítica*, encontrada neste autor, e a *ação cênica*²¹, que importa ao ator no teatro, e em outras manifestações contemporâneas que ultrapassam ou se localizam em lugares de fronteira, integrando modalidades artísticas diversas, sob a égide da presença com-partilhada entre artistas e espectadores num determinado tempo-espço. É certo que, do ponto de vista da diferenciação, entre a prática artística de nossa época e as experiências míticas e rituais de povos antigos ou afastados de nossa civilização, uma série de distinções poderá ser estabelecida, mas cumpre lembrar que tais distinções serão apenas a consequência de uma lançada de visão sobre fenômenos. Dito de outro modo, uma elaboração acerca das distinções entre espetáculo cênico contemporâneo e evento ritual antigo é, ela própria, uma construção cultural, uma elaboração intelectual acerca de outras produções humanas, que jamais poderão ser confundidas com as idéias que podemos fazer a respeito delas. Do mesmo modo, outra perspectiva de observação pode ser levada a cabo, de acordo com os critérios de pesquisa que sejam estabelecidos e com os objetivos almejados. Dentro dos objetivos deste episódio do estudo, interessará observar os pontos de contato e semelhança entre a noção de *ação mítica* de civilizações antigas e nosso conceito de *ação cênica*. Uma atualização das questões levantadas será reservada aos próximos episódios, através de uma análise sobre o estatuto da espiritualidade em nossa sociedade laica atual.

Conforme demonstrou Eliade, o homem das sociedades modernas, por mais cética ou asséptica, em relação ao contágio do sagrado, que uma sociedade possa ser, nunca consegue se desvincular plenamente de conteúdos míticos, capazes de

²¹ A expressão *ação física*, desde Stanislavski, ainda vem sendo preferida nos debates cênicos, por enfatizar o caráter concreto da performance de cena do ator. Nesta pesquisa, estarei utilizando de modo mais recorrente a expressão *ação cênica*, por me parecer mais completa e capaz de designar precisamente aquilo que faz o ator. No atual curso das artes cênicas, não me parece haver qualquer razão para enfatizar a física da cena, podendo essa ênfase vir a se tornar novo complicador, em relação ao caráter complexo do trabalho do ator. Para suavizar os riscos da expressão, seria preciso que o termo *física* se aproximasse do conceito de *physis* em Aristóteles, ou seja, de algo equivalente à *natureza animada*, e não à noção de *objeto* que nossa cultura científica ainda resguarda.

instaurar experiências de ordem espiritual. Normalmente tais conteúdos ficam à sombra da consciência, sendo experimentados de modo totalmente inconsciente e, não raro, os ateus mais convictos se convertem, como num passe da mágica que rejeitam, nos crentes mais fervorosos. (A recíproca sempre permanecerá verdadeira, numa relação bipolar de complementaridade). Desta perspectiva somos levados a crer, numa dedução lógica, que o equilíbrio complementar entre literalidade e faculdade metafórica é importante para a garantia do equilíbrio psicológico e social, de modo que a aceitação ambivalente de ambas as categorias nos ajuda a manter uma distância salutar da paranóia que é inerente ao desequilíbrio em favor de qualquer dos lados da polaridade. Cabe-nos, destarte, saber distinguir quando o simbólico esclarece e quando alucina. Numa palestra denominada *On Paranoia*, proferida originalmente nas Conferências de Eranos, em Ascona, disse Hillman:

De acordo com Ésquilo (Tebas, 756) foi a paranóia que fez de Jocasta e Édipo um casal. De acordo com Eurípedes (Orestes, 822), o assassinato de Clytemnestra foi paranóia. Em *Theatetus*, de Platão (195a), a paranóia é usada para descrever quem constantemente vê, ouve e pensa erroneamente. Para Plotino (VI, 8, 13:4) *paranoetéon* refere-se ao abandono ou afrouxamento do raciocínio rigoroso. (...) A paranóia é uma desordem do significado. (HILLMAN, 1993, pp. 19-20)

A perspectiva de Hillman não é a de que apenas os recursos da metáfora podem levar ao delírio da desordem do significado, como também os recursos da literalidade, quando distanciados dos fundamentos arquetípicos que lhe dão forma. Porque o literalismo é também uma forma de equívoco no entendimento da realidade, uma forma desequilibrada de interpretação do Real, incapaz de perceber a presença ativa de metáforas na sintaxe da lógica. A abertura que resta, portanto, é a de ter capacidade para enxergar através dos eventos, sem perder a singularidade concreta deles, o que depende mais da atitude de quem atribui significados do que propriamente do *acontecimento* exterior. Algo imprescindível para lidar com as noções de vazio e de plenitude que costumam coexistir em nossa interioridade, de modo paradoxal e concomitante; e que pode conduzir à aceitação do nada que somos, tanto quanto das faculdades infinitas que reservamos, quando abertos às potências de alteridade, sempre alhures, que apontam sentidos em nossa vida. Dito de outro modo, a aceitação da presença de algo que transcende as categorias lógicas da razão, em nossa vida secular contemporânea, é tão importante quanto

difícil é distinguir onde começa o profano e onde termina o sagrado, nas sociedades arcaicas, ainda organizadas sem a cisão entre uma e outra coisa. Caso contrário, ele (o Outro) sempre vingará nossa desatenção, através de experiências liminares como as que Freud nomeou de *retorno do reprimido*. Ou, como teria descrito o homem-teatro:

Esta penosa cisão é a causa de as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida. (ARTAUD, 1993, p. 3)

Para Joseph Campbell, aos artistas de nosso mundo atual cabe a tarefa de preencher a carência de sentidos simbólicos, transcendentem à lógica de compreensão conceitual, que possuímos (CAMPBELL, 1990), mas gostaria no momento de observar que as faculdades metafóricas costumam extravasar o território da arte. Conforme indiquei antes, o mito, por definição, tem proximidade com o que chamamos de história, ou também é ele uma modalidade de história, vinculada diretamente ao campo arquetípico da imaginação²²; ao passo que a história, enquanto campo de conhecimento das ciências humanas, vincula-se objetivamente a procedimentos científicos, como a coleta de dados, a verificação e a comprovação de fatos. É com base nestes procedimentos que o historiador procede então a criação de suas histórias, ou seja, a produção original de seu trabalho, através da decupagem crítica e reflexão criativa dos dados levantados. Para as sociedades antigas, estudadas por Eliade, a noção de veracidade tem também lugar, entretanto sua lógica é bastante diversa: a veracidade de um mito é atestada, para o pensamento simbólico, através do dado inquestionável de que as coisas sobre as quais ele narra a origem estão aí para comprová-lo. É neste sentido que, segundo Eliade, o mito fala do Real, por excelência, ou seja, sua narrativa se refere a uma realidade, do ponto de vista sagrado, mais elevada, donde derivam as realidades ordinárias de nossa vida cotidiana:

²² A teoria do imaginário, elaborada especialmente por Gilbert Durand, está apoiada em algumas bases da filosofia e psicologia, entre as quais a teoria da *imaginação simbólica*, de Bachelard, ou *pensamento simbólico*, em Cassirer, e a teoria dos arquétipos, de C. G. Jung, que tem sido repensada e atualizada especialmente por James Hillman e Rafael López-Pedraza. Em se tratando de mito, podemos também nos referir à idéia de *imaginal* ou *mundus imaginalis*, elaborada pelo filósofo e místico sufi, Henri Corbin. Estas teorias foram apresentadas de modo mais detalhado em minha dissertação de mestrado (NUNES, 2005), onde faço um mapeamento geral das idéias de alma, ao longo da história.

O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma 'história verdadeira', porque sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é 'verdadeiro' porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente 'verdadeiro' porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante. (ELIADE, 2004, p.12)

A validade do mito, para essas sociedades, não exigia outras idéias de comprovação exatamente porque sua função se relaciona diretamente com a necessidade de sentidos para a vida. O ponto de partida mítico é sempre um fato concreto, um fato, diga-se de passagem, crucial para a vida. O ponto de chegada é produto simbólico, de valor metafórico, gerado a partir de uma operação que transcende a lógica habitual, capaz de proporcionar a abertura do espírito humano a algo que está além dele, que propriamente o precede. Ainda para nós, é a coexistência contínua entre o imperativo concreto da vida, em seus fatos ordinários, e nossa faculdade de abertura frente ao insondável deles que dá origem à pluralidade indefinida de realidades em sobreposição: nossos modos singulares (e conseqüentemente plurais) de interpretar uma mesma realidade, a partir da experiência intransferível de cada um de nós. Há algum tempo, a compreensão do discurso simbólico anunciou grandes mudanças epistemológicas, desde que se observou a dependência do pensamento formal em relação à imaginação simbólica. Este ponto de vista foi sugerido pela filosofia de Ernst Cassirer, a partir do pressuposto de que

o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e partilha seu próprio mundo significativo. (CASSIRER, 2000, p. 22)

Ocorre que entre mitos há pluralidade de narrativas, muitas vezes conflitantes entre si, e mesmo sendo passíveis de se negarem, caso confrontadas, elas coexistem sem se excluírem; numa dialética que não funciona por meio de antítese-síntese (Hegel), mas que convive com diferenças, como dialética de ambivalências (Bachelard). Este é também o modo como a própria história, enquanto ciência, tem operado na atualidade, de sorte que não esperamos mais uma conclusão sobre os fatos, e nos contentamos com *mais uma visão*, capaz de abrir horizontes antes não pensados para nossa compreensão da realidade. Isso significa que o importante não

está exatamente em ser capaz de desatrelar a metáfora da concretude da vida, e vice-versa, mas compreender o modo como elas interagem, de modo complementar. Outrossim, qualquer divisão não poderia ir além de uma abstração, no máximo um suporte metodológico usado para fins reflexivos, mas sempre alhures em relação à complexidade da realidade. Assim como costumeiramente criamos categorias para o entendimento de pressupostos, embora nunca possamos observar concretamente estas categorias no curso de nossas vidas.

Uma característica peculiar ao mito está no dado observado de que ele se consubstancia sempre como narrativa de evento original, como descrição de uma ocorrência que terá engendrado algo determinado, não existente antes: o mundo, uma civilização, o ser humano, um animal, planta, uma técnica... Por esta razão, o acontecimento por ele narrado se situa, nas palavras de Eliade, *in illo tempore*, ou seja, trata-se sem exceção de eventos que se passaram *ab origine* (ELIADE, 1992, p. 84): seu momento histórico é atemporal, seu lugar geográfico se refere ao lugar onde se originou, sem jamais ter ocorrido factualmente. É esta característica que, segundo o ponto de vista da teoria arquetípica, permite que ele cumpra a função de qualificar, atribuir sentidos psicológicos, sentidos para a psique individual e coletiva, ao amontoado de memórias, fatos e ocorrências que uma pessoa, um grupo ou uma sociedade pode guardar. Situando-se num tempo (sagrado) fora (além, aquém, alhures) de todo tempo profano, pode o fato por ele narrado instaurar sentidos em qualquer coisa que venha a ocorrer na rotina cotidiana do ser humano. Assim como a história vem a ser o palco onde as nossas questões mais urgentes, nossos mitos mais pessoais (e por isso profundamente transpessoais) são postos à prova, testados, vividos. É por isso que a ação ritual está intrinsecamente vinculada à ação cotidiana, mesmo que se refira diretamente a um tempo fora de todo tempo, mesmo que, aparentemente, se distancie de tudo quanto repetimos no cotidiano.

Como explica Eliade, na vida dos povos arcaicos e tradicionais²³ todas as atividades humanas mantêm uma conexão com fundamentos de ordem sagrada. Assim, as

²³ Segundo o autor, “é preferível não iniciar o estudo do mito tomando como ponto de partida a mitologia grega, egípcia ou indiana. A maioria dos mitos gregos foi recontada e, conseqüentemente, modificada, articulada e sistematizada por Hesíodo e Homero, pelos rapsodos e mitógrafos. (...) Não obstante, é preferível começar por estudar o mito nas sociedades arcaicas e tradicionais (...) Isso porque, apesar das modificações sofridas no decorrer dos tempos, os mitos dos ‘primitivos’ ainda refletem um estado primordial. Trata-se, ademais, de

ações desempenhadas na caça, na pesca, no cultivo do solo, bem como em quaisquer outras atividades técnicas ou mesmo rituais, possuem uma mitologia que lhes serve de modelo. Numa tal mitologia ocorre invariavelmente a presença de um herói fundador, ou um deus que, *in illo tempore*, defrontou-se pela primeira vez com a circunstância em questão, tendo agido da forma que veio a se tornar o modelo de referência para a comunidade. Trata-se sempre de um modelo de ação a ser seguido, um tipo de comportamento válido para todos. Isso porque, vivendo em conformidade com o cosmo estruturado nos termos de uma tradição sacralizada, “devemos fazer o que os deuses fizeram no princípio” (excerto literal da tradição brâmane, in ELIADE, 2004, p. 12). É neste ponto que podemos vislumbrar uma intercessão entre a realidade ordinária e aquilo que pertence ao domínio atemporal na topologia do sagrado, e onde esta pesquisa faz apropriação da noção de ação mítica, pois como destaca o filósofo e historiador das religiões:

A principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria. (Ibid., p. 13)

A *Imitatio Christi* pode ser entendida como variante desta atitude, e seria capaz de nos aproximar concretamente da idéia elaborada por Eliade, caso ainda vivêssemos numa sociedade balizada pela cosmogonia cristã, ou seja, caso a simbólica cristã de fato repercutisse em nossos atos. Jesus, na perspectiva profunda do cristianismo, constitui o modelo de homem, o *Antrophos* (todo homem, qualquer homem, em sua completude e inteireza). Segui-lo, deste ponto de vista, significa *tornar-se aquilo que se é*, ou seja, abandonar-se a si mesmo (despojar-se do próprio ego), para que o *Khristós* em nós cresça. É por isso que todas as tradições gnósticas do cristianismo (como é o caso do Evangelho de João, em especial) costumam usar de modo recorrente a expressão “*Eu Sou*”, como sendo o nome, *par excellence*, do próprio Deus (YWHW). De sorte que, com os desejos devidamente reorientados, nos Tornamos nós mesmos na exata medida em que nos despersonalizamos (cf. LISPECTOR, 1999 – em cuja poética ressurgem muito da tradição ocidental, com roupagens atuais); quando o eu menor desobstrui o caminho para a passagem, em

sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo comportamento e toda a atividade do homem”. (ELIADE, 2004, p. 10)

nós, d'Aquele que pode ser entendido como Fonte de tudo o que vive e respira (segundo a tradição alexandrina, a partir de Fílon). Nas palavras da tradição hesicasta, essa idéia é expressa na seguinte sentença: “Deus se fez homem para que o homem se torne Deus” (cf. LELOUP, 2003, p. 105). Ou, conforme o primeiro aforismo do Evangelho apócrifo de Felipe, que muito lembra as palavras do filósofo Nietzsche: “Os seres autênticos são o que são desde sempre, / e o que eles geram é autêntico, / é simplesmente tornar-se o que se é” (cf. LELOUP, 2006, p. 41).

Dizer que o ato cênico se reporta ao ato mítico, sempre atualizado na ação ritual, é o que preconizam todas as histórias sobre origem que assinalam os rituais sagrados de tempos e lugares privemos como *ancestrais* comuns à celebração religiosa e ao teatro; de modo que a apropriação de valorações míticas com proveito artístico não é exatamente um dado novo. Ao presente estudo não importa concordar ou discordar da proposição das origens, numa atitude de busca da verdade original, nem mesmo equacionar e comparar quaisquer dados sobre o assunto, com vistas a um processo de verificação. Importa mais enxergar a legitimidade da necessidade arquetípica de apontar nossos diálogos primordiais com o numinoso como sempiternos progenitores do espetáculo cênico. O que implica dizer que o teatro, tal qual o deus grego que lhe apadrinhou, tem origem estranha, estrangeira, vem de um outro país, outro mundo, como se dizia que Dioniso é um deus estrangeiro, que aportou na Grécia, ou como se diz que dizia Jesus que seu Reino não é deste mundo. Então o teatro é sempre um *alter-ego* da mesma realidade, uma alteridade vivendo nesta realidade, um duplo ou sombra que nos conecta com nossas raízes ou que nos cobra o esquecimento delas, como advertiu Artaud.

As possibilidades que advêm deste tipo de afirmação são categóricas: 1) o teatro nasceu de rituais sagrados, ou é o ritual sacro arcaico o ancestral comum do teatro e de nossos ritos religiosos atuais; 2) o teatro é mais uma das diversas possibilidades rituais (Schechner); 3) teatro e ritual são modalidades culturais com muitos caracteres em comum, e a conexão com o sagrado ocorre em ambas, de modos entretanto diferentes. Neste caso, pode o teatro mascarar sua relação com o sagrado, numa sociedade secular, através de procedimentos que disfarçam o poder simbólico de nossos gestos e verbos (nominalismo), atribuindo-lhes tão somente valores semânticos fechados a qualquer possibilidade de relação com o imaginal,

com aquilo que se manifesta como Outro, em relação ao habitual de nossa vida, transcendendo os limites da capacidade humana de entendimento lógico/conceitual da realidade.

As duas primeiras alternativas apresentadas acima têm acompanhado as discussões da teatralidade há algum tempo, e não necessitam propriamente de uma defesa. A terceira alternativa, apesar de não acrescentar valores novos, propõe um outro modo de observar o fenômeno teatral em sua relação com os fundamentos sagrados, normalmente referidos apenas como dados históricos que concernem às origens. É esta a perspectiva de visão que a presente tese está pondo em questão, o que forçosamente nos exigirá refletir e conceituar o fenômeno do sagrado para, em seguida, analisá-lo em relação com o teatro, especialmente no que se refere à atualidade laica. Por outro lado, independente da escolha entre as alternativas, ou da proposição de outras, está claro que é função do ritual e do teatro atualizar e/ou instaurar narrativas potencialmente míticas, transpondo a ação de deuses, heróis, personas, personagens, forças e/ou imagens arquetípicas para uma apreciação/vivência no cotidiano presente (presentificação), mediante procedimentos que promovem composições de caráter simbólico determinadas pela(s) tradição(ões). É oportuno, neste sentido, fazer referência ao modo como Rudolf Laban abordou a questão das origens, apontando não apenas para os vínculos rituais, mas especialmente precisando como ocorre tal vínculo, que se situa no território da ação com potência mítica, que está na base de toda ação mimética:

Nas danças religiosas, o homem representava esses poderes sobre-humanos os quais, segundo entendia, dirigiam os acontecimentos da natureza, e determinavam o seu destino pessoal bem como o de sua tribo. A seguir o homem conferiu uma expressão física a certas qualidades por ele observadas nesses poderes sobre-humanos. (LABAN, 1978, p. 44)

Conferir expressão física a qualidades e poderes sobre-humanos observados, conforme a qualificação acima, é o que a cultura politeísta da Grécia antiga fazia corriqueiramente, o que facilita entender as razões pelas quais o teatro pôde se tornar o centro daquela civilização, levando Platão a afirmar que Atenas vivia politicamente sob uma *teatrocracia*. No caso da Grécia em seu apogeu clássico podemos falar de teatro, mas no caso da imagem ancestral evocada por Laban, nos

restringimos a falar de personificação e ritual, embora as matrizes de encenação sejam similares. Esta sutil distinção serve para elucidar que, na ausência de conceitos de arte ou estética válidos para uma realidade cultural específica, restam as recorrências ao caráter sagrado, que cumpre a função poética de manter o homem em contato e sintonia com a realidade na qual está inserido, através de procedimentos que, apesar de aparentemente destacados da realidade mensurável, permanecem intimamente ligados a ela, atribuindo-lhe sentidos simbólicos. O modo privilegiado de proceder tal qualificação, no caso das formas espetaculares e rituais, é o método da personificação, conforme descrito acima. Há, entre as noções de personificação e mimese, uma ligação íntima, porque ambas têm o poder de atualização do mito, dos referentes que dão suporte às nossas práticas de vida.

Conforme verificamos anteriormente, as principais mudanças de perspectiva no conhecimento em teatro, que a modernidade legou, se referem à abertura para experiências de outras culturas, para além dos países europeus, bem como à gênese da teoria semiótica, que ampliou as idéias acerca da comunicação, ajudando a reconsiderar a importância do gesto na economia teatral. A mudança de perspectiva é tal que falar de eficácia teatral, atualmente, significa falar de algo muito bem distinguível da literatura, ficando esta excluída até que possa ser convertida em termos de comunicação cênica; até que venha a ser *traduzida* para o *idioma* teatral. Ademais, uma das questões centrais de debate no campo cênico tem sido a noção de *ação física*, cuja função pragmática tem cunho pedagógico, ou seja, desenvolve-se no sentido de indicar o modo pelo qual um ator pode vir a capacitar-se teatralmente. Conseqüentemente, a idéia de que o centro nuclear do teatro diz respeito à *ação do ator*, ao modo como este *enforma sua corporeidade*, situa a ação cênica num território, senão idêntico, similar ao da personificação mimética (atualização mítica), pois mesmo que não partilhemos de uma tradição mítica de vínculo declaradamente sagrado, há equivalência de funções.

As conexões entre a *ação mítica* e o ato cotidiano (Eliade), que se expressam bem na idéia de rituais de personificação de “poderes sobre-humanos, responsáveis pelos acontecimentos da natureza, pelo destino pessoal e pelo destino de uma tribo” (Laban, op. cit.), não são portanto casuais. Elas estão na base do conceito ocidental de *mimese* que, embora cunhado na experiência artística e na reflexão filosófica de

uma Grécia bastante desenvolvida, têm como referência a ritualização, via dança dramática, de forças da natureza enformadas nas figuras divinas. Fazendo um percurso diferente do habitual, ou seja, não partindo do conceito clássico de *mimese*, e de suas problemáticas de interpretação, mas seguindo o percurso de estudo do mito e do sagrado, segundo finalidades outras da filosofia de Mircea Eliade, temos a oportunidade de nos deparar não com o conceito, mas com indicadores relevantes para o debate acerca do conceito de *mimese*²⁴. Importante é observar que, neste caso, não se trata da imitação da realidade, entendida esta como cotidiano profano, mas do Real, enquanto fundamento transcendente e imanente à realidade ordinária. Também se faz importante observar que, dentro desta perspectiva, é a vida cotidiana que reflete aquilo que o ritual (re)lembra ou ao qual remete (a ação mítica de deuses e heróis), não o contrário, pois o próprio da personificação não é a imitação/reprodução do cotidiano, mas a indicação de significados que podem lhe atribuir sentidos, para além da finalidade imediata de cada ocorrência. Sentidos de vida e de morte, tal qual a conexão entre *fato* e *significado* sugerida por Hillman.

Vale a pena retornar a Eliade, para enfatizar essa geração de sentidos que o sagrado opera e repensar as possibilidades da função mimética a partir dela, de modo a atualizar o debate, sintonizando-o com as questões que esta pesquisa está levantando, no que se refere às relações do teatro que o ser humano faz para manter vivo o vínculo com os substratos da realidade em que vive. O que se torna fundamental para um momento histórico que tanto enfatiza o rompimento de paradigmas herdado da modernidade. Resta entender com o que exatamente rompemos o diálogo:

O sagrado é o real por excelência. (...) O trabalho agrícola é um ritual revelado pelos deuses ou pelos Heróis civilizadores. É por isso que constitui um ato real e significativo. Por sua vez, o trabalho agrícola numa sociedade dessacralizada tornou-se um ato profano, justificado unicamente pelo proveito econômico que proporciona. (...) Destituído de simbolismo religioso, o trabalho agrícola torna-se, ao mesmo tempo, 'opaco' e extenuante: não revela significado algum, não permite nenhuma 'abertura' para o universal, para o mundo do espírito. (ELIADE, 1992, p. 83).

²⁴ O assunto será retomado na última parte deste trabalho: Êxodo.



Figura 6: Inscrição do Quadrado Sator, em formato circular, encontrada na região italiana de Sermoneta, na Abadia de Valvisciolo, no lado ocidental do claustro. <http://paxprofundis.org/livros/lafferriere/lafferriere.html>

Aqui reencontramos a imagem evocada no prólogo deste trabalho: *sator arepo tenet opera rotas: o lavrador em seu campo dirige os trabalhos: o criador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita*. A escolha da imagem do trabalho agrícola ritual feita por Eliade, para qualificar um modo de ser espiritualizado, nos ajuda a esclarecer o tipo de labor no campo ao qual se refere o antigo palíndromo de Loreius, e sua distinção ante o trabalho agrícola que perdeu contato com seus próprios sentidos. É na clareza desta distinção que podemos fazer a analogia adequada com os tipos de trabalho do ator, compreendendo no que eles implicam. Todos os modelos que têm merecido atenção e pesquisa se situam próximos ao modelo do lavrador que sacra a lavra, que lhe consagra significados, e naturalmente se afastam do segundo modelo (moderno) referido por Eliade, como se o teatro, por sua natureza *antiquada*, frente à arrancada tecnológica da informação midiática e imaterial, favorecesse a conexão com *modos antiquados* de trabalho (cf. LEHMANN, 2007). O que não impede que muitos teatros sem propósito sejam fabricados, como

em linha de produção: com modelos de *sator* sem *satori*, donde um *ator* sem *morte*, e sem *vida*; um ator sem alma, que desconhece o próprio corpo. De algo assim só é possível mesmo advir um teatro sem duplo, justificado unicamente pelo proveito econômico que proporciona. Um teatro opaco e extenuante que não revela significado algum, não permite nenhuma “abertura” para o universal, para o mundo do espírito.

Desta perspectiva, o rompimento de vínculo com as fontes geradoras de sentido tem caráter catastrófico. E seria mesmo de se esperar que o teatro estivesse vivendo sua derrocada mais fulminante. Embora proliferem as formas mercadológicas, não apenas de espetáculo cênico, mas da arte e mesmo da cultura, de maneira geral, seria oportuno não olvidarmos que a contemporaneidade não é constituída apenas desse tipo de manifestação. Como seria relevante também observar que as mais profícuas experiências cênicas da atualidade compartilham, com as formas mercadológicas, o mesmo status de dessacralização, de secularização, laicização da vida social. Mesmo que sejamos igualmente obrigados a enxergar um movimento contrário, no sentido da retomada de interesse pelas fontes rituais do teatro, não seria justo afirmar que é apenas delas que irrompem as manifestações genuínas do teatro na atualidade. A problemática se recusa, portanto, a simplificações ou facilidades de expressão. Não se tratará portanto de levantar a bandeira da tradição religiosa e solicitar adesão enérgica a um teatro catequético, mas de compreender em profundidade a problemática instaurada no mundo de hoje. Para isso, será preciso um outro mapeamento, que não faça referência apenas ao modo de funcionamento mítico dos povos antigos, mas que nos ajude a entender a realidade complexa da vida nas sociedades (pós)modernas.

4. I EPISÓDIO: Quadratura

“A ciência rompe a unidade da vida em dois mundos: natureza e espírito. A arte ao buscar a forma da totalidade tem que fundir novamente essas duas faces do vital. Não há nada que seja só material: a própria matéria é só uma idéia; não há nada que seja somente espírito, o sentimento mais delicado é uma vibração nervosa.”

José Ortega y Gasset

O termo *quadratura* possui uma série de significados, dependendo de seu emprego. No contexto da geometria, refere-se ao cálculo que determina um quadrado de área equivalente ao de uma determinada figura geométrica, ou seja, a conversão da área de uma figura no formato de um quadrado. Em astronomia, dá-se o nome de quadratura à configuração astronômica em que dois corpos celestes se localizam a uma distância de 90 graus, em relação à terra, como também à fase quarto crescente, ou minguante da lua. Um cálculo desafiador, surgido desde a antiga geometria grega, é o da *quadratura do círculo*, ou seja, a conversão da área de um círculo num quadrado de área exatamente igual, com uso apenas de compasso e régua. Dado que esta operação desafiou a habilidade de inúmeros geômetras, ela se tornou emblema de todo desafio à capacidade humana. Em 1882, Ferdinand Lindeman provou que tal operação é impossível de ser realizada com uso de simples compasso e régua, já que π (quociente entre o perímetro de uma circunferência e seu diâmetro) se trata de número transcendente, incapaz de resolver o problema da quadratura do círculo²⁵.

²⁵ <http://www.fc.up.pt/mp/jcsantos/quadratura.html>
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Squaring_the_circle.png

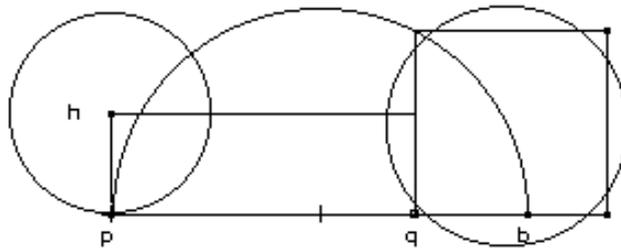


Figura 7: Exemplo de cálculos geométricos visando a solução do problema da “quadratura do círculo”.

<http://pagesperso-orange.fr/jm.nicolle/cusa/demonstrations/cyclo.htm>

A astrologia interpreta toda quadratura astronômica, no contexto de um mapa natal, como símbolo de desafio e risco de geração de conflitos. Já a alquimia medieval, trabalhando com interações místicas entre ciência e metafísica, mantinha o problema da quadratura do círculo como símbolo do “opus alchymicum” (trabalho alquímico), “na medida em que decompõe a unidade caótica originária nos quatro elementos, recompondo-os novamente numa unidade superior” (JUNG, 1990, p. 134). Esse trabalho alquímico, como se observa nas imagens a seguir, estava intrinsecamente ligado à noção de integração de opostos, comumente representados pelas figuras de um homem e uma mulher (o *rei* e a *rainha*) e pelas imagens do Sol e da lua.

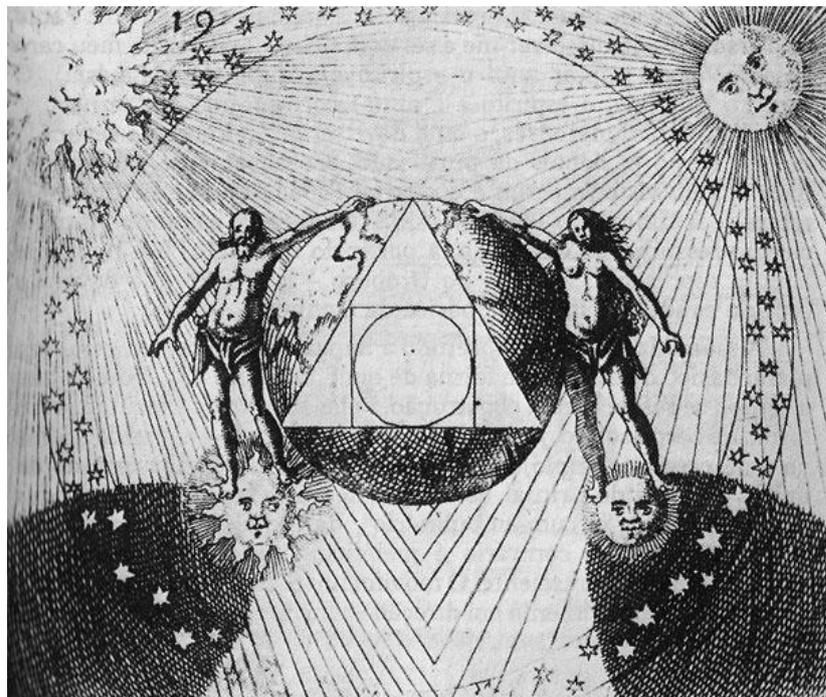


Figura 8: A quadratura do círculo, na simbólica da alquimia. O triângulo vem a simbolizar a superação da dualidade, podendo ser equiparado a um “terceiro” elemento, que conduz à unidade indiferenciada. (in JUNG, 1990)

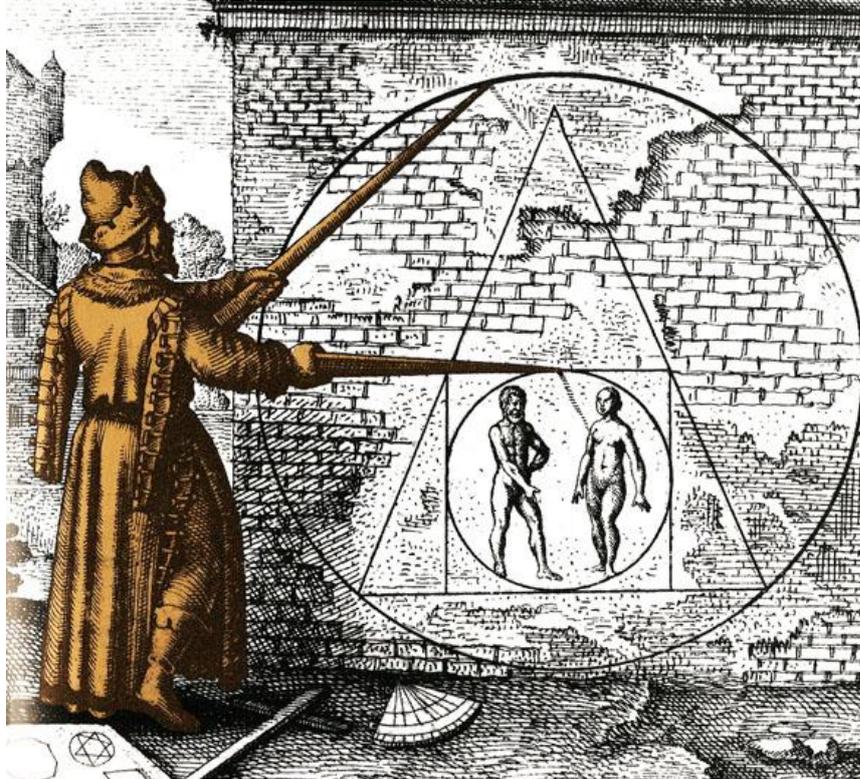


Figura 9: Nesta outra imagem, vemos a figura do alquimista fazendo uso de um compasso que toca o círculo menor - unidade caótica original - e o círculo maior - unidade superior. (Abril Cultural).

Nas figuras acima, o círculo menor se refere à unidade caótica original, o *uno*, origem de tudo; o quadrado simboliza a matéria, com seus quatro elementos básicos, terra, água, fogo e ar; e o triângulo (que surge como resíduo, consequência da partição de quadrados, durante cálculos para solução do problema da quadratura do círculo, na geometria) representa a alma e o espírito, que conduzem à “unidade superior” (planeta Terra e/ou círculo maior nas imagens), oriunda da superação da dualidade entre opostos: a união entre espírito (masculino) e matéria (feminino), a transformação do *homem velho* no *homem novo*. Estudando a simbólica alquímica, o psiquiatra C. G. Jung a associou ao que denominou, em seu sistema psicológico, *processo de individuação da personalidade*. Um processo natural a todo ser humano, pelo qual o indivíduo tende a realizar as potências singulares de sua personalidade, vindo a se tornar, cada vez mais, aquilo que é em essência. Como na transmutação alquímica, o homem velho, inconsciente e cego de seus próprios desejos, transforma-se no homem novo, que se acerca de si ao passo que vem a conhecer os meandros íntimos de sua alma. Este processo passa inevitavelmente por um contato com as zonas obscuras da personalidade, quando a consciência

(solar) dialoga com os conteúdos (lunares) do inconsciente, o que não ocorre, segundo a psicologia analítica, sem que o homem venha a assimilar sua feminilidade interior e a mulher sua masculinidade latente, de modo a integrarem plenamente os conteúdos arquetípicos que lhes são inerentes.

O interesse da alquimia pelo teatro, e vice-versa, já foi assinalado por Antonin Artaud, através de uma equiparação entre a primeira e as faculdades mágicas da cena, que opera através da construção de miragens, alterações sensíveis na realidade por meio da sobreposição de realidades imaginais:

Todos os verdadeiros alquimistas sabem que o símbolo alquímico é uma miragem assim como o teatro é uma miragem. E esta perpétua alusão às coisas e ao princípio do teatro que se encontra em quase todos os livros alquímicos deve ser entendida como o sentimento (...) da identidade que existe entre o plano no qual evoluem as personagens, os objetos, as imagens, e de um modo geral tudo o que constitui a *realidade virtual* do teatro, e o plano puramente suposto e ilusório no qual evoluem os símbolos da alquimia. (ARTAUD, 1993, p. 43)

Na perspectiva deste vínculo indicado por Artaud, a riqueza da imagética alquímica pode se revelar como índice de referência para a criação teatral, podendo fornecer inúmeras idéias simbólicas propícias a um *pensar por imagens*. O paralelismo indicado por Artaud, entre o teatro e a alquimia, acorda-nos também para o fato de que o teatro, apesar de lidar com materiais concretos e se inscrever na realidade imediata de nosso tempo-espaco, mantém-se vinculado a outra dimensão da realidade, tal como o trabalho realizado pelos alquimistas. Esta dimensão funcionaria como reflexo ou sombra, de modo similar à forma como a psicoterapia de base corporal, oriunda dos estudos abertos por Wilhelm Reich, e desenvolvidos por Alexander Lowen, Stanley Keleman e John Pierrakos, vislumbra a ocorrência de uma correspondência indireta entre os conteúdos da psique e a conformação da couraça muscular do caráter.

Uma análise das implicações do pensamento de Artaud para os objetivos desta pesquisa, bem como dos aspectos de relação entre psique e corpo, está reservada a capítulos subseqüentes. Por outro lado, o emprego do termo *quadratura*, como título deste capítulo, tem a função de fazer referência ao traçado conceitual que delimitará

as margens racionais de reflexão que permitirão pensar a espiritualidade e o sagrado no contexto contemporâneo, fazendo uma apropriação simbólica do sentido que o termo quadratura possui na geometria e na alquimia. O objetivo do traçado reto não é outro senão permitir que seja estabelecido diálogo com a estética da cena. Neste sentido, o pensar atual sobre a espiritualidade permitirá debater as relações possíveis de imbricamento entre o sagrado e as artes cênicas de hoje, de modo a tornar possível falar desses vínculos de um ponto de vista atual, para além das diacronias às quais a referência aos rituais antigos comumente nos leva.

No contexto da quadratura do círculo, vislumbram-se duas maneiras bastante diferenciadas de relação com um mesmo problema: uma racional, que se apóia na abstração matemática da realidade, com fins objetivos de compreendê-la e manipulá-la; outra intuitiva, que descobre nos valores simbólicos das formas geométricas, qualidades do Real que permitem pensar os sentidos da vida, sempre em relação com a concretude da matéria. Ambos os caminhos promovem um certo distanciamento da realidade, necessário para apreendê-la e dela tirar proveitos. E ambas apontam para a comunhão entre a realidade e nossas faculdades de compreendê-la. No caso racional da matemática aplicada à geometria, os esforços são exemplos clássicos dos mecanismos que se situam na origem da ciência, visando traduzir a complexidade da realidade (círculo), em termos apolíneos e objetivos. Proceder à *quadratura do círculo*, neste sentido, pode significar o processo de levar luz e clareza àquilo que facilmente escapa à ponderabilidade da razão e compreensão. Posta entre as linhas e ângulos retos de um quadrado, qualquer figura geométrica sujeita-se à razoabilidade e, fatalmente, às manipulações que dela se queira fazer. O que significa, por outro lado, que, após qualquer operação de quadratura, não se trata mais do objeto real inicial, mas de uma recriação da área do objeto conforme a retidão do quadrado, capaz de possibilitar sua manipulação. Isto implica que toda quadratura, ao mesmo tempo em que permite uma aproximação, com fins práticos, do objeto a ser estudado, conduz inevitável e fatalmente à perda da realidade complexa, tal como ela é. Uma perda entretanto necessária para a compreensão da mesma realidade, um distanciamento que permite, paradoxalmente, formas diferenciadas de reaproximação.

Os proveitos de uma tal consciência metodológica para o teatro não serão poucos, já que culturalmente as artes acompanham (quando não antecedem) o desenvolvimento do conhecimento, em suas diversas matizes. A partir deste ponto da pesquisa, pretenderei trabalhar com ângulos que permitam trazer à luz da razão o problema da relação do teatro com o sagrado, na atualidade contemporânea. Todas as implicações da problemática exposta precisarão se sujeitar a operações de clareamento, de modo que se torne possível afirmar algo preciso a seu respeito. É importante considerar, entretanto, que a temática proposta para reflexão é essencialmente pouco suscetível às formalizações racionais, estando mais próxima ao modelo alquímico que propriamente ao modelo da geometria. Isto significa que, enquanto quadratura, estas reflexões procurarão trabalhar com razoabilidade objetiva, e, enquanto pesquisa em arte, interfacial com uma fenomenologia do sagrado, precisará não perder de vista a poética, sob risco de escapar à topologia específica em que se insere. Seria preciso dizer que o caminho a ser percorrido aceitará as limitações que toda *quadratura circuli* encontra, fazendo uso dos recursos que se mostrarem adequados a cada caso específico que se apresente.

4.1. RECOLOCANDO O PROBLEMA

A um certo momento cheguei à conclusão de que era preciso abandonar essa concepção do teatro ritual, porque hoje ele não é possível, por causa da falta de crenças professadas universalmente.

Jerzy Grotowski.

O problema com o qual esta pesquisa foi iniciada pode ser sintetizado pelas palavras de Grotowski citadas na epígrafe acima. Trata-se de uma encruzilhada difícil de enfrentar, quando refletimos sobre a relação do teatro com o sagrado na sociedade contemporânea. Pois uma primeira questão a ser observada, no que tange a este assunto, refere-se à constatação de diferenças entre o ritual sagrado de culturas tradicionais e o teatro de nossa civilização, enquanto modalidade artística, aparentemente apartado, assim como a ciência, das controvérsias de deuses, espíritos, almas e salvação. É fato que as cerimônias religiosas, dos mais diversos

tipos, mantêm forte caráter cênico, ao passo que o teatro, na pior das hipóteses, tem propensão a trabalhar com as estruturas básicas de qualquer ritual, através de gestos e atitudes com poder de metáfora e estrutura simbólica organizada de modo proposital. Mesmo assim, permanecem as distinções, que se referem especialmente à base sobre a qual se organizavam ou se organizam os rituais religiosos, ou seja, a partilha de uma crença comum, de uma fé que congrega todos os participantes. Novamente Grotowski:

O ritual sempre girou em torno do eixo constituído pelo ato de fé, pelo ato religioso ligado à profissão de fé, não só no sentido de uma imagem mítica, mas também dos comportamentos que comprometem toda a família humana. (GROTOWSKI; FLASZEN, 2007, p. 126)

Foi com base nesta constatação e mantendo-se atento aos riscos corriqueiros daqueles que pretendem estabelecer um retorno do ritual ao teatro que Grotowski, em seu trabalho, veio a redescobrir o ritual justamente quando deixou de pretendê-lo. Tratou-se de um reencontro inevitável para o encenador polonês: ao fixar-se objetivamente nas problemáticas de seu trabalho artístico, ele atinge aquilo que num dado momento lhe pareceu inatingível. Um reencontro que, na ausência de eixos religiosos socialmente constituídos (digo, vivos e referenciais para a sociedade moderna laica), é estabelecido através do mergulho íntimo do ator (em relação com o espectador) na imanência de sua própria singularidade. Quando a profundidade das questões mais pessoais do ator revela um alicerce arquetípico capaz de congrega a multiplicidade exterior das especificidades culturais, pelo que há de absoluto e passível de universalidade na experiência humana.

A hipótese com a qual estarei trabalhando aqui toma como referência essa experiência do encenador polonês, mas não pretende nela se fixar, enquanto modelo artístico de reencontro com as potências rituais do teatro. Num sentido mais abrangente, pretendo trabalhar com a proposição de que o teatro, na amplitude do termo, não tem apenas uma origem remota nos rituais religiosos, mas que nunca perdeu propriamente o contato com a essência profunda daquilo que se pode denominar sagrado. Se podemos dizer, apoiados nas reflexões anteriormente apresentadas, que a origem do teatro não se situa em nenhum passado remoto ou em qualquer sítio geográfico específico, a não ser o sítio e o tempo interior

(absoluto) do ser humano, permanecendo sempre em gestação, somos de certo modo forçados a admitir que o vínculo de origem do teatro com o sagrado também não se situa em qualquer tempo ou lugar específico, mas que se trata de uma constância constituinte do teatro, cujos vetores apontam para o tópos não geográfico e atemporal da dimensão imaginal, com a qual é facultado ao ser humano estabelecer contato.

A idéia de uma gênese constante do teatro, que se manifesta em permanente metamorfose, geradora de uma multiplicidade não calculável de formas de expressão cênica, afirma o imperativo de um pano de fundo, constituinte do ser humano, no qual essa gênese se manifesta. Como vimos anteriormente, segundo a linha de pensamento de Guinsburg, “perguntar pela origem do teatro é o mesmo que perguntar pela origem do pensamento, da linguagem e da cultura na criatura e na sociedade humanas” (GUINSBURG, 2001a, p. 8). É este pano de fundo, constituinte do ser humano, capaz de engendrar teatro, que estou qualificando como sagrado, de modo que opero um destacamento entre a experiência cultural exterior (aquela estudada pelos antropólogos como manifestações rituais do sagrado) e o sagrado, ou o divino no homem, propriamente dito, a partir do qual estas experiências podem vir a ocorrer.

A proposição apresentada não se dá, naturalmente, por minha própria conta, já que se localiza não apenas no território de pesquisa das artes cênicas, mas numa interseção com o campo da ontologia, mantendo relações interativas com a produção artística. A questão que se coloca, portanto, é a de considerar as manifestações do sagrado, sob metamorfoses diversas ao longo da história, para compreender a mudança de seu estatuto nas várias sociedades e épocas e, fatalmente, as metamorfoses do teatro em relação a elas. O objetivo não poderia ser outro senão permitir enxergarmos como se processa o suposto vínculo do teatro com o sagrado na atualidade contemporânea. Para levar a cabo uma tal meta tornar-se-ia necessário talvez uma reformulação do que entendemos por sagrado, bem como uma revisão do que seja o teatro. Na qualidade de não filósofo e de não teólogo, e dentro das especificidades desta pesquisa, limitar-me-ei a tomar como âncora alguns dos debates atuais acerca do tema que permitam-me fazer a ponte com a cena contemporânea. Neste sentido, o núcleo central da pesquisa (sua

hipótese) será organizado especialmente através de três etapas privilegiadas: 1) Inferir sobre o estatuto do sagrado na contemporaneidade, tomando de empréstimo algumas bases filosóficas que permitam tal inferência; 2) Analisar o modo como a produção cênica contemporânea vem ocorrendo, tomando por base algumas das experiências que atingiram significativa proeminência no cenário internacional, a começar pela aventura do modernismo; 3) Proceder o entrecruzamento dos dados levantados, ao longo dos capítulos, de modo a tornar possíveis algumas considerações sobre a temática proposta, capazes de ampliar os horizontes de compreensão do fenômeno cênico e, conseqüentemente, influir sobre o seu fazer. Considerando a natureza do teatro, que se define especialmente enquanto fazer, as reflexões sobre o entrecruzamento temático não poderão olvidar a práxis objetiva da experiência cênica. Por outro lado, não se pretenderá aqui organizar modelos ou métodos para um teatro sagrado, já que nos situamos mais próximos à idéia de um pensar novo sobre o teatro que propriamente à defesa de um manifesto sobre um novo fazer artístico. A tentativa inadvertida de pretender criar um método do teatro sagrado correria fatalmente o risco de confundir-se com programa doutrinário, que mais nos afastaria que aproximaria da noção de sagrado que será tomada como base.

4.2. CIRCUNSCREVENDO O SAGRADO

“Longe de erradicar o sentimento do sagrado, a laicização do mundo, que acompanhou a evolução das ciências, tornou-o ainda mais tangível, pois ela o deslocou na direção do homem e o encarnou nele”

Luc Ferry

Para poder levar a cabo o debate pretendido torna-se necessário, antes de mais nada, tornar claro ao leitor as idéias de sagrado com as quais estarei trabalhando na pesquisa, que respondam apropriadamente ao status da sociedade contemporânea. Porque hoje a espiritualidade, a religião, a teofania e o sagrado podem ser compreendidos e abordados de diversos modos, seja de um ponto de vista filosófico, teológico, psicológico, geográfico ou histórico. Notadamente, as grandes religiões monoteístas apresentam uma distinção estrutural em relação às politeístas, bem

como às formas mais arcaicas de manifestação religiosa. Uma distinção que, na prática, nem sempre é tão clara, pois mesmo as maiores religiões monoteístas, como é o caso do cristianismo, podem abrigar variantes politeístas camufladas, nas formas de devoção a santos, que comumente fazem a ponte para o estabelecimento de sincretismos.

Sob outro aspecto é possível verificar metamorfoses significativas pelas quais as religiões passaram ao longo da história. Basta, para ilustrar o quadro, lembrarmos das práticas sacrificiais comuns à antigüidade (citadas de modo recorrente nos textos bíblicos, especialmente os do Antigo Testamento), e as compararmos com o valor simbólico que a noção de sacrifício passou a ter no cristianismo moderno, infiltrando-se em nosso discurso habitual e cotidiano. O que não implica seguir a linha de pensamento de um James Frazer, que em sua obra de referência (*O Ramo de Ouro*, cf. bibliografia), entende haver uma forma de evolução cultural em tais transformações, como se o valor simbólico do sacrifício cristão atual pudesse ser mais evoluído que o sacrifício de sangue dos antigos. Pois é importante lembrarmos que outras manifestações religiosas, vigentes na contemporaneidade, como as que observamos corriqueiramente no Brasil, continuam a praticar rituais sacrificiais, onde o sangue e a morte não possuem conotação apenas metafórica. Neste sentido, a realidade da sociedade brasileira constitui um dos palcos privilegiados para a observação do fenômeno, pela diversidade cultural que abriga, permitindo a coexistência de práticas religiosas das mais díspares e de modo variegado.

Uma análise mais detida das práticas religiosas que permeiam ou constituem as bases culturais de um povo poderia ajudar a interpretar de modo bastante insólito a diversidade das produções contemporâneas de teatro, os valores que elas veiculam, o modo como são estruturadas, a forma como operam, não apenas no espectador, mas também nos próprios atores e encenadores. Porque, conforme estou defendendo aqui, estas conexões não constituem simples saudosismo de origem, mas permanecem enraizadas na realidade mais concreta e diária de nossa vida.

Apenas a título de referência, é oportuno nos reportarmos à origem da rubrica no texto teatral. Como observou Luís Fernando Ramos (RAMOS, 1999, p. 28), o uso do termo *rubrica* para designar aquilo que no teatro grego era chamado *didascália*,

decorre de uma influência dos rituais cristãos da Idade Média sobre o teatro. De origem latina, o significado original do termo é “terra vermelha”, e ele servia para designar uma argila utilizada com o fim específico de escrever, pondo em destaque, os títulos dos capítulos da Bíblia. Com o tempo, ele acabou designando, por derivação, o próprio título dos capítulos e, posteriormente, o rubro passou a ser usado nos missais, para destacar as falas do sacerdote e para descrever algumas das ações e procedimentos rituais que se desenrolavam ao longo da missa. Presume-se daí que o uso mais intenso de rubricas, nos textos teatrais da Idade Média, deve-se à influência religiosa, guardando as rubricas teatrais daquela época a mesma função das rubricas do breviários e missais: fornecer indicativos importantes acerca da estrutura e desenvolvimento da cerimônia/espetáculo. Naturalmente, é preciso resguardar as devidas proporções, no que se refere às diferenças entre os *espetáculos* da Igreja Católica e as *cerimônias* de nossos encenadores contemporâneos, ao mesmo tempo em que se faz oportuno indicar as linhas de semelhança. Sobre o assunto, observa Luiz Fernando Ramos:

Se a rubrica nos autos e liturgias medievais era elemento imprescindível, até por sua função normativa, de indicadora dos procedimentos rituais, à medida que o teatro liberta-se do vínculo com a religião, e o drama, deixando de expressar a relação vertical do homem com o divino, passa a representar o homem terreno na sua inter-relação horizontal, ela passa a segundo plano. Quando o que interessa aos dramaturgos são as relações humanas, o diálogo tende a tornar-se o elemento preponderante na escritura dramática. (Ibid., p. 28)

Numa época em que a rubrica volta a ganhar importância, na economia dos textos teatrais, seria oportuno indagar se o elemento cerimonial (e juntamente com ele, novas formas de relação com a alteridade do sagrado) não está voltando a ganhar espaço na práxis teatral, indicando a presença de anseios verticais, na horizontalidade de nossas relações interpessoais. Outrossim, estas considerações mostram-se oportunas também porque permitem que amplie nossas noções acerca das conexões entre teatro e sagrado, para além da anamnese dos rituais extáticos de tempos antigos. Neste sentido, é oportuno observar que o lugar comum que as conexões com o sagrado passaram a ocupar no imaginário teatral contemporâneo, decorre também da laicização, por um lado, e do descrédito no qual as grandes religiões monoteístas, como o cristianismo, caíram na

contemporaneidade. Digo pela laicização porque não foram as religiões oficiais, em nosso caso especial o cristianismo, desacreditadas pelo progresso científico e pelos debates intelectuais, que despertaram e despertam mais comumente o interesse dos homens de teatro, mas as religiões *marginais* ou aquelas distantes no tempo ou no espaço, capazes de maior exotismo por nosso distanciamento. É que o homem ateu contemporâneo comumente denuncia os procedimentos de alienação inerentes a algumas práticas religiosas, ao mesmo tempo em que aprecia o vigor cultural de práticas rituais em desuso e/ou marginais e/ou de uso em sociedades distantes. Quase como se faltasse risco à alienação nestes últimos casos, ou faltasse riqueza e complexidade cultural à cultura religiosa dominante. Com um pouco de abertura e distanciamento, somos beneficiados em perceber que a presença do ritual no teatro vai bem além da noção comum de transe, enveredando-se também na própria estrutura narrativa, intelectual. Dito em outros termos, as conexões entre teatro e ritual não constituem assunto de interesse apenas para as investidas inovadoras no campo do teatro (apoiadas em referências rituais que pareçam mais arcaicas), mas comportam debate amplo, capaz de levar luz ao nosso entendimento do fenômeno cênico.

Apesar da possível validade de uma tal taxonomia da variedade religiosa, aplicada à reflexão sobre os vínculos atuais e concretos entre teatro e sagrado, não será este o caminho a ser seguido na presente pesquisa. Se, no primeiro episódio, pudemos enxergar a funcionalidade do mito nas chamadas sociedade selvagens, primitivas ou antigas, e intuir sobre sua funcionalidade também na psique do cidadão contemporâneo (Jung, Eliade), resta levar à cabo a equação de síntese entre este princípio e nossa realidade geográfica e atual, que em termos exteriores se estrutura de modo muito distinto à organização das culturas antigas. Para uma tal equação, trabalharei a partir de princípios gerais, onde interessará a perspectiva filosófica do fenômeno religioso, considerando os fatores históricos de transformação em nosso modo de vida social. Tais princípios não poderiam ser de outra ordem, senão metafísica, ou que em relação à metafísica possam ser pensados.

A perspectiva metafísica, bem como a psicológica, pode parecer inadequada para uma contemporaneidade que tem redescoberto o corpo e a matéria, como também às reflexões atuais acerca do caráter concreto, físico, da cena teatral. Mas esta

inadequação é apenas aparente e superficial. Um das razões para essa pré-concepção deriva das críticas que se tornaram comuns, no século XX, ao chamado teatro psicológico. Outra deriva da idéia de que a transcendência nega ou se afasta da imanência. Teremos oportunidade de verificar, com apoio nos autores que estamos selecionando para pensar a questão que, por um lado, as relações entre teatro e psicologia vão muito além das controvérsias do teatro psicológico e, por outro, que transcendência e imanência não necessitam se opor ou excluir, quando as tomamos a partir de um prisma não dual.

4.3. O SAGRADO NA HISTÓRIA

“As sociedades funcionaram maciçamente na religião. O que acontece quando uma sociedade se põe a funcionar fora da religião?”

Marcel Gauchet

Farei uso, neste momento, da teoria lançada pelo filósofo francês Luc Ferry, segundo o qual observamos na contemporaneidade um duplo processo em relação à religião e ao sagrado: por um lado um movimento que ele vem denominando de *humanização do divino*, e, por outro, um movimento inverso de *divinização do humano*. Este é o ponto de partida, através do qual Ferry sustentará sua tese do *Homem-Deus*, e que o autoriza a conceber e tratar a filosofia como uma forma de soteriologia, ou seja, uma *doutrina da salvação*, sem entretanto um deus. Apesar de parecer nova, a colocação da filosofia como voltada às questões últimas do ser humano é tão antiga quanto a própria filosofia: já Platão dizia que todo filosofar é um filosofar sobre a morte. Do mesmo modo, uma tradição que remonta aos estóicos, à Filon de Alexandria e aos primeiros filósofos cristãos já entendia o verdadeiro filósofo como aquele que “não procede a especulações, mas transforma-se. Seu objetivo não é ter razão ou mudar o mundo, mas transformar-se a si mesmo”. (LELOUP, 2003)

A teoria de Ferry será útil ao presente debate porque permitirá pensar numa sacralidade do teatro que não precise se reportar ao passado longínquo, ou à Idade Média. Enfim, uma perspectiva a ser lançada sobre o evento cênico que não

pretenda apropriar-se dos princípios da eficácia ritual dos antigos no contexto da diversidade da realidade contemporânea. Neste sentido, todo problema se localiza no estatuto da espiritualidade do mundo atual, pois, conforme a declaração de Mark Olsen, usada na epígrafe de abertura deste trabalho, uma das razões para o obscurecimento vigente do vínculo entre o teatro e a espiritualidade se localiza especialmente nas “noções errôneas sobre o quê, atualmente, significa o trabalho espiritual” (OLSEN, 2004, p. 4). Noções estas que comumente se baseiam na inadequação entre o pensamento religioso de outrora e a consciência do homem de hoje. É com vistas a desfazer equívocos e permitir certa clareza de reflexão que farei uso da teoria de Ferry. Não exatamente para fechar o debate com uma resposta que se pretenda definitiva, mas precisamente para situar o leitor quanto às referências de base que estarei utilizando.

Naturalmente, trata-se de uma teoria contemporânea, lançada por um filósofo contemporâneo e que tem gerado diversas polêmicas no meio intelectual. Entretanto o debate polêmico faz parte da gênese de qualquer reflexão acadêmica, de sorte que dificilmente haverá uma teoria hegemônica, especialmente nos dias que correm, em qualquer que seja o campo do conhecimento. E é também pensando na importância do saudável debate entre idéias conflitantes, para o crescimento do saber acadêmico, que iniciarei a apresentação da teoria de Ferry, sobre o *Homem-Deus*, a partir de um debate por ele travado com Marcel Gauchet, outro estudioso também contemporâneo que, apesar de fazer uso de referências iguais ou similares às que usa Ferry, chega a conclusões distintas, senão opostas.

O debate foi travado no Collège de Philosophie, na França, sob o sugestivo título *Le religieux après la religion*, e sua meta, além de pôr frente a frente os dois filósofos, foi a de contribuir com as reflexões acerca do lugar da religião nas sociedades estruturadas a partir de fundamentos laicos. Dentre estas sociedades, podemos também incluir o Brasil, apesar de sua variedade de manifestações sacras, porque se trata igualmente de um país cuja estrutura política é também laica, baseada nos princípios dos Direitos Humanos. A idéia concordante entre os dois pensadores é a de que vivemos (nos países democráticos) a finalização de um processo, designado por Gauchet de movimento de *saída da religião*, ou seja, um lento e gradual processo pelo qual a sociedade foi paulatinamente se tornando independente do

teocentrismo, em sua organização e estrutura política, e vindo a se estruturar num modelo que pode ser entendido como: *de e para* o homem, ou seja, sem interferência das questões religiosas. Nasceria a partir daí, sob a ótica de Gauchet, uma cisão plena entre o humano e o divino, e é aqui que se situa a polêmica entre os dois filósofos. A origem do desacordo, entretanto, pode ser expressa numa nota crítica a Ferry, que consta num dos últimos livros de Gauchet, *La Religion dans la Démocratie*, a qual foi lida pelo próprio Ferry, no início do referido debate:

‘Não se pode estar mais enganado no diagnóstico, a meu ver, que Luc Ferry, ao falar da humanização do divino e da divinização do humano. Trata-se de, exatamente ao contrário, uma dinâmica separatista que desantropomorfiza o divino e retira do humano tudo o que nele ainda poderia subsistir de uma participação, mesmo longínqua, no divino.’ Por conseguinte, *continua Marcel Gauchet*, falar de humanização do divino e de divinização do humano, *como eu fiz em O Homem-Deus*, é imaginar que esses dois termos estão hoje em dia em vias de aproximação, ou mesmo aproximados, é o erro por excelência, pois a história da Europa leva, ao contrário, a manifestar sua separação radical e provavelmente definitiva. (FERRY; GAUCHET, 2008, pp. 17-18 – grifo meu)

Embora a polêmica entre os dois pensadores ocorra especialmente como derivada de um problema terminológico, qual seja, o da legitimidade do uso de palavras como *sagrado*, *espiritualidade* ou religião, por Ferry, torna-se perceptível que ela vai além, apontando para questões metodológicas no trabalho de cada um, que os conduz a conclusões conflitantes. Importante seria observar, neste caso, que embora não pareça muito afeito às práticas religiosas, Gauchet não pretende exatamente combater ou lutar pela aniquilação da experiência religiosa, mas sinalizar seu crescente e visível enfraquecimento, se a tomarmos no rigor que historicamente ela possuiu, no que se refere especialmente à organização social. Tentando se desviar da simplificação binária que muitas vezes reduz a amplitude da questão ao “debate entre a morte de Deus e o retorno das religiões” (Ibid., p. 41), o que lhe parece inútil já que ambas as posições estariam corretas, ele proporá indagações sobre “o que acontece quando uma sociedade se põe a funcionar fora da religião” (Ibid., p. 40), ou seja, quando sua lógica de organização política não está mais vinculada a um axioma religioso. O que não impedirá que muitos indivíduos permaneçam praticantes religiosos e mantenham crenças das mais diversas, pois o movimento de

saída da religião estaria, ainda sob a ótica de Gauchet, exatamente fazendo com que estas questões se tornassem cada vez mais íntimas e pessoais.

A questão, portanto, seria de saber (ou optar entre as duas vertentes, representadas pelos dois intelectuais) se estaríamos vivendo o coroamento da tendência à separação entre humano e divino, que conduziria à separação total entre religião e organização social, ou, como defende Ferry, se estaríamos paulatinamente, e sem percebermos, mantendo o elo de ligação com a transcendência religiosa, dentro de parâmetros imanentes, e através da via laica. Trata-se portanto de um debate que, inevitavelmente, terá, além das bases históricas, um fundo metafísico, e toda polêmica se concentrará em torno do que cada um entende por *religioso*, *divino*, *sagrado* ou *espiritual*, e do quê de fato pode ser afirmado acerca destas palavras, ou seja, da viabilidade de consenso no que se refere ao desacordo. É portanto esta a vitalidade do debate, já que permite esclarecimento necessário sobre a questão, num momento em que ela se coloca com certa urgência.

Para prosseguir com a colocação do problema de modo didático, irei evitar por hora uma apresentação direta da teoria de Ferry e partirei de uma apresentação do debate entre os dois pensadores, pois ele caracteriza bem a dicotomia que vivemos. Na perspectiva de Gauchet, o quadro de transformações históricas denuncia, através da comparação entre a época de origem das religiões e a atualidade, o percurso de uma separação radical entre o humano e o divino, que tem como referência as estruturas de organização do estado. Analisando esta perspectiva, Ferry observa nela três traços marcantes, de grande coerência, embora, no seu entender, as conclusões delas tiradas, por Gauchet, sejam precipitadas ou insuficientes. O primeiro traço marcante, que nos diferencia largamente das sociedades teocráticas, reside na noção de heteronomia, ou seja, a sujeição dos indivíduos a uma lei exterior a eles, fundada no plano do divino; uma lei que é dada e se estrutura a partir daquilo que prescreve a revelação de um deus numa sociedade determinada, o que desautoriza aquilo que, para nossa sociedade moderna, tem preço alto: a liberdade de autonomia. Esta é, sem dúvida, a grande noção a partir da qual Gauchet desenvolve seu pensamento: oposição entre heteronomia e autonomia:

recusando-se a perceber a si mesmos como matrizes da organização social, da lei e do político, [os indivíduos] extra-põem essa fonte numa transcendência, numa exterioridade, numa superioridade e, em suma, numa dependência radicais. (Ibid., p. 19)

Ferry faz observar, logo de início, que esta lógica de Gauchet está apoiada numa abordagem da origem do fenômeno religioso sob prisma político, e não em sua própria especificidade, filosófica ou ontológica. De qualquer maneira, julga importante enfatizar que o quadro teocrático apresentado seria um modelo que podemos chamar de *clássico*, ou seja, o caso de um vínculo entre sociedade e religião em seu formato mais arcaico, e que se refere a modalidades de organização social geralmente antigas, que se situam na origem das sociedades modernas. No caso da presente pesquisa, faz-se oportuno perceber, entre parêntesis, que é costumeiramente esta a referência, ou pelo menos a imagem que nos sobrevém à mente, quando falamos da origem do teatro em rituais religiosos. É portanto natural, igualmente, que a idéia de um vínculo entre o teatro e o sagrado, nos tempos que correm, apresente-se de modo tão problemático, dado que ela acaba tendo como pano de fundo modelos de organização social essencialmente incompatíveis com os atuais. Em conseqüência, emergem, no campo das artes cênicas, formas que apelam (uso o termo sem pretendê-lo pejorativo) para expedientes rituais, normalmente inspirados no que se conhece, ou imagina, dessas sociedades antigas. É compreensível, portanto, que estes casos comumente incorram no risco de se perder nos lugares-comuns denunciados por Grotowski, já que não levam em consideração as diferenças estruturais e incompatíveis entre os modelos de vida.

O segundo traço que Ferry observa na teoria de Gauchet é decorrente do primeiro: as formas de estrutura política que se baseiam na heteronomia religiosa mantêm um modo de funcionamento apoiado na idéia de tradição, onde a eficácia social só pode ser garantida na exata medida em que é garantido o respeito e a manutenção das tradições. Dentro desta perspectiva, assistimos novamente a um distanciamento entre nossa realidade social e aquelas embasadas na heteronomia religiosa. Se há pouco verificamos o caso de antípodas entre heteronomia e autonomia, aqui verificamos relação de oposição similar entre as noções de passado (tradição) e futuro (inovação). Nunca será desnecessário observar que vivemos francamente num mundo para o qual a noção de futuro é dominante em relação à noção de

passado, desde que a modernização do estado de direito é tão solicitada quanto sua adequação aos novos padrões e desafios que diariamente se colocam para a humanidade. Advenham eles do cenário econômico mundial ou das descobertas científicas que requerem mudanças em nossos padrões de vida e ética de convivência. A analogia que Ferry apresenta, no debate, é significativa para melhor destacar o argumento:

Um chefe indígena, desejando ser eleito (a idéia de eleição não tem pertinência aqui, mas trata-se de uma imagem), teria dito: 'Acima de tudo não mudarei nada na sociedade em que vivo, pois a inovação é um pecado por excelência.' Vejam que atualmente um candidato que se apresentasse às eleições, tendo como programa unicamente a promessa solene de que jamais mudaria coisa alguma, teria pouca chance de se eleger. (Ibid., p. 21)

Uma tal constatação não nega o amor que uma nação contemporânea possa guardar em relação às suas tradições, porque a constatação se refere às bases culturais que regem os modos de organização política e social. Ao passo que as sociedades tradicionais vivem estruturalmente em relação de respeito ao passado, preocupadas em manter o vínculo com as origens (normalmente míticas), as sociedades modernas vivem se estruturando em relação ao futuro (diria que também mítico), preocupadas em manter vínculo com as transformações por vir. Poderíamos dizer mesmo que as sociedades atuais manifestam um anseio constante de poder antecipar as transformações vindouras. No primeiro caso, a mudança é vista como perigosa; no segundo, a manutenção de padrões antigos (ultrapassados) é que passa a ser vista, com suspeição, como uma atitude nociva.

Neste ponto, acharia oportuno pontuar, novamente entre parêntesis, alguns nexos entre estas noções de passado e futuro e o contexto teatral, de modo a antecipar parte da discussão que estou trazendo para esta pesquisa, à qual retornaremos depois. Trata-se da tensão entre as idéias de tradição e inovação que ainda se mantém viva, e talvez como nunca, como um nó górdio em nossos debates teatrais. Passado o *boom* moderno das vanguardas artísticas, novas questões recaem sobre o problema da tradição e uma das principais diz respeito exatamente à questão do sagrado. Digo isso porque freqüentemente as experiências usadas como referenciais, no que se refere à manutenção de tradições, como as formas clássicas

de teatro-dança do Japão, China e Índia, são também exemplos de expressões cênicas, nas quais os vínculos com princípios do sagrado (ou da sabedoria, como o sagrado é denominado em alguns casos) mantêm-se vivos. Isso nos levaria a questionar se a nostalgia repousa sobre a tradição, propriamente, ou sobre a indicação de vínculos entre o homem e o cosmo no qual ele se insere. Por outro lado, as referências a tradições distantes também não chegam a constituir uma solução satisfatória, porque também neste caso se mantém a problemática inicial encontrada por Grotowski, da inadequação entre fundamentos rituais vivos (socialmente), capazes de constituir terreno firme para a experiência teatral contemporânea.

Postos estes dois aspectos marcantes da teoria de Gauchet, chegamos então ao terceiro, que irrompe com a qualidade de uma dedução lógica e conclusiva. Analisando a relação do ser humano com o sagrado, a partir desta noção de fundação do estado de direito, inicialmente caracterizado pela heteronomia, vemos paulatinamente ocorrer uma mudança radical, que estaria, sob a ótica de Gauchet, sinalizando para a cisão, não reversível, entre o humano (de nossa organização social) e o divino (cada vez mais recolhido a uma esfera pessoal, senão desaparecendo). E é com base nesta constatação que Gauchet formalizará sua idéia de que, ao contrário do que faz supor a filosofia kantiana, a religião não constitui uma predisposição humana,

não é uma disposição metafísica do homem. Dito de outra forma, a necessidade religiosa não é (...) algo como uma dessas categorias transcendentais da experiência humana (...) A religião pertence, ao contrário, a um período passado e ultrapassado da história. Ela tem um começo e um fim. Pode-se imaginar uma organização social dos seres humanos definitivamente sem religião. (Ibid., p. 22)

A proposição que Gauchet apresenta é a de que a religiosidade é uma possibilidade, não uma predisposição constituinte do ser humano. Ou seja, a humanidade pôde trabalhar historicamente a partir de princípios religiosos, assim como está podendo na contemporaneidade funcionar fora deles, daí a idéia de que estamos vivendo a era da *saída da religião*. Isto significa que, para Gauchet, o sagrado não pode ser entendido de outro modo senão como uma noção histórica, do ponto de vista de um passado que vai sendo paulatinamente abandonado, pelo menos em se tratando da

realidade das sociedades estruturadas na forma política da democracia. Em seus próprios termos:

Não existe palavra mais propícia ao erro que esta de *sagrado* (...) Para ser inteiramente rigoroso, o sagrado deve ser tratado, no meu entender, como uma noção histórica. Ele nasce com a virada capital da história religiosa da humanidade que marca o surgimento do Estado (...) Há o sagrado quando há um encontro material entre a natureza e a sobrenaturalidade. Um ser sagrado – um rei sagrado, para tomar o exemplo por excelência – é um personagem que em seu corpo físico (...) é habitado pela alteridade invisível e por forças sobrenaturais (...) Se há uma dimensão do religioso da qual saímos, é essa do sagrado, inclusive para as consciências mais crentes. No máximo subsiste uma memória daquilo que outrora pôde ser o sagrado (...) não vejo como se pode falar de sagrado no mundo atual, a não ser por uma derivação metafórica mais enganosa que esclarecedora. (Ibid., pp. 48-50)

Sob esta ótica, a faculdade religiosa humana se expressa, na atualidade, mais como uma convicção íntima sem contato com a realidade concreta, de modo que o *crente*, invocado por Gauchet, tem uma noção do que pôde ser a figura de Cristo para o povo antigo (num caso um pouco mais próximo a nossa realidade), embora não encontre qualquer paralelo em sua realidade cotidiana. Daí ele deduzirá que o cristianismo é, por excelência, a religião que propiciou o fenômeno irreversível de *saída da religião*. Fica possível de intuir, a partir deste ponto, a polêmica por ele travada com Ferry, que verificará, antagonicamente, os fenômenos atuais de *humanização do divino* e *divinização do humano*. E a divergência emana propriamente do modo como cada um entende o que seja o fenômeno religioso, partindo de perspectivas, modos de operar e finalidades distintas. Porque se, por um lado, a observação do lugar da religião na sociedade, ao longo da história (especialmente a européia), nos incita a verificar sua franca decadência na organização político-social, por outro lado pode-se minimamente intuir que a análise do mesmo fenômeno, sob outros prismas, poderá revelar metamorfoses do sagrado, mudanças no status da transcendência humana. Esta outra tomada de perspectiva, no entender de Ferry, não entra exatamente em desacordo com o quadro apresentado acima, porque se trata do exame de objeto distinto. Ao passo que Gauchet se volta para uma análise política do fenômeno religioso, importa mais a Ferry verificar as metamorfoses da transcendência humana, que continuarão, de acordo com sua análise, a influir nas relações entre os indivíduos, embora passem a

operar de modo inteiramente diferente, onde a noção de autonomia apenas modifica os fundamentos nos quais estes indivíduos continuam a buscar referência.

Esta outra perspectiva, se não permite conciliação entre o ponto de vista dos dois pensadores, ao menos os auxilia a encontrar o eixo central do desacordo entre eles. Para compreendermos tal desacordo, será preciso que passemos à apresentação, propriamente dita, da perspectiva de Ferry, ao modo como ele entende a metamorfose do religioso no seio da laicidade, o que só poderá ocorrer a partir de uma outra definição do sagrado, que não a lógica política. Antes de apresentá-la, entretanto, será importante situar ainda uma outra visão que, embora não seja corroborada por nenhum dos dois debatedores, é exatamente a negação dela, por parte de ambos, que permitirá haver entre eles, senão um acordo de interpretação dos fenômenos, ao menos uma concordância quanto ao substrato de fundo a ele concernente. Trata-se da explicação do fenômeno religioso enquanto *ópio do povo*, como alienação ou fetichismo. Esta noção teria, segundo Ferry, sua origem demarcada especialmente por volta do século XVIII, sendo solidamente estabelecida nas teorias de Feuerbach, Marx, Nietzsche e Freud, embora seu substrato essencial já estivesse contido numa conhecida frase de Voltaire: “Deus criou o homem à sua imagem e este lhe pagou na mesma moeda” (Ibid., p. 24).

De acordo com essa visão, como sabemos (a idéia não é nada nova), a religião pode ser vista enquanto neurose coletiva, o substrato de uma alienação que se define no desvio psicológico que o indivíduo opera para ocultar de si que é ele próprio o autor da invenção de Deus. Neste caso, o lugar aonde o absoluto (ou a transcendência) está não é senão um lugar vazio (não haverá absoluto, apenas a ilusão de que existe um absoluto), para o qual são canalizadas as pulsões de nossa libido. Na síntese de Ferry:

De Feuerbach a Freud, passando por Marx, os críticos mais virulentos da religião não a abordaram de outra forma: ela não passa de criação humana ‘fetichizada’, no sentido que Marx deu a esse termo. Nós produzimos a idéia de que precisávamos e, esquecendo o processo de produção, cedemos à ilusão da existência objetiva do produto. (FERRY, 2007, pp. 75-76)

Percebe-se que essa idéia está apoiada sobre uma base inteiramente materialista à qual, para se sustentar, não resta outra opção senão buscar apoio num positivismo biológico das pulsões instintuais. Contra ela se ergue qualquer pensamento que considere a possibilidade de a faculdade religiosa apontar para o absoluto, ou seja, para algo que está além do homem, além de sua possibilidade de criação, de suas invenções psicológicas, ou de seus recalques neuróticos. É para algum absoluto que a experiência religiosa aponta, segundo a perspectiva de ambos os filósofos. Absoluto este que pode ser identificado, de modo corriqueiro, na própria experiência científica, desde que o homem não inventa propriamente aquilo que descobre através dela, ele o verifica e surpreende-se diante de sua realidade objetiva, de sua capacidade de permitir uma certa compreensão do Real ($2 + 2 = 4$, e isto não é um dado subjetivo ou de criação, mas a descoberta de uma objetividade exterior). Tanto Ferry quanto Gauchet irão rejeitar a idéia da religião enquanto ilusão, entrevendo nela o apontamento para uma realidade exterior, que ultrapassa o homem. A interpretação do fenômeno, entretanto, contará com visões distintas.

4.4. O SAGRADO HOJE

“Os valores fundamentais dos modernos, apesar do que se diz por aí, nada têm de original... nem de tão moderno. O que é novo, em troca, é que sejam pensados a partir do homem, e não deduzidos de uma revelação que o precede e engloba.”

Luc Ferry

Atento à questão da mudança paradigmática na qual a sociedade contemporânea se encontra, Luc Ferry, na apresentação da primeira idéia de sua tese, qual seja, a humanização do divino, demonstra como a vida religiosa dos cristãos de hoje tem sido invadida pela moral laica, especialmente em relação aos princípios da Declaração dos Direitos Humanos. Toda a problemática para a Igreja surge do fato de a vida cristã atual estar caminhando no sentido de um modo de vida que, apesar de manter-se de acordo com a ética cristã (os direitos humanos são em essência similares), não se alinha aos princípios tradicionais da religião. Como ocorre e como pode ser verificada esta sutil distinção? O lugar por excelência é aquele que Gauchet terá demonstrado em sua obra, e que evocamos há pouco: A religião, do

ponto de vista tradicional da heteronomia, se define a partir da idéia de *verdade revelada*, a qual instituirá uma ética de vida a ser seguida pelos fiéis, ao passo que a crescente desantropomorfização do divino, pela qual as sociedades contemporâneas passam, conduz o indivíduo a buscar princípios éticos para seu modo de vida não a partir da crença contumaz na *verdade revelada*, mas a partir dos ideais modernos dos direitos humanos, no princípio da igualdade entre os homens, na noção de exame de consciência e especialmente no princípio de liberdade de pensamento.

Ora, dentro da perspectiva da heteronomia, fundada no princípio da *verdade revelada*, está também contida a noção de autoridade. Esta noção desautoriza, por definição, uma ética e moral criadas (pelo menos aparentemente) pelo homem: segundo o preceito religioso, a verdade não pode ser fabricada pelo ser humano, o livre arbítrio demarca apenas o limitado espaço da escolha, de modo que o caminho a ser trilhado pelo cristão precisa estar conforme o reconhecimento da *verdade revelada*, e não conforme um exame analítico de conduta ética, apoiado sobre fundamentos laicos.

Para ilustrar o caso, Ferry irá fazer referência a um conhecido pronunciamento feito pelo Papa João Paulo II que, observando esta transformação paulatina nas sociedades modernas e visando a manutenção da tradição cristã, irá redigir um discurso, sob o nome de *Esplendor da Verdade*, na intenção de esclarecer a dicotomia e reconduzir os fiéis aos princípios tradicionais do cristianismo. Seu argumento partiu exatamente do axioma de que “a verdade não é criada pelo ser humano: ela se mantém, hoje como sempre, ‘estabelecida pela lei divina, norma universal e objetiva da moralidade’” (apud FERRY, 2007, p. 61). Embora uma tal investida da Igreja seja plenamente compreensível, ela fatalmente esbarra na premissa estrutural sobre a qual nossa sociedade vem se organizando desde o século XVIII: o primado pelo ideal de autonomia. Uma autonomia que se traduz em liberdade de pensamento e que, por definição, se contrapõe ao princípio básico da heteronomia. Trata-se de um quadro que, na avaliação do filósofo, se encontra num estado de irreversibilidade. Mas se, sob esta ótica, ela se afasta do religioso, numa análise mais detida percebe-se que o processo de laicização, operando a partir deste axioma, vem a colocar o ser humano no lugar por excelência do divino: a

alteridade passa a adquirir a proeminência antes reservada à noção de Deus, e podemos ver aí uma metamorfose no estatuto do sagrado. É o respeito à liberdade do outro e à igualdade entre os indivíduos que irá nortear os princípios que balizam a idéia de convívio social.



Figura 10: Apesar de toda crise religiosa dos tempos modernos, o Papa João Paulo II foi pontífice de grande carisma, vindo a se tornar símbolo referencial do cristianismo contemporâneo.

<http://blog.cancaonova.com/dominusvobiscum/files/2009/11/62.jpg>

A partir desta análise, Ferry irá alertar para o que considera um equívoco no pensamento de Gauchet: a redução da noção de transcendência, donde se origina, em sua visão, o fenômeno religioso, à noção de heteronomia. Para Ferry, trata-se de duas coisas distintas, que não podem ser confundidas, de modo que poderá haver religiosidade, independente do princípio de heteronomia, assim como pode ocorrer heteronomia alheia a quaisquer princípios religiosos. Fazendo esta distinção, ele se ocupará em pensar o que, especificamente, constitui o fenômeno religioso, em sua singularidade e independência em relação ao princípio tradicional de heteronomia, sobre o qual historicamente as religiões se estruturaram, ou, por outro lado, se haverá ainda legitimidade no uso do termo *religião* para tal caso. Para responder a

esta questão, ele sinalizará a necessidade de abandonar a perspectiva histórica e política para tomar outro campo investigativo como referência, qual seja, o da filosofia. É dentro deste território que Ferry pensa o fenômeno religioso, o que resulta numa conclusão muito diferente da adotada por Gauchet. A partir deste campo, ele conceituará o religioso como um “discurso que diz respeito ao elo entre finito e infinito, entre o relativo e o absoluto, com uma questão central: a da finitude ou, para ser mais preciso, da morte” (FERRY e GAUCHET, 2008, p. 24). É nesta perspectiva que poderemos compreender o modo de trabalho do filósofo, e o modo como ele pôde chegar à idéia de humanização do divino, pois apesar de nova, essa idéia leva em consideração a idéia de que a filosofia, em toda sua existência, nunca se afastou da problemática do religioso:

A filosofia ocidental moderna poderia definir-se como uma tentativa de retraduzir os grandes conceitos da religião cristã no interior de um discurso laico, isto é, de um discurso racionalista. De certa forma, a Declaração dos Direitos Humanos – num modo diferente e num outro registro – freqüentemente não passa de um cristianismo laicizado ou racionalizado. (Ibid., p. 25)

Partindo da idéia de transcendência como princípio fundamental para a compreensão do fenômeno religioso, o qual ele equipara à disposição da filosofia para a metafísica, o filósofo irá explicitar que são dois os modos pelos quais o ser humano vem a experimentar a transcendência: o da revelação (heteronomia), “que funda o que o papa chama, aliás corretamente nessa perspectiva, de ‘teologia moral’”, e se situa a montante da consciência (trata-se do único fenômeno religioso reconhecido por Gauchet); e uma transcendência que se mantém a jusante das experiências vividas, e

corresponde àquilo que Husserl designava como uma ‘transcendência na imanência’, isto é, o horizonte inevitável e incontornável de nossas experiências vividas (...) não sob o modo da heteronomia e da dependência, mas na imanência. (Ibid., pp. 28-29)

Este segundo tipo de transcendência estaria ligado às ordens da verdade (como no caso dos axiomas matemáticos), da ética (com caracteres de universalidade), da estética (também capaz de arrancar o homem de seu mundo imediato) e do amor (estendido para a amplitude da noção tripartite de *Eros*, *Philia* e *Agapè*). Em outros

termos, toda teoria de Ferry se apóia sobre a idéia do *sentido*, da procura de sentidos inerentes à vida, sem a qual o ser humano não consegue viver. Este seria o fundo que estabelece a propensão humana à metafísica, ao qual as morais por si sós não conseguem responder, porque para além daquilo que devemos fazer (fundamento de toda moral), com vistas a respeitar o direito à liberdade e a igualdade entre os homens (sob um ponto de vista puramente racional), persiste a necessidade humana do sentido, que não nos pergunta o *que* fazer, mas *porque* fazer: Porque respeitar o outro em sua diferença, ou porque enfim viver, trabalhar, ter filhos.

Este *porquê* é aquilo que estabelece a conexão entre o finito e a infinitude, entre o subjetivo e o universal, o relativo e o Absoluto²⁶. É aquilo que pode se sobrepôr à própria vida, recolocando o sentido do sacrifício, por um ideal, por um princípio, por uma experiência de amor. E aqui onde encontramos viva a noção de sacrifício (incluindo o da própria vida), nos defrontamos com a pressuposição de algo que se localiza além da vida que conhecemos, pondo-a em relação com princípios nos quais podem ser buscados sentidos. Tal como o marxista viria a colocar o ideal de revolução acima de sua própria vida, ou como um agente da cruz vermelha pode se prestar a socorrer vítimas de guerra, pondo sua própria vida também em risco. Tratar-se-ia, neste caso, das conseqüências imediatas do fenômeno de *divinização do humano*, da pressuposição (mesmo que inconsciente) de que há (preside) no ser humano algo que não é da ordem do humano, que a supera, e que se traduz fatalmente na fórmula da *transcendência na imanência*. Em outros termos, falamos de uma abertura que haveria no ser humano, para algo que lhe supera e que, paradoxalmente, é também e justamente aquilo que lhe faz ser humano (e não simplesmente animal). A partir deste movimento de *divinização do humano*, a posição teológico-ética de outrora (heteronomia) estaria sendo sutilmente substituída por uma ético-espiritualidade de agora, à jusante do princípio de autonomia.

Apresentados esses princípios, torna-se possível analisarmos uma noção mais abrangente do fenômeno religioso, segundo a ótica de Ferry, com a qual passaremos a trabalhar:

²⁶ *Absoluto* é notadamente o termo que sempre se empregou, na filosofia, com vistas à discussão acerca da idéia de Deus.

Parece-me que quando o ser humano se esforça em testar suas próprias capacidades de reflexão para compreender essa relação com o absoluto, o que ele encontra em si mesmo – por exemplo essa idéia de liberdade que eu havia evocado, (...) essa capacidade de amor ou de ódio extraordinária, *philia* e maldade, que traduzem de fato o intervalo em relação à natureza do qual os animais, até prova em contrário, não são capazes –, pois bem, creio que isso que o ser humano descobre em si mesmo é precisamente o problema religioso por excelência. (Ibid., p. 101)

Notadamente, o eixo de reflexão adotado por Ferry está alinhado com os princípios da fenomenologia inaugurados por Husserl. É partir deles que sua teoria do homem-deus se estrutura, permitindo-o elaborar o pensamento de uma religiosidade heterônoma, uma transcendência fenomenológica pós-nietzschiana e imune ao método da desconstrução *a marteladas*²⁷. Por conseguinte, a posição de Ferry distingue-se radicalmente tanto da posição materialista, que se apóia no princípio de ilusão, donde toda transcendência poderia ser explicada conforme nossa infraestrutura genética, quanto da posição teológica, que se apóia na noção de um fundamento último. Mais precisamente, sua constatação será a de que a pretensão de lograr o entendimento de fundamentos últimos, seja pela ciência seja pela teologia, não poderia passar de quimera, dados os limites de nossa compreensão, ou seja, “nenhuma explicação pode jamais se fechar na descoberta de uma suposta origem última de nossas idéias e de nossos valores” (FERRY, 2008, p. 85). Isto significa que a idéia de Absoluto só pode permanecer enquanto entendido como um horizonte, jamais como algo passível de circunscrição: nunca poderíamos lograr-lhe explicações conclusivas, nem tampouco caberia pensá-lo como algo destacado de nossa realidade imediata, mas é precisamente dentro destes limites que se poderia pensar uma noção de transcendência, pós-nietzscheana:

Diferentemente da transcendência teológica, essa transcendência fenomenológica não remete à idéia de um fundamento último, situado fora do mundo, mas antes, retomando o vocabulário de Husserl, à idéia de horizonte ou, se preferirem, ao fato de que toda presença nos é dada sobre o fundo de uma ausência, todo visível sobre o fundo de um invisível. (Ibid., p. 87)

²⁷ O martelo constitui uma imagem, nietzschiana por excelência, para fazer referência ao método da desconstrução.

Naturalmente aqui também não findam as divergências entre Ferry e Gauchet. Onde o primeiro visualiza uma mudança de estatuto do divino, o segundo enxerga a saída da religião para uma outra coisa que já não pode mais receber os velhos rótulos do sagrado. Porque neste horizonte apresentado por Ferry, Gauchet não vê senão o substrato antropológico com o qual a religião trabalhou historicamente, mas que atualmente começa a poder encontrar outras formas de se manifestar e ser operacionalizado. Sua diferença de perspectiva se mostra então capital, porque ela parte de uma concepção de religião inevitavelmente atrelada à de heteronomia. Mesmo recusando também o argumento da ilusão, ou seja, de que o substrato religioso não é senão uma criação ilusória, Gauchet não pode partilhar uma concordância com Ferry, porque advoga a necessidade da instituição de novas terminologias que dêem conta das metamorfoses operadas no ser humano, que, sob sua ótica, passa a não necessitar operar formas de transcendência, que apontam para o absoluto, a partir da experiência religiosa. O que para o autor da teoria do *Homem-Deus*, se mostra plenamente desnecessário: não há que se inventar novos termos para levar adiante o debate sobre as mesmas idéias, necessário se faz a tomada de consciência acerca de tais metamorfoses que, durante a idade da razão, obnubilaram de nós a centralidade do próprio problema religioso.

5. ESTÁSIMO: Contornos Brasileiros

“Convém que os intelectuais brasileiros estejam à altura de seu país. Que eles saibam pensar o que é largamente vivido”

Michel Maffesoli

Antes de entrar propriamente na abordagem (nos sinais anunciados) do sagrado na cena contemporânea, seria importante colocar uma questão: até que ponto a perspectiva apresentada por filósofos franceses pode encontrar validade para nós, que habitamos o chamado Novo Mundo, mais precisamente num país em que o enraizamento religioso se mostra ainda, e sem sombra de dúvidas, mais intenso que na Europa? A primeira resposta a esta questão já foi sinalizada, quando elucidei que também o Brasil é um país marcado por uma estrutura social democrática de matriz laica, ou seja, que para garantir da melhor maneira possível a cidadania e os direitos humanos, precisa por força inclusive de respeito às diferenças, garantir um estado de direito isento quanto à diversidade das convicções religiosas. Mas, apesar disso, será que podemos, de fato, considerar legítima a idéia de Gauchet sobre o movimento de saída da religião como um problema nosso? Porque a idéia desse movimento, que aponta para o desencantamento da realidade, sugere a existência de uma tendência de abandono da perspectiva religiosa, em sentido tradicional, ou seja, onde a noção de sagrado, enquanto encarnação do invisível no visível, em seu formato clássico, inexistente. Ora, em se tratando de Brasil, tal afirmativa é falsa, mesmo que a realidade política aponte para a democracia laica. Porque muitas são as manifestações religiosas, ainda vigentes, nas quais assistimos a uma tácita

manifestação do invisível no visível, tal como a personificação de espíritos, orixás, anjos, demônios ou deuses.

Como percebemos, a teoria de Ferry sustenta a continuidade do fenômeno religioso, para além dos modelos de heteronomia, só que o desenha sob as formas do debate filosófico, curiosamente também válido para nosso ambiente cultural, dada sua pluralidade. Penso que, apesar da ausência de dados quantitativos, é possível refletir sobre respostas. Se considerarmos a força que as religiões tradicionais ainda mantêm em nossa cultura, inclusive em suas formas clássicas, com a heteronomia da verdade revelada, poderemos concluir que o movimento religioso preponderante ainda está ligado à tradição. Esta constatação, entretanto, não negará a coexistência com outros setores da população que, ao contrário, encontram-se bastante alinhados com as perspectivas apresentadas pelos filósofos do Velho Mundo. Estes setores se referem especialmente à intelectualidade que, em diálogo constante com os debates filosóficos, científicos e artísticos, mostra-se afinada com as problemáticas que Ferry e Gauchet levantam.

Também no território da arte e, especialmente, nos meios artísticos profissionais, a questão não poderia se apresentar de outra forma: acompanhamos, mesmo que com algum atraso, as reviravoltas das vanguardas modernas, adotamos suas controvérsias, experimentamos suas transgressões. Verdade é que nada disso pôde ocorrer à revelia do meio social em que vivemos. Um meio no qual, como indiquei, a religião ainda se mantém mais enraizada, mesmo em seus modelos tradicionais, o que sem dúvida acarreta modos distintos de proceder as metamorfoses da arte.

Antes de seguir em frente, é importante salientar que também Ferry fez observar, no debate que travou com Gauchet, que, possivelmente, o auditório que os assistia era composto por pelo menos 60% de cristãos, o que não simplifica a problemática, também para a realidade européia. Mesmo porque, paralelamente, assistimos a um amplo processo de mundialização, segundo o qual, também a Europa vê-se invadida pela cultura de outros continentes (Já Antonin Artaud reivindicava a retomada de uma perspectiva sagrada, para além da religião dominante, tomando como referência o exemplo de culturas não européias).

A melhor resposta que posso ensaiar aqui, de modo provisório, é a de que o Brasil constitui um modelo privilegiado, no que tange ao assunto. Não quero afirmar a inocência de uma superioridade cultural, mas refiro-me ao fato de que países com realidades como esta, ou seja, países onde a problemática das diferenças culturais e da diversidade não é apenas teoria nem depende das políticas de fronteira, mas uma realidade cotidiana, circunscrita numa mesma noção unificada (mesmo que débil) de nação; que tais países são lugares privilegiados para observar os frutos da intercessão entre diferenças, da pluralidade de perspectivas acerca da vida. Isto não apenas do ponto de vista do diálogo sobre hipóteses e teorias intelectuais, mas especialmente do ponto de vista da vida corrente.



Figura 11: Baianas dançando durante culto de Candomblé. As religiões afro-brasileiras estão além das categorizações simples que classificam a personificação de deuses, entidades e forças da natureza como experiências religiosas arcaicas.

<http://ocandomble.wordpress.com/2009/07/14/candomble-e-umbanda/>

Porque se presenciamos aqui, com certa facilidade, experiências religiosas de encarnação do invisível no visível, cumpre salientar que isto não ocorre do modo como ocorria nas sociedades antigas às quais Gauchet se refere, sempre com ares saudosistas de um passado imemorial. O babalorixá do candomblé de hoje (para situar um exemplo de referência) é também, e muitas vezes, estudante ou professor universitário, doutor em antropologia, filosofia, teologia. Quando não, ele recebe em seu terreiro juízes de direito, professores universitários e pesquisadores acadêmicos, e lhes concede alguma orientação. Nisso percebemos claramente uma fusão entre as realidades que, na perspectiva purista que Gauchet apresenta, pareceram constituir apenas uma linha histórica de desenvolvimento linear.

O ponto de vista de Ferry, por outro lado, resguarda as devidas proporções. Sua teoria está circunscrita no território específico do debate filosófico e não objetiva extravaiar-se dele, por mais que haja proveitos imediatos para reflexão em outros campos. Desde que Nietzsche proclamou a morte de Deus, a problemática religiosa não pôde mais deixar de ser debatida na filosofia. Os apontamentos de Ferry, entretanto, sugerem que, desde sempre, o objeto principal de conhecimento da filosofia estaria ligado ao problema religioso, apesar de seus paradigmas serem claramente distintos da religião propriamente dita. Neste sentido, as soluções apresentadas por Ferry colaboram exatamente para que o território das teorias e reflexões filosóficas não se mantenha em descompasso com a experiência vivida, com as experiências que, alheias aos postulados científicos, seguem seu próprio curso. A validade de suas colocações situa-se portanto na faculdade de podermos refletir sobre o problema religioso, de acordo com os princípios que são próprios à filosofia (sem deles se extravaiar), mas com abertura para aquilo que a experiência concreta da vida oferece, o que facultaria alguns pontos de conexão entre a vida ordinária e a reflexão intelectual.

6. II EPISÓDIO: Circulador

“Foi sem dúvida na esfera da arte que o fim do enraizamento religioso das normas e dos valores produziu as reviravoltas mais sensíveis. É nela também que a reassunção do sagrado pode possibilitar o renovamento, tão esperado desde a morte clínica das vanguardas, de um mundo comum aos homens do tempo presente”

Luc Ferry

Circulador é o nome que se dá a algo ou alguém que faz circular alguma coisa, e apesar de soar redundante, é esta, em linhas gerais, a definição do dicionário acerca da palavra (cf. Dicionário Houaiss). Circulador é também o nome que se dá ao artista itinerante, ou pelo menos *era* o nome que se *dava*, na antiga Roma, aos artistas itinerantes. E a razão para o nome não pode ser outra senão o fato de que estes artistas costumavam circular pelas ruas, fazendo circular suas produções e ganhando a vida com apresentações itinerantes delas. O teatro é possivelmente a modalidade artística que mais contribuiu para esta forma “circulatória” de produção, o que não impede que entre os músicos o costume também seja recorrente, como poetizou o mineiro Milton Nascimento, em uma de suas canções mais populares. Também o poeta Haroldo de Campos veio a pensar poeticamente a figura do circulador, inspirando-se na experiência de um mendigo maltrapilho da metrópole moderna, que parecia se alimentar da música que produzia. Seu instrumento inventado combinava materiais diversos do lixo urbano, mais especificamente aqueles que à natureza custa processar. E parece ter sido em homenagem à necessidade poética humana e em crítica sutil ao estado social do país, que, em seu

poema-livro *Galáxias*, Haroldo de Campos decidiu fazer circular pela pele do papel a imagem de um artista circulador da pós-modernidade:

soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular se não afina não tintina não tarantina e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera miséria física e doendo como um prego na palma da mão um ferrugem prego cego na palma espalma da mão coração. (CAMPOS, p. 76)

Eis a imagem por excelência da vida que insiste em brotar mesmo que o caso seja de um duro concreto ou quente asfalto da mais rude e desnaturada metrópole que o homem já tenha criado. “Circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá” (Ibid.) cantará Caetano Veloso, tomando as palavras de Campos em empréstimo. No que se refere a este trabalho, estarei tomando de empréstimo a imagem, difícil de racionalizar, do maltrapilho circulador de nossa era como referencial para percorrer o território da arte, de modo a poder delimitar os ângulos de visão que nos permitam enxergar a cena contemporânea segundo os princípios do sagrado. Ortega y Gasset teria lugar aqui, junto a Osman Lins e Carl Gustav Jung, como razão de inspiração para as decisões acerca do formato deste trabalho. Isso porque foi Ortega quem observou a riqueza da imagem alquímica para qualificar adequadamente o trabalho de uma reflexão estética:

A estética procura domesticar o lombo rotundo e inquieto de Pégaso; pretende encaixar nos quadradinhos dos conceitos a pleora inesgotável da substância artística. A estética é a quadratura do círculo; por conseguinte, uma operação bastante melancólica. (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 29 – grifo meu)

Deixando à parte a melancolia da tarefa, restar-nos-ia agora verificar sintonias possíveis entre os princípios do sagrado selecionados e os desdobramentos teatrais contemporâneos, conforme os objetivos de investigação aqui propostos. A apresentação sintética da abordagem de Ferry, em seus embates com Gauchet, teve a vitalidade de nos restituir os eixos principais em torno dos quais uma reflexão atual sobre espiritualidade necessita fatalmente pairar. Estamos de tal modo imersos num contexto contraditório, no que se refere à espiritualidade, que facilmente esquecemos, ou não conseguimos enxergar, o que enfim ela é, ou o que queremos

significar com a palavra. Conforme expus na quadratura das páginas anteriores, sob a perspectiva de Gauchet, o sagrado está ligado à religião que, por sua vez, só pode ser pensada nos termos de uma forma de heteronomia, na qual o indivíduo abdica da autonomia sobre si mesmo, em se tratando de questões essenciais acerca do sentido da vida, e confere este poder àqueles que representam/encarnam a autoridade divina. Embora esta perspectiva não seja a que adotarei para configurar o sagrado, ela pode ser útil para refletir sobre aspectos políticos do fenômeno teatral na contemporaneidade.

Na perspectiva de Ferry, por outro lado, a espiritualidade, ou o problema religioso propriamente dito, se manifesta sempre que nos deparamos com a questão do sentido da vida, questão esta que se insinua especialmente frente à problemática da morte, ao tema da finitude em relação à infinitude, à permanência frente à impermanência. Deste ponto de vista, toda a filosofia não passaria de uma certa modalidade de exercício da espiritualidade, tradicionalmente assentada sobre bases racionais de reflexão. Segundo Ferry, os pais da filosofia, bem como os momentos de apogeu desta disciplina, estariam aí para confirmar que não haveria filosofia se não houvesse o problema religioso (do modo como ele pensa a questão).

Embora esta perspectiva seja a adotada no presente estudo, minha atitude será a de não olvidar a sugestão de Gauchet, qual seja, de que há legitimidade na colocação do problema, embora haja inadequação no uso de terminologias como sagrado e espiritualidade. Quero com isso ratificar a advertência de que, apesar de concordar com o uso destas terminologias, tal como Ferry, é o problema em si, independente das nomenclaturas que se lhe atribuem, que importa a esta pesquisa. De sorte que o sagrado e a espiritualidade não deverão ser entendidos de outro modo, senão como referência àquilo em se tratando do que houve acordo entre os dois filósofos, do ponto de vista da problemática, ou seja, a questão do Absoluto, daquilo que é Outro em relação ao ser humano, ainda que seja concernente à sua imanência. À Outridade propriamente dita, e à abertura que existe no ser humano para uma tal Outridade que lhe é exógena e intrínseca, ao mesmo tempo. Que lhe caracteriza como animal humano, capacidade de ser além do humano.

A questão que se coloca neste momento é a de ponderar estes fatores em relação com a teatralidade, relação esta insinuada anteriormente em alguns parágrafos, de modo tópico. Para organizar as reflexões e proceder a uma triangulação que permita considerar a experiência antiga do homem com o sagrado, a realidade atual do problema e os contornos da experiência cênica contemporânea, será preciso tomar alguns eixos de referência. Estes eixos serão articulados em relação com as idéias de Ferry, acerca do problema espiritual na vida humana moderna, de modo a concretizar as relações propostas para reflexão. Para tal, será preciso selecionar, entre muitos, alguns aspectos marcantes no território das artes e, mais especificamente, no campo das artes cênicas, que caracterizam os rumos da modernidade e da contemporaneidade. Uma breve equação que considere o momento moderno das vanguardas, mas que pretenda ir além dele, ou seja, até o momento atual. A compreensão das vanguardas se torna necessária porque sem uma reflexão sobre elas pouco se pode compreender acerca da arte de hoje, às vezes chamada de pós-moderna, outras apenas de contemporânea.

6.1. ORIENTAÇÕES CARTOGRÁFICAS E IMAGINAIS

“No caso do Brasil, a enorme pluralidade dos modos de vida, como também a diversidade de influências e expressões culturais, torna obviamente mais difícil, creio, sustentar a tese de um caráter nacional único, que dirá falar de uma alma brasileira, tanto do ponto de vista psicológico, quanto do ponto de vista antropológico.”

Gustavo Barcellos

Antes de mais, é preciso observar que minhas ponderações são organizadas sob o olhar de quem se localiza, e portanto organiza seu pensamento, a partir da experiência cênica do que se convencionou chamar “Ocidente”, ainda que de um Ocidente americano, do Novo Mundo, e mesmo que saibamos das influências orientais das mais diversas em nosso pensamento artístico. Apesar desta ser uma época na qual foram denunciadas as idéias criadas sobre um certo Oriente imaginado²⁸, como reflexo exótico dos próprios anseios europeus, a realidade concreta das fronteiras entre nações localizadas no Oriente e no Ocidente não pode

²⁸ “Tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente”. (SAID, 2007, p. 31)

ser relativizada do mesmo modo²⁹. É certo também que a simples subdivisão do mundo nestes dois eixos pode ser considerada igualmente precária, frente à complexa diversidade das culturas do globo. O alerta de referência ao Ocidente é, portanto, uma alternativa precária e tem-se consciência desta precariedade, embora seja também lícito observar que nosso debate conceitual sobre o teatro está irremediavelmente enlaçado às idéias teatrais de origem européia. Do mesmo modo, desde as “descobertas” no Novo Mundo, há trânsitos mais corriqueiros entre os países da Europa e das Américas que entre as Américas e os lugares mais distantes e distintos situados ao leste da Europa, mesmo que os trânsitos arcaicos pelo Estreito de Bering indiquem possíveis origens orientais de nossos povos nativos. É importante observar igualmente que não contamos com referenciais teóricos que dêem conta de refletir e conceituar nossa produção cênica a partir de idéias puramente nacionais, como também não me parece que esta seja uma boa opção de pesquisa.

Por outro lado, pode-se verificar que as próprias controvérsias implicadas nesta discussão têm relevância para nossa investigação, constituindo uma das características marcantes do teatro contemporâneo. Pois foi precisamente na modernidade que irrompeu certa retomada de interesse pela produção cênica dos países localizados nas regiões orientais do planeta. Conforme apresentei anteriormente, Jacó Guinsburg sintetiza bem essa mudança de perspectiva quando aborda o problema das origens, demonstrando a revisão operada em nossas teorias sobre o teatro do Oriente, antes visto como produção bárbara e de fraca elaboração. Este assunto é complexo e comporta o entrecruzamento de muitos debates, mas nele podemos enxergar duas faces, ligadas a um denominador comum. É que o entusiasmo com os modos de produção cênica de povos orientais, tão distintos que são daqueles que se estabilizaram como padrões no mundo ocidental, se correlaciona diretamente com o problema do lugar da literatura na economia teatral, já que a literatura está no centro da tradição ocidental de fazer teatro.

É certo que as formas populares e as experiências que mais se aproximam do campo da dança partem de princípios outros, mas estas só vieram a participar do

²⁹ Havia – e há – culturas e nações cuja localização a leste, e suas vidas, histórias e costumes têm uma realidade bruta obviamente maior que qualquer coisa que se poderia dizer a respeito no Ocidente”. (Ibid., p. 32)

debate e das reflexões teatrais eruditas, do *corpus teórico* do teatro, mais ou menos quando ocorreu uma reconsideração histórica sobre o tema das origens, e quando a produção cênica fora do eixo europeu pôde ser melhor apreciada. É quando a erudição sente necessidade de voltar a relacionar-se com aquilo que precede a palavra, com a corporeidade que lhe serve de suporte, com as ironias que habitam os silêncios entre as linhas da escrita, o gesto das entrelinhas entre o dito e o não dito.

Então poderíamos assinalar inicialmente a redescoberta (ou a invenção) do Oriente como um indicador relevante dos percursos da cena moderna e contemporânea. E, no que se refere a este assunto, seria importante observar que uma tal redescoberta esteve intrinsecamente relacionada aos seus próprios preconceitos, ou seja, que o preconceito com a produção cênica do Oriente, que fatalmente fazia com que ela fosse vista como algo bárbaro, foi também motivador dos interesses ocidentais pelo Oriente. É o que se pode entrever, por exemplo, na exaltação da riqueza de culturas arcaicas, em oposição à assepsia vazia da Europa, feita por um visionário como Antonin Artaud, quando o mesmo igualmente exalta o teatro balinês. Pois Antonin Artaud é possivelmente o nome mais apropriado para usarmos como imagem de referência do tópico, já que foi ele quem serviu de múltipla inspiração às vanguardas e ainda serve a nós, contemporâneos: referência para a busca de matrizes rituais do teatro, de fundamentos mágicos e alquímicos da ação completada pela ator, para a recusa de um teatro fundamentado na análise literária e/ou psicológica, para a procura dos alicerces físicos da cena (a concretude da voz que percorre sensorialmente o espaço, para além das margens que delimitam a poética da escrita), para a redescoberta das origens míticas do teatro e seus fundamentos dionisíacos, orgíacos. Todos esses fatores poderiam ser elencados como integrantes ou derivados diretos da redescoberta do Oriente pelo Ocidente. E a enunciação simultânea deles ajuda a revelar as idéias que estão por trás dessa idéia de Oriente, no que se refere ao debate teatral. Desse Oriente imaginado e desejado: a procura do sentido, daquilo capaz de (re)orientar a prática cênica. Donde o Oriente surge como ícone da procura daquilo que é Outro em relação à nossa realidade, tendo em vista que o real, na modernidade laica, foi esvaziado de seus componentes irracionais e supersticiosos.

6.2. NOMES, PRENOMES E PRONOMES

“«Escutar a sua própria época» é procurar zonas de turbulência, zonas de caos, onde os movimentos subtis, ainda inclassificáveis, tomam origem. É procurar penetrar nessas zonas de risco e desposar o seu movimento – e devir, e criar.”

José Gil

O momento histórico no qual ocorre uma tal reformulação conceitual é também relevante. Mas, no que pese, a cena contemporânea não pode ser entendida sob uma única noção, uma tendência estética central, em torno da qual se estruturam as diversas manifestações. E se for preciso, por insistência, pensar em alguma estética geral esta só poderá estar sob o signo ou ser propriamente o signo da pluralidade, da diversidade. Este é um ponto em torno do qual tem havido algum consenso na atualidade, visto que mesmo em termos de nomenclatura os acordos não estão próximos: seria legítimo falar em pós-modernidade? E, mesmo que seja, o que se pretende designar exatamente com um termo tão inócuo quanto este, um termo que não diz nada daquilo que pretende nomear, além de uma mera localização temporal: *após o moderno?*

Por curioso que seja, é exatamente nesta falta que identificamos uma característica peculiar acerca do momento artístico que vivemos: Ele (ainda, tal qual a modernidade) aponta à frente. Ou mais, precisamente diz localizar-se não no agora, mas naquilo que está à frente, após. Se o termo *moderno* ressalta vínculo fundamental com a atualidade, com o presente vivido, e certo desprezo em relação ao passado, o termo *pós-moderno* associado ao momento atual informa que o presente é futuro, que o atual presente se localiza objetivamente após ele, além dele mesmo, ou que o momento presente não é atual, mas avançado em relação à própria noção de avanço. De modo que o termo suscita reminiscências inevitavelmente míticas: tanto quanto o momento *ab-origine* referenciado pelas narrativas míticas (ELIADE) influi sobre a vida corrente presente, sendo distinto dela, o estado de *devir*, a condição de *porvir*, de habitar o que virá a ser, ou de estar no vazio mas já sob o jugo daquilo que está por vir, valora o momento presente com apoio numa vaga idéia de futuro. Mesmo que os vetores sejam distintos, num e

noutro caso, ou indiquem sentidos contrários, eles têm conotação similar: buscam os sentidos da vida presente através da conexão com idéias de tempo atemporais, *in illo tempore*.

Esta característica, como vimos, é apontada por Ferry como aspecto marcante do modo como funciona a espiritualidade do mundo atual, não mais apoiada sobre as noções de tradição, onde o respeito ao passado direciona as decisões presentes. Ao contrário disso, ocorre uma valoração e apoio referencial na imaginação voltada ao futuro: É sob o signo da mudança de paradigmas que nossa vida se estrutura. E os movimentos artísticos, das vanguardas aos dias atuais, estão aí para demonstrar o modo como essa idéia de mundo opera no território artístico. Um movimento que acaba por se mostrar dúbio e contraditório em si mesmo, quando as mudanças de paradigma artístico encontram em culturas arcaicas modelos de referência; vanguardas voltados ao arcaico. Quero dizer que essa dupla tendência, por um lado capaz de apregoar a renovação de formas, por outro simpática a idéias demasiado antigas, é denunciadora do fundo mítico que opera também nos pensamentos vanguardistas e nos processos de rompimento de paradigmas tradicionais. Donde percebe-se que a idéia de avanço ocupa o lugar mítico por excelência. O lugar além do tempo e do espaço onde a imaginação criadora pode operar, conectando o real presente ao Real além de todo tempo, situe-se ele miticamente num passado ou num futuro imemorial.

Isto significa que o lugar que a espiritualidade ocupa no teatro de hoje não é visível apenas no interesse objetivo por rituais, pelas tradições cênicas indianas, japonesas ou balinesas, pelos folguedos populares ou manifestações culturais de matriz africana, também despreocupados em diferir onde começa a arte e onde termina o rito. Este fundamento, como podemos entrever a partir da perspectiva de Eliade, é devedor da necessidade de vínculo entre o real concreto presente e o Real imaginal, comumente referido pela idéia simbólica de uma *cena da origem*. Seguindo o fluxo de um mesmo movimento, a própria necessidade (pós-)moderna de se fixar em progressos, tempos vindouros, rompimento de paradigmas, criação de novas formas e modelos, está vinculada à necessidade de diálogo com aquilo que suplanta o lugar e o momento presente, para colocá-lo em relação com o que está presente no cotidiano, suplantando-o. Com o diferencial de que, no caso em questão, a idéia

mítica do momento *ab origine* das civilizações tradicionais é substituída pela simbólica do *vir a ser*. Núncia de um novo tempo.

6.3. HOMEM-DEUS E DESUMANIZAÇÃO DA ARTE

“Embora seja impossível uma arte pura, não há dúvida alguma de que cabe uma tendência à purificação da arte. Essa tendência levará a uma eliminação progressiva dos elementos humanos, demasiadamente humanos, que dominavam na produção romântica e naturalista.”

José Ortega y Gasset

Para situar melhor esse lugar cronológico em que nos encontramos, e do qual pretendo distanciar-me para pensá-lo, farei uma breve reflexão sobre o que caracterizou o nascimento da modernidade, ou o *boom* das vanguardas modernas. Sobre este assunto refletiu o filósofo Ortega y Gasset, exatamente numa época em que as novas formas artísticas se encontravam no momento de maior fervor, ou seja, por volta do ano de 1925. Seu objetivo era compreender e contribuir para a compreensão das metamorfoses pelas quais a arte passava, naquele início de século, frente às quais a intelectualidade ainda se dividia, de modo vário. Ortega não toma exatamente partido a favor ou contra a chamada *nova arte*. Procura tão somente entender seus motivos, embora seja perceptível que sua posição de compreensão das razões de mudança o posiciona mais distante da crítica. E uma de suas primeiras observações é a de que as vanguardas modernas (que ele chama de “nova arte”) são por excelência impopulares. Não no sentido de que toda nova forma demora a ser aceita pelo povo, mas no sentido exato de que a *nova arte* não teria sido feita para o povo, não se pretenderia popular e se caracterizaria propriamente como sendo uma arte impopular.

Antes de seguir em frente, e avaliar os sentidos velados e revelados na afirmação do autor, seria preciso problematizar sua noção de *povo*. Na atualidade, as discussões sobre o popular e o erudito ganharam novos elementos de reflexão, de modo que uma tal cisão pode não se mostrar adequada. Todos nós somos, em última instância, integrantes do que se pode chamar *povo*, desde que pagamos impostos e exercitamos nossa cidadania. Mas Gasset estabelece uma espécie de distinção, a

partir das noções de maioria e minoria, afirmando que a *nova arte* (nova para ele e sua época) não era capaz de agradar “à maioria do público e sim à minoria”, pois “a massa, *não a entende*” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 22). Então compreendemos, de pronto, que aquilo que ele qualifica como *povo* é equivalente ao que denomina *massa* e, forçosamente, constitui a *maioria* dos indivíduos. A *massa* é sempre a maioria e o filósofo chega a proclamar a possível emergência de uma nova ordem, na qual a sociedade voltaria a ser estratificada, distinguindo-se claramente a camada “dos homens egrégios e a dos homens vulgares”. Uma tal distinção, para ele, seria advento de cura a todo o mal-estar da Europa, operando através de uma “nova e salvadora cisão”, já que “Sob toda a vida contemporânea lateja uma injustiça profunda e irritante: a falsa suposição de igualdade real entre os homens” (Ibid., p. 24). Para nosso pensamento ético atual, qualquer idéia de cisão entre a sociedade choca, porque guarda caracteres de dominação e/ou conflito. Penso que Ortega peca em seu tom aristocrático, mas valerá à pena procurar pelos sentidos específicos de sua palavra, de modo a praticarmos a tolerância que estamos indiretamente evocando, para que ela se torne operativa de fato, e não apenas uma tolerância teórica. O ponto central da distinção que faz o filósofo se situa não em fatores econômicos, mas, conforme expressou, na faculdade de *entendimento*, na capacidade que os indivíduos podem dispor para a leitura e compreensão da função simbólica própria à metáfora:

Dizia o evangelista: *Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus*. Não sejais como o cavalo e a mula, que carecem de entendimento. A massa escoiceia e não entende. Procuremos fazer o inverso. Extraíamos da arte jovem o seu princípio essencial e então, veremos em que profundo sentido é impopular. (Ibid., p. 24)

A idéia da cisão entre uma minoria de indivíduos egrégios e uma maioria de ignaros não deixa por isso de chocar o princípio de respeito às singularidades individuais, mesmo porque seria difícil decidir sobre quem estaria apto a compor uma ou outra categoria. No mundo atual, temos sido levados a reconsiderar, inclusive, as riquezas de sabedoria que o senso comum carrega, despretensiosamente. É neste sentido que seria igualmente legítimo afirmar que egrégia é a atitude de saber aprender com quem aparenta não saber. Saber aprender a sabedoria silenciosa da natureza e, nela, a sabedoria dos corpos. Por outro lado, Ortega fala sobre a capacidade de distinguir a natureza simbólica da arte, diferenciando-a da linguagem literal. É a esse

termo que ele chegará, quando afirmará a dificuldade de comunicação com as massas que as vanguardas enfrentaram. Então, apesar de conter caracteres elitistas, não seria possível desprover a afirmação do filósofo de toda razão.

De fato, no mundo em que vivemos, há certo destacamento entre a chamada *cultura de massa*, e seu público, e aquilo que poderíamos entender como elaborações mais densas. E nem sempre o letrado sabe contemplar uma obra de densidade tão bem quanto o artesão que entalha madeira no Alto do Moura, em Caruaru: para assuntos como esse, a lógica linear é insuficiente. Destarte, uma distinção entre a cultura de massa (e seu público) e produções mais originais da cultura pode ser vista, hoje, não como pressuposto, mas como fato de constatação. Se tomamos o cinema como referência (e ele pode ser a melhor referência, já que é a forma artística mais popular, que em sua diversidade congrega a massa e quem, apesar dela, procura se individualizar), podemos constatar que há uma extensa produção de filmes que apelam para os sentidos, sem maiores elaborações éticas ou estéticas. Contraditoriamente, as produções que menos se preocupam com a quantidade (de lucro, talvez) e mais com a qualidade de suas formulações, continuam interessando a minorias de espectadores. Talvez o maior desafio contemporâneo (e há investimentos diversos neste sentido) seja o de fundir os apelativos sensoriais da cultura de massa a elaborações estéticas consistentes. O problema, entretanto, é que o cinema (e quase nunca outras modalidades artísticas) vem a ser comumente procurado apenas por seus efeitos laxantes e distrativos, o que nos depara frontalmente com o problema do interesse ou desinteresse humano em se tornar aquilo que se é, ou seja, nos defrontamos com o problema do autoconhecimento. E assim como a vida (pós)moderna prima pela facilidade e praticidade, a cultura e com ela a vida que a rege tende a ser embalada em recipientes de *fast-food*.

Há hoje uma cultura que é o ópio do povo, e há setores reduzidos da sociedade, capazes de (ou livres para) se interessar por algo mais que a excitação dos sentidos, seja no cinema, na literatura, no teatro ou no amor. Se o termo *iniciado* era empregado aos aspirantes às doutrinas secretas, no mundo antigo, pode-se talvez falar que há hoje iniciados no campo da arte. Saindo do território dos direitos humanos, não haverá igualdade entre os homens, haverá diversidade, e penso que seja possível pensar acerca da distinção feita pelo filósofo, sob este prisma. O que

não implica desconsiderar os demais sentidos implícitos e explícitos de sua afirmação, com todos os deméritos e problemáticas já apontados.

Voltando à época da escritura do ensaio e às formulações que ele apresenta, seria o caso de compreendermos como se deu exatamente essa impopularidade da *nova arte*? Para Gasset, aquilo que os movimentos de vanguarda praticavam requeria um outro tipo de participação, que não aquela à qual estamos comumente habituados: a identificação direta com os conteúdos da obra e a imediata associação destes com as paixões da vida real. Resultou disso que a *nova arte* já nasceu impopular e sem a pretensão de atingir a grande massa, já que, para apreciá-la, seria preciso não procurar nela uma reprodução da realidade, ou uma identificação direta com o que vivemos no cotidiano de nossos atos. Muito pelo contrário, seria preciso esquecer o habitual do mundo no qual vivemos, para aceitar que arte é coisa outra, distinta da realidade ordinária dos fatos. Aceitar a arte como criação humana independente e autônoma (insólita), e não procurar nela os sentidos inerentes ao sórito de nossa vida. Fazendo uso de uma metáfora, ele propõe que concebamos a vista de uma paisagem, efetuada através da transparência do vidro de uma janela. A arte, nesta metáfora, seria a visão através do vidro, mas, acostumada à proximidade entre arte e realidade, a massa passou a considerar que fosse a paisagem. Tão logo a modernidade decidiu diminuir a transparência do vidro, chegando mesmo a retirar por completo sua translucidez, a massa deixou de entender a arte moderna. Não que antes compreendesse, mas que uma maior similaridade entre ela e o habitual da vida facilitava apreciações de fraca acuidade:

Quem na obra de arte procura comover-se com os destinos de João e Maria ou de Tristão e Isolda e neles acomoda a sua percepção espiritual, não verá a obra de arte. A desgraça de Tristão só é tal desgraça, e, conseqüentemente, só poderá comover na medida em que seja tomada como realidade. Porém o caso é que o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real. (Ibid., p. 27)

A radicalização da essência da arte que a modernidade procedeu, cuja conseqüência mais visível foi a impopularidade, está ligada, segundo observação de Ortega, a um encadeamento de “tendências sumamente conexas entre si”, cuja matriz central pode ser expressa na idéia de uma progressiva desumanização. Esta desumanização se distancia, forçosamente, de tudo que é vivo e funcional no mundo

humano (além de pessoas, também animais, objetos, lugares, idéias), e tem como corolário a acentuação do caráter de jogo da arte, com a ironia a ele concernente, a ausência de preocupação em disfarçar o jogo e, finalmente, a completa ausência de transcendência. (Ibid., p. 31) Este último aspecto apresenta muita relevância ao presente estudo, mas ele não pode ser entendido sem uma ponderação adequada dos demais, o que facilitará especificar em que sentido Ortega afirma que a arte moderna se afasta da transcendência. E em que sentido é possível, mesmo assim, falar sobre questões do sagrado concernentes à arte moderna e contemporânea, conforme proposição desta pesquisa.

Para a modernidade se comprazer em exacerbar o caráter artístico da obra, foi preciso que tocasse o cerne da arte, daquilo que a faz ser o que é, em sua especificidade e distinção frente à natureza, frente às coisas naturais da vida. Sua singularidade de fenômeno artístico, em relação à realidade; a artificialidade destacada da naturalidade. Neste caminho, é impossível não pensarmos sobre o conceito de metáfora, porque ele se situa na origem do fenômeno artístico, estabelecendo os pontos de contato e relação entre realidade e imaginação, o simbólico e o literal. Observa Gasset que a metáfora funciona, normalmente, como ação de mascarar um objeto, através de outro, como faculdade de instaurar funções imaginativas no seio da realidade. No caso das vanguardas modernas, entretanto, a metáfora vê enfraquecida sua característica adjetiva, qualificativa, passando a assumir também uma função substantiva. A imaginação metafórica deixa de mascarar e embelezar, e passa substancialmente a reinar sobre a realidade, tomando esta como seu contraponto, como pano de fundo que cumpre função apenas referencial. Deste modo, ela assume-se como sujeito e abandona sua tradicional função na ordem mimética, pois “ao se substantivar, a metáfora se faz, mais ou menos, protagonista dos destinos poéticos” (Ibid., p. 63). É quando a janela se pretende paisagem.

Tal tomada de atitude representa uma ruptura radical da obra de arte com a realidade, uma ruptura, entretanto, com alvos precisos: Gasset entende que não se trata de desvalorizar o real, exacerbando a importância da arte, muito pelo contrário. Para ele, a valoração da arte depende essencialmente da sintonia entre metáfora e realidade, ou seja, quando a realidade concreta é elevada, é a própria arte,

precisamente, que se pretende valorar. No caso da *nova arte*, a distância entre realidade e imaginação significa preocupação em não valorizar em excesso o objeto artístico, que não é, enfim, outra coisa senão jogo, brincadeira lúdica com a irrealidade de sua própria constituição. Para melhor ilustrar o panorama, o filósofo acha oportuno colocá-lo em oposição à arte romântica e melodramática anterior, que trabalhava de modo quase oposto: a metáfora, em sua função adjetiva, matizava e embelezava os conteúdos da realidade, pondo-os no centro das atenções. Ao engrandecer a realidade, esta arte também se engrandecia, dignando-se nobres valores transcendentais. Daí a exacerbação das paixões humanas, da psicologia da vida cotidiana, o que não ocorria sem que fosse facilitada uma *con-fusão* entre a especificidade da arte, enquanto arte, e os elementos de realidade que ela usava como argumento. Pretendendo uma ruptura radical com tal tradição, os modernistas, segundo Gasset, passaram a trabalhar com conteúdos que se assumiam tacitamente como irreais, fantasiosos, fictícios, além de uma profunda humildade irônica, desdenhosa de tudo que se pretende grandioso. Como exemplo desta tomada de atitude, ele cita o texto dramático *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello:

O teatro tradicional nos propõe que em suas personagens vejamos pessoas e nos espaventos daquelas a expressão de um drama 'humano'. Aqui [na citada obra de Pirandello], pelo contrário, se consegue interessar-nos por umas personagens como tais personagens; ou seja, como idéias ou puros esquemas. (Ibid., p. 65)

Esta atitude de oposição à tradição precedente não se revela, porém, apenas do ponto de vista da forma exterior, e é aqui que entra em jogo a ironia intrínseca à modernidade, já apontada. Observa Gasset que se, até então, a arte era vista e considerada como “uma coisa muito séria, quase hierática, [se] às vezes pretendia nada menos que salvar a espécie humana” (Ibid., p. 76), as vanguardas modernas, buscando negar a tradição precedente, mostram-se plenamente despreocupadas com ambições desta ordem. Segundo observação do filósofo, a “nova arte” preza por ser bem humorada e mantém-se num estado de alma jovial. A posição do artista, neste contexto, é totalmente distinta àquela do demiurgo: “Ser artista é não levar a sério o homem tão sério que somos quando não somos artistas” (Ibid., p. 77). Ou seja, o fazer artístico é qualificado, nesta perspectiva, como algo lúdico e até irresponsável, como uma atitude irônica frente à complexidade existencial da vida.

Pela arte, o homem não mais pretende sondar ou responder aos enigmas da existência, mas tão somente pode deles se libertar e gozar um pouco das virtudes da própria insignificância daquilo que faz: “a nova arte ridiculariza a arte” (Ibid.).

Para a moral da arte antiga, esta atitude seria uma brincadeira de mau gosto, mas para a moral desta nova arte, o gosto está propriamente na brincadeira. Ter bom gosto é saber brincar e não se levar tão a sério, ao menos enquanto se trabalha artisticamente. A vida já tem muito de seriedade, drama e complexidade existencial, que a arte possa, ao contrário, ser mais leve. É neste sentido que Gasset observa a qualidade de *intranscendência* das vanguardas que insurgiam no início do século XX. Se no século anterior reinou a exaltação das qualidades transcendentais da arte, frente a “ruína das religiões e o relativismo inevitável da ciência” (Ibid., p. 80), no século XX observamos uma ruptura radical com tal tradição, ruptura essa que se apoia especialmente numa atitude pueril frente à arte, num espírito de ironia irresponsável.

O que pode significar isso, ou, do ponto de vista fenomenológico, que tipo de imagem poderia ser evocada, quando pomos em cena a combinação dessas tendências “sumamente conexas entre si”? Segundo Gasset é propriamente a imagem da juventude, da infância e da puerilidade: “Toda a nova arte resulta compreensível e adquire certa dose de grandeza quando se a interpreta como um ensaio de criar puerilidade num mundo velho”. (Ibid.) Fazendo paralelos com os movimentos biológicos da vida, o filósofo propõe pensarmos a modernidade como possuidora de uma *personalidade* tipicamente jovial, em contraste com a cultura senecta e anosa de outras épocas, nas quais os modos da velhice possuíam prestígio. No mundo que se insinuava à época de seu ensaio, Ortega enxerga tendências para a valorização dos elementos concernentes à juventude: o culto do corpo, do belo, ágil e varonil, da força de ação e realização, do heroísmo e da vitalidade. Especialmente a puerilidade masculina, ativa, já que o feminino, em diversos aspectos, mais se aproximaria do zelo e da receptividade, também próprios à senectude. Sua comparação não deixa de causar espanto, caso façamos distinções rígidas entre o território biológico, dos instintos e pulsões, e o território da história cultural, mas não é assim que o filósofo pensa:

Seria bom que as diferenças maiores e como que polares, existentes no ser vivo – os sexos e as idades – não exercessem também um influxo sobre o perfil dos tempos. E, com efeito, é fácil notar que a história se balança ritmicamente de um a outro pólo, deixando que em umas épocas predominem as qualidades masculinas e em outras as femininas, ou então exaltando umas vezes a índole juvenil e outras a da madureza ou ancianidade. (Ibid., p. 81)

Aqui percebemos com clareza em que sentido o filósofo entende a arte das vanguardas modernas, nova para sua época, como carente de transcendência. Analisando a imagem por ele evocada, seria possível afirmar que, caracterizada pelas qualidades do que é pueril, não poderia ela mostrar-se comprometida ou vinculada ao tema da transcendência, que é essencialmente uma temática adequada aos domínios da maturidade, quando não da senectude, propriamente. Do ponto de vista da imagem metafórica, seria preciso haver alguma perda da inocência e, com ela, um pouco do heroísmo e da melanina dos cabelos, para que o problema da transcendência pudesse emergir. E é preciso enfatizar que se trata de uma imagem, não de um caso concreto, portador de especificidades e passível de fuga à regra. Enquanto imagem, a juventude não comporta as poéticas da transcendência, e numa constatação como esta não entra em jogo julgamentos. Por outro lado, podemos indagar se a noção de transcendência também não estaria passando por transformações, de modo que o tipo de transcendência usado por Ortega como modelo referente seria ainda oriundo de épocas senectas, anteriores a seu ensaio. Desta perspectiva, duas indagações podem ser colocadas: 1) se não competiria às vanguardas artísticas outra modalidade de relação com a transcendência, à qual Gasset não deu atenção, ou seja, se não poderíamos pensar na emergência de novos estatutos da transcendência; ou 2) se um novo modelo de transcendência não teria emergido, exatamente, graças ao distanciamento que o espírito varonil do início do século XX estabeleceu, em relação à transcendência, tal como as tradições artísticas anteriores a encaravam.

Segundo Ferry, haveria pelo menos três tipos, ou três formas de abordar a idéia da transcendência:

A primeira é aquela que os antigos mobilizavam para responder à questão da salvação em termos de cosmologia [...] a ordem harmoniosa do *kósmos* é transcendente em relação aos seres humanos, porque eles não a criaram nem a inventaram [...] Em

seguida, foi a transcendência do Deus dos grandes monoteísmos que encontramos, uma transcendência que não se situa apenas em relação à humanidade, como a dos gregos, mas também em relação ao próprio mundo, concebido todo ele como uma criatura cuja existência depende de um Ser situado fora dele [...] Porém, uma terceira forma de transcendência [...] ainda pode ser pensada a partir da filosofia transcendental (à qual se acrescenta naturalmente a fenomenologia de Husserl e de seus herdeiros [...] trata-se de uma 'transcendência' presente no âmago da experiência vivida e, nesse sentido, nas palavras de Husserl, de uma 'transcendência na imanência'. (FERRY, 2008, p. 87)

Quando distingue o caráter transcendente da arte de épocas anteriores e o caráter intratranscendente do que chamou *nova arte*, Gasset aborda problemas distintos à luz de um mesmo referencial. Deste modo, seria lícito questionar a possibilidade de recolocar o problema à luz das transformações modernas no estatuto da espiritualidade, observadas por Ferry. Para avaliar essa adequação, torna-se necessário analisar os exemplos de transcendência na arte que Gasset tomou como referência para estabelecer as distinções em relação à *nova arte*. Seus exemplos citados referem-se ao romantismo, ao melodrama e ao naturalismo, e a associação que o filósofo faz entre estas três estéticas é significativa, indicando que, apesar das diferenças, elas seriam semelhantes no modo de operar a transcendência pela arte, segundo seu ponto de vista. Tomarei, portanto, o caso do romantismo como índice, por entender que nele os fatores transcendentais se apresentam de modo mais claro, apresentando conexões diretas com a filosofia e a espiritualidade às quais estava associado.

Abordando a estética romântica, Gerd Bornheim (in GUINSBURG, 2002, pp. 75-111) observará, de modo semelhante a Gasset, que ela “sempre pretende ser o grande meio de aperfeiçoamento do homem, a grande educadora da Humanidade” (Ibid., p. 107). Esta ambição grandiosa apresentava nexos de parentesco com alguns modelos estéticos, culturais e filosóficos, dentre os quais, Bornheim destaca as influências do pensamento grego, dada a inspiração que os italianos buscavam na arte antiga, e da espiritualidade cristã, especialmente no caso alemão, que se concentrava “na fé e na vida religiosa” (Ibid., p. 78). Outrossim, o principal nome, em termos de filosofia, a exercer influência maciça sobre o romantismo terá sido Johan Gottlieb Fichte, que pode mesmo “ser considerado um dos fundadores do movimento” (Ibid., p. 85). A metafísica ocupa lugar especial na obra de Fichte, que

se desenvolve em torno de um princípio geral, condicionador de tudo e alheio a qualquer condicionamento:

Fichte o chama de Eu, entendido como autoconsciência pura. Não se trata do eu particular de uma pessoa determinada, de um eu empírico, mas de um princípio supra-individual, um Eu puro, aquilo que o homem traz em si de divino e absoluto, pois, de fato, o Eu de Fichte não deixa de apresentar analogias com o espírito absoluto. O Eu puro não é substancial, não coincide com a *res cogitan* de Descartes ou com a alma imortal do homem, mas é atividade pura, dinamismo puro, ação pura, sem pressupostos e criador de toda realidade. (Ibid., p. 86)

Poderíamos intuir que a experiência de transcendência segundo um tal sistema filosófico fosse da ordem do segundo modelo apresentado por Ferry, que pressupõe a existência de um Ser (o *Eu puro*, neste caso) situado fora do mundo. Entretanto, o *Eu* de Fichte não está fora do mundo, mas é propriamente o mundo em sua totalidade: ele comporta tudo o que existe. Esta perspectiva aproxima a noção de transcendência de Fichte daquela que encontramos entre os gregos antigos, que entendiam o *kosmos* como totalidade, permanecendo encarnado no mundo. Entretanto, o vínculo entre romantismo e cristianismo não pode ser minimizado, de modo que parece haver confluência entre modelos distintos de transcendência, revelando ambições que apontavam no sentido de um renascimento do cristianismo, mais especificamente do catolicismo, dada sua abertura para os ícones, não observada no protestantismo³⁰. Bornheim esclarece que a simpatia dos românticos ao catolicismo se devia, por um lado, ao amor à natureza, donde a admiração a “São Francisco de Assis e seus Cânticos ao Sol”, e, por outro lado, à profusão de imagens dos templos católicos (Ibid., p. 109). Para contextualizar o panorama e fornecer pistas mais exatas do ambiente cultural, o autor cita declarações da autobiografia de Steffens:

Sabe-se que com o surgimento de uma poesia mais profunda, também a religião católica adquiriu uma significação particular e mais profunda. A Idade Média foi revelada em toda a sua força (...). A

³⁰ A veneração às imagens não é permitida no protestantismo, desde o concílio de Nicéia, em 787 d.C. A Igreja Católica manteve o uso de ícones e esculturas sacras, e as igrejas ortodoxas mantiveram a mesma abertura apenas em relação aos ícones pintados. Para a ala evangélica, tanto ícones como estátuas são formas de idolatria (Cf. DURAND, 1999). Atualizando o debate, poderíamos dizer que a idolatria invade todos os espaços urbanos, nos dias que correm, incluindo igrejas, na forma do consumismo e especialmente nos cultos de Shopping Center aos finais de semana.

Virgem em particular – a mulher divina –, com tudo o que ela comporta de ilusões, tornou-se na poesia objeto de culto e, depois que Tieck, A. G. Schlegel, Novalis lhe conferiram a consagração poética, os jovens poetas passaram a ajoelhar-se diante de seu altar. (STEFFENS apud BORNHEIM, *Ibid.* p., 109)

Este panorama romântico nos dá a dimensão dos vínculos que o movimento pretendeu estabelecer entre todos os segmentos da vida, e esclarece um pouco sobre a atmosfera de transcendência da arte à qual Gasset se refere. Notadamente, estamos muito distantes da realidade artística que as vanguardas do início do século XX preconizaram, assim como nos distanciamos do terceiro modelo de transcendência que Ferry apresenta. Ainda que a ludicidade das vanguardas se distancie de qualquer modelo de transcendência que se possa pensar (e não estou certo disso), seria o caso de considerarmos este distanciamento momentâneo como fundamental para que o problema da transcendência na arte pudesse ser redimensionado, de acordo com novos paradigmas.

Neste ponto, reencontramos também a temática da aversão às tradições, verificada por Ferry, na análise das mudanças de paradigma entre os princípios de heteronomia e autonomia. As novas criações passaram a interessar infinitamente mais que as velhas formas, tomadas como coisas obsoletas, para a mentalidade das vanguardas. Podemos, portanto, agregar às reflexões sobre heteronomia e autonomia, as noções de senectude e puerilidade. Mas o que dizer do afã pelas tradições remotas, que também observamos em muitas das vanguardas? O que dizer do interesse que a arte moderna despertou por formas rituais arcaicas? Segundo Ortega, esse interesse não nega nem contradiz verdadeiramente o espírito do tempo, mas o ratifica. A ruptura, a oposição, dirige-se sistematicamente contra a continuidade de uma tradição da qual a arte moderna descende. Qualquer interesse pelo passado, neste panorama, só poderia existir caso fizesse referência a épocas muito antigas, a referentes que funcionem mais como válvulas de escape que propriamente como respeito e conservação de tradições:

Em contrapartida, a nova sensibilidade finge suspeitosa simpatia para com a arte mais distante no tempo e no espaço, a pré-história e o exotismo selvagem. Para dizer a verdade, o que lhe agrada dessas obras primitivas é, mais que elas próprias – a sua *ingenuidade*, isto é, a ausência de uma tradição que ainda não se havia formado. (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 72)

Como fica claro nas palavras do filósofo, a paixão pelo arcaico vincula-se diretamente ao espírito *puer* do tempo, porque estes tempos primevos carregam disfarçadamente consigo a poética do novo, da origem, onde é ainda possível criar com independência, em relação aos modelos instituídos. Onde o artista pode dar vazão plena a seus anseios de demiurgo. A autonomia está resguardada...

6.4. HOMEM-DEUS E ATOR-DEMIURGO

“O ator que entra sabe muito bem que há sempre algo melhor pra se fazer do que fazer alguma coisa. Ele sabe que não vai cometer nada, nem exprimir, nem agir, nem executar. Sem partitura, sem percurso obrigatório, nem bailarino, nem músico, o ator só comete desação. Não há nada para ser representado. Apenas segurar todas as coisas em seu nascimento.”

Valère Novarina

Para levar a cabo os objetivos deste capítulo e dar seqüência aos desdobramentos anunciados, seria preciso ainda situar a especificidade da cena teatral no contexto teórico apresentado. Analisar nela, propriamente, aquilo que verificamos nas abordagens de Ferry e Ortega, sob prismas filosóficos, estéticos e sociais. Muitas pontes e relações, cuja constatação é mais imediata, já foram assinaladas, como é o caso dos embates em relação à tradição que se mostraram recorrentes nas vanguardas cênicas do século XX. Em outros casos, entretanto, parece que a experiência teatral da atualidade suplanta os exemplos e índices apresentados por Gasset, já há quase um século. É por esta razão que será adequado precisar os compassos e descompassos entre os pontos de vista apresentados, de modo a verificar a validade das proposições.

No que se refere à oposição *tradição versus ruptura*, é oportuno observar que ela assume roupagens diferentes, apresentando-se também sob a forma do interesse pela experiência de povos e culturas distantes, exóticas. Nesta linha de pensamento, os dois assuntos (culturas arcaicas e cultura de povos distantes), apesar de apresentarem indicadores distintos, são em verdade faces diversas do mesmo, que ora apresenta-se sob a forma temporal (pré-história, antigüidade), ora sob a forma

geográfica (civilizações distantes, cultura de povos antes considerados bárbaros). Estas facetas foram anteriormente apontadas como corolário de uma busca pelo sentido que se exacerbou na modernidade, após o esvaziamento racionalista dos mitos que davam suporte cultural à experiência de vida social. A partir das contribuições de Ortega y Gasset, podemos então acrescentar que essa busca do sentido encontra certa satisfação na independência pueril que a arte pode autorizar, frente à senectude das tradições até então vigentes.

Um outro compasso foi deixado propositalmente em aberto, no tópico anterior, especialmente porque tem a conotação de um descompasso em relação às teorias anteriormente apresentadas, ou seja, pode ser *lido* como uma tomada de perspectiva antagônica. Trata-se do lugar e função do que é “humano” na experiência cultural e artística. Em Ferry, vimos a afirmação categórica de que o princípio de autonomia, que aponta para a independência em relação às tradições e à heteronomia religiosa, está vinculado a um movimento que vai na direção do homem, retirando do princípio de *verdade revelada*, ou seja, verdade da ordem do Absoluto, a primazia e recolocando-a exatamente no ser humano, na ética das relações interpessoais e na liberdade de pensamento e expressão do indivíduo. No amor, segundo os princípios (gregos) de Eros, Philia e Agape: o amor erótico que se expressa na busca pela beleza, o amor horizontal entre os semelhantes, que irmana o indivíduo no contexto de sua espécie, e o amor enquanto princípio universal, amor gratuito e incondicional, que se dá sem a prerrogativa da retribuição. O amor concebido enquanto graça.

Ocorre que o princípio de desumanização da arte, apresentado por Gasset como característico das vanguardas, parece seguir na contramão desse humanismo apregoado por Ferry. O tópico ganha relevância exatamente porque um dos movimentos mais fortes, no campo das artes cênicas, parece seguir também no sentido de uma aproximação cada vez maior da intimidade e especificidade do ser humano. É o que nos fazem crer muitas das experiências que marcaram o século XX e que têm ainda se mostrado em voga na atualidade. O índice referencial mais citado para essa aproximação do humano, em sua interioridade profunda, é o

encenador russo Constantin Stanislavski³¹, que elegeu como princípio essencial da pedagogia teatral o *trabalho do ator sobre si mesmo*, primeiramente em suas vivências de interioridade e secundariamente na *encarnação* de alteridades, conforme os títulos originais de seus livros mais lidos (cf. bibliografia). É verdade que o trabalho de Stanislavski se enquadra no contexto do naturalismo, que não está incluído no debate de Gasset sobre a *nova arte*. Entretanto, essa aproximação do humano, no teatro, vai muito além de Stanislavski, adentrando inclusive experimentações de vanguarda e estando ligado à emergência de um movimento de reconsideração dos mecanismos de produção teatral, ou seja, da especificidade do fenômeno teatral. Tal movimento tem traços de origem ainda antes de Stanislavski, especialmente na mudança radical de perspectiva que vem ocorrendo desde a chamada gênese do *metteur en scène*, o advento do encenador teatral. Se a tradição cênica ocidental sempre resguardou ao dramaturgo a importância fundamental da criação cênica, desde fins do século XIX essa importância vem sendo relativizada, problematizada e reduzida. Isso tem início exatamente quando o debate teatral começa a ganhar autonomia em relação ao debate literário, numa preocupação clara, encabeçada pelos artistas da cena, de delimitar a especificidade e independência do teatro, enquanto arte autônoma.

Podemos assinalar que este movimento de mudança hierárquica percorre o sentido de uma intimidade cada vez mais exacerbada, atravessando, em sua itinerância, três estágios primordiais, que também ocorreram e continuam a ocorrer de modo simultâneo, e não linear: 1º) a redução da importância do dramaturgo, proporcional ao crescimento do prestígio do encenador – este compreendido como o grande responsável pela concretização das idéias, pela escritura factual da cena; 2º) a redução do prestígio do encenador, face ao ator – compreendido este como o centro da especificidade teatral, o lugar onde o teatro se torna teatro, e a razão de ser do trabalho do encenador; e, por fim, 3º) a relativização da importância do ator, que só se mostrará relevante ao teatro quando capaz de estabelecer uma relação adequada com o espectador, compreendida esta relação como a finalidade, por

³¹ É comum, especialmente em algumas traduções espanholas, que o primeiro nome do encenador seja grafado com K e não com C, numa tentativa de aproximação da língua russa. O uso de acento agudo também ocorre, de acordo com o autor de referência. Não obstante, o segundo nome de Konstantin era Alexeiev, não Stanislavski, nome artístico que ele forjou, possivelmente em homenagem a um poeta russo, pelo qual guardava admiração. Nas páginas seguintes, haverá alternância na grafia do nome do encenador, de acordo com a fonte utilizada.

excelência, da experiência teatral. Em suma, um movimento de humanização no qual a interação entre indivíduos passa a ocupar a base da pirâmide, seu alicerce. Também um movimento que outorga cada vez mais autonomia aos artistas que trabalham a concretude da cena, frente às demandas literárias e à distância daquele que arquiteta idéias de encenação; uma descida na qual a extremidade inferior do processo de produção cênica, o lugar por excelência do mortal encarnado, é priorizada, em detrimento da extremidade superior, signatária dos chamados “gênios”, autores dos grandes textos da humanidade, e das grandes concepções de encenação. Basta-nos, pra ilustrar o caso, lembarmo-nos que na atualidade um texto clássico é, propriamente, menos relevante (para a experiência teatral) que o trato a ele dado pelo artista de hoje. E que uma grande concepção de encenação não encontra fecundidade caso não esteja associada a uma grande *metodologia de encenação*, que pondere especialmente os processos de *educação do ator*, com vistas aos modos de relação deste com o espectador.

Para compreender as sintonias deste aparente descompasso, ou seja, o vínculo sutil entre a humanização e a desumanização, voltarei às constatações de Ortega. Conforme verificamos anteriormente, Gasset faz ver que uma das características fortes do que ele denominou *nova arte* reside na radicalização do fenômeno artístico, que passa a se comprazer em demonstrar, em seu próprio fazer, o que caracteriza a arte enquanto arte. Observemos que o que está em questão aqui, no caso específico da cena teatral, é esta mesma característica. Segundo uma concepção que partilha de grande prestígio na atualidade, o que faz o teatro ser teatro é exatamente sua condição de arte imediata, de arte mediada pelo imediato, no qual se estabelece uma forma de contato relacional. O teatro é uma arte que se faz no aqui e agora, pela presença compartilhada entre seres humanos que estabelecem um pacto de jogo entre eles e outros seres humanos, categorizados como espectadores. A literatura dramática, nesta economia, não representará portanto, elemento fundamental, porque enquanto ela se apresentar apenas enquanto literatura, ainda que denunciando que personagens são personagens, esquemas de idéias, e não pessoas (o caso citado de Pirandello), enquanto ela não vier a se tornar mais uma ferramenta, mais um objeto de manipulação para o fenômeno teatral, ou seja, para aquilo que faz o teatro ser teatro, ela mais se afirmará como aquilo que ela de fato é: literatura; no máximo, o esboço do que pode

vir a ser uma cena teatral. Para acontecer, o teatro prescinde portanto da literatura, pode ocorrer através de pura mímica, da improvisação de situações, da movimentação organizada de corpos no espaço, desde que haja interação compartilhada entre indivíduos. Na escritura da cena, os corpos concretos em interação constituem os caracteres imediatos para a aventura da metáfora. Teatro é basicamente arte de *corporificação da metáfora*³² (GASSET, 1991).

Como sabemos, este é, dito de modo sucinto, o caminho (a via negativa) que segue Grotowski, quando decide especular a especificidade do fenômeno teatral. Tal via o conduz à clássica fórmula do *teatro pobre*, ou seja, de um teatro que, à maneira observada por Gasset, prima por potencializar sua condição de arte teatral, concentrando esforços naquilo que caracteriza o teatro enquanto teatro, naquilo sem o quê o teatro não pode existir: a relação entre ator e espectador³³. Trata-se de um caminho inteiramente novo que passa a ser descortinado, dos modos mais diversos, dentre os quais, a experiência do Teatro Laboratório constitui apenas uma via. A questão que me parece central, dentro da perspectiva deste estudo, é a acentuada redução do interesse pelas formalizações da antiga tradição teatral do Ocidente: os grandes dramas psicológicos das paixões humanas. Isto também se mostra claro nas experiências de dramaturgos da modernidade. Autores como Ionesco, Arrabal e Beckett abandonam as quimeras do drama bem feito, e se esforçam em criar situações que podemos também chamar de *desumanas*. Todo o teatro do absurdo é uma brincadeira de denunciar que teatro é teatro, chegando-se a extremos onde os personagens não falam uma só palavra: resta apenas o roteiro das ações, uma seqüência de rubricas. O dramaturgo têm então a humildade de reconhecer que a poesia posta na boca de seus personagens está longe da especificidade teatral, o que o leva, em alguns casos, a se pretender encenador, pelo uso exacerbado de rubricas (cf. RAMOS, 1999).

³² Este conceito foi apresentado por Gasset numa conferência por ele proferida em Lisboa e Madrid, acerca da *Idéia do Teatro*. A mesma conferência veio a se tornar livro, conforme indicação bibliográfica acima. Tenho insistido numa aproximação entre as noções de “metáfora corporificada”, segundo Gasset, “teatro pobre” segundo Grotowski, e “tríade essencial: ator-texto-espectador”, de acordo com a semiologia do gesto teatral, de Guinsburg. O texto, nesta abordagem, funciona como a ferramenta de concretização da relação, desde que considerado sob o prisma da semiótica.

³³ Nesta perspectiva, *texto é relação*.

É, porém, no caso dos encenadores que tomaram o trabalho de autoconhecimento do ator como vórtice de suas produções teatrais que o desmascaramento do caráter de jogo da arte teatral evidencia o que, aparentemente, entra em choque com a idéia de desumanização. Como se a substantivação da metáfora, neste caso, contradissesse o fenômeno da desumanização, evocado por Gasset. Anteriormente citei Stanislavski como índice primordial desta linha de trabalho, porque de fato ele se tornou referência fundamental no assunto. Entretanto, gostaria de concentrar-me antes nos princípios gerais de trabalho de Jerzy Grotowski, por entender que é neste encenador que a centralidade do fator humano, da relação entre pessoas, a colocação da dependência irreduzível da presença compartilhada de pessoas reais, como fundamento do fenômeno teatral, em um determinado lugar, durante um determinado lapso de tempo, foi levada às suas conseqüências mais radicais. Também porque em Grotowski as noções de autoconhecimento e espiritualidade se mostram de tal modo evidentes que vem a ser impossível pensar num sem a outra.

Não haverá dúvidas quanto ao fato de que o processo teatral vinculado a demandas espirituais, em Grotowski, contém fatores categóricos de humanização. Por outro lado, seria preciso retornar ao método de Ortega, para proceder às comparações adequadas e verificar se ocorre contradição entre o curso da *nova arte*, referenciado pelo filósofo, e o percurso artístico do encenador polonês, ou se, a rigor, as noções têm possibilidade de se complementarem. Para isso, é necessário considerar o sentido no qual o filósofo empregou o termo desumanização. Este sentido não é vago, mas se refere precisamente à idéia de uma espécie de desistência, por parte do artista, de pretender a representação do real cotidiano, ou seja, a despretensão de reconstruir as situações da vida, do modo (similar ao modo) como elas se apresentam na vida, tarefa para a qual a existência de uma dramaturgia escrita, nos moldes tradicionais do drama, sempre se mostrou fundamental. É nesta similaridade entre a vida como ela é e a representação teatral que podemos encontrar o exemplo, por excelência, do que o filósofo quis denominar humanização e, por conseguinte, é o distanciamento progressivo entre uma e outra coisa que recebeu, por parte de Gasset, o título de desumanização. Desumana, segundo sua análise, é toda forma de arte cuja concretização se mostra Outra em relação ao sólito de nossa vida habitual. Nesta mão de pensamento, vale a pena observar que a radicalização dos elementos de base do fenômeno teatral, como sua condição de presença

compartilhada, levou encenadores da modernidade, como foi o caso de Grotowski, a abrir mão de alguns princípios tradicionais (caros ao realismo) como o da *quarta parede*, através do qual, ator e espectador disfarçavam compartilhar espaço e tempo; o que facultava ao espectador desfrutar a ilusão de realidade com a mesma comodidade com que poderia desfrutar de uma paisagem “bem pintada” sobre a janela.

Esta reconsideração se mostra oportuna porque permite pensar nos termos de uma sobreposição das teorias: apesar de enfatizar o fenômeno da relação entre indivíduos humanos, uma tal substantivação da metáfora segue também o percurso artístico da desumanização, no sentido de Ortega, porque visa atingir a profundidade da condição humana através da composição de situações completamente irreais, ou seja, situações de relação sem ocorrência similar no mundo humano que conhecemos. As situações cênicas constituídas para a ocorrência destas experiências teatrais íntimas, focadas na relação, são *irreais* por princípio, desde que a realidade cotidiana segue normas de conduta precisamente distintas.

Por outro lado, a partir deste ponto começamos a adentrar especificidades do trabalho de Grotowski que revelam os modos pelos quais a questão da transcendência reaparece no teatro. E embora transpareçam vínculos com tradições remotas, o curso da mudança de paradigmas (da heteronomia à autonomia) mantém-se em relevo. Ocorre que o âmago das relações interpessoais, em torno do qual giram tais experiências teatrais, aponta para uma interioridade da experiência humana que, ao aprofundar-se, nos conduz para aquilo que lhe supera, para a alteridade de si mesma, aquilo que está propriamente além do humano, o pano de fundo invisível que jaz intrínseco à visibilidade imanente do sujeito³⁴. Todo o trabalho de mergulho na realidade íntima da alma, tanto em Grotowski como nas experiências que trilham caminhos derivados, não objetiva se fechar nas fronteiras da própria individualidade, de modo egocentrado, mas cultiva oportunidades de salto para aquilo que se situa para além do pessoal. Sem este salto que estabelece nexos de relação entre o singular e o plural, o mergulho íntimo só pode vir a se tornar autoreferente e, por conseguinte, vazio de significados: incapaz de relação. Era,

³⁴ Sigo a pista fenomenológica, segundo a qual, “toda presença nos é dada sobre o fundo de uma ausência, todo visível sobre o fundo de um invisível” (FERRY, 2008, p. 87)

portanto, o percurso de conexão o pessoal e o absoluto que direcionava as experiências desenvolvidas no Teatro Laboratório, especialmente em suas origens, tal como observou Ludwik Flaszen: “Grotowski estava devorado pela fome de Absoluto. Cada espetáculo seu queria – com todos os meios e de todos os modos – evocar o Grande Todo, dançar todos os seus recessos de uma vez” (GROTOWSKI; FLASZEN, 2007, p. 25).

Neste contexto, nos encontramos também próximos à filosofia pré-socrática de Heráclito. Mais especificamente à noção de que a realidade profunda da psique, a qual o *ator santo* era encorajado a perseguir, a partir seus impulsos e obsessões mais pessoais, conduz em última instância a um território impessoal, além do próprio homem, tornando-o consciente da natureza universal da qual ele não é senão componente (modelo grego de transcendência). E é somente a partir de um percurso que se inicia no mais pessoal da experiência humana que se pode chegar, nesta linha de raciocínio, ao mais impessoal da existência além do humano. A alma, de profundidade incomensurável, segundo Heráclito³⁵, não tem nada de propriamente humano: não temos uma alma, estamos na alma, mais apropriadamente na *alma do mundo*³⁶. Do mesmo modo como estamos no mundo e só conseguimos, de fato, tomar consciência do outro, da existência do outro em sua radical alteridade, na mesma medida em que nos acercamos de nós mesmos, nos tornamos a singularidade que somos. Tudo que se pretenda, sem o reconhecimento dessa singularidade que se é, só pode redundar em con-fusão, por meio da qual, o outro sempre insurge como sombra do que desconhecemos ou negamos.

Chegamos aqui a um sentido do sagrado que é inerente e impossível de ser destacado da experiência íntima de individualidade, de reencontro consigo mesmo e de encontro com o que é *alter*, em relação a nós, de relação e comunhão interpessoal, cujo opus transcende não apenas o habitual de nossa vida, como igualmente tudo o que se situa nos limites do humano. Uma meta e uma experiência de autoconhecimento, e, por derivação, de Conhecimento, que veio a se tornar

³⁵ No Fragmento IX, 7, de seu ensaio SOBRE A NATUREZA, lemos: “Limites de alma não os encontrarias, todo caminho percorrendo; tão profundo logos ela tem” (OS PRÉ-SOCRÁTICOS, 2000, p. 92).

³⁶ Dou seguimento à apropriação que a psicologia arquetípica, especialmente a partir das formulações de James Hillman, faz da filosofia de Heráclito, estabelecendo nexos entre ela e a teoria dos arquétipos, de Jung, do imaginal, de Henry Corbin, e da *anima mundi*, de Plotino a Marcílio Ficino (cf. HILLMAN, 1995).

referencial para uma quantidade considerável de artistas da cena moderna e contemporânea, tenham tido eles consciência ou não das implicações diretas e indiretas às quais o tópico compele.

Não haverá, portanto, qualquer equívoco ou exagero em afirmar que a meta do teatro pobre e do teatro como veículo de Grotowski aponta exatamente para o encontro de um *lócus* sagrado no interior do ser humano. Um *lócus* sagrado, é importante que se diga, livre e autônomo frente a qualquer dogma que o restrinja ou submeta, muito embora as tradições gnósticas do cristianismo lhe tenham sido referência fundamental. No que se refere a este assunto, é oportuno citar o caso especial da tradição apofática, que serviu de inspiração para a formulação daquilo que, no *teatro pobre*, veio a se tornar uma importante metodologia de trabalho: a noção de *via negativa*. Grotowski estava consciente quanto à transposição que fazia da herança cristã da apófase e, tal como Brecht pensou o político teatralmente, a partir do *modus operandi* próprio do teatro, o encenador polonês foi rigoroso ao transformar em eficácia cênica tudo aquilo que tomava de empréstimo a quaisquer tradições místicas ou gnósticas.

Para situarmos a questão, torna-se importante fornecer as coordenadas do percurso. Segundo a tradição apofática³⁷, nada se pode afirmar acerca da natureza de Deus, que, na condição de incriado (literalmente não existe porque, sendo fonte e origem de tudo que existe, transcende a existência), é radicalmente outra em relação a tudo que conhecemos. Daí, o método apofático trabalha por *via negativa*, donde a única afirmação possível que resta é a de que a realidade do Absoluto não pode ser diretamente abordada ou compreendida, não pode ser positivamente afirmada ou enquadrada, ou seja, nunca poderemos pretender apreendê-la plenamente: o silêncio e a meditação são os caminhos que restam para que o iniciado venha a experimentar (não conceituar) em si mesmo a vacuidade e a plenitude inerentes à sua experiência de vida. Trata-se de uma tradição que guarda técnicas similares, em diversos aspectos, àquelas que encontramos nas modalidades meditativas do Oriente. E, de fato, trata-se aqui do cristianismo oriental,

³⁷ Cf. LELOUP, 2003b.

destarte, o mais antigo e mais próximo às experiências que deram origem a essa religião.

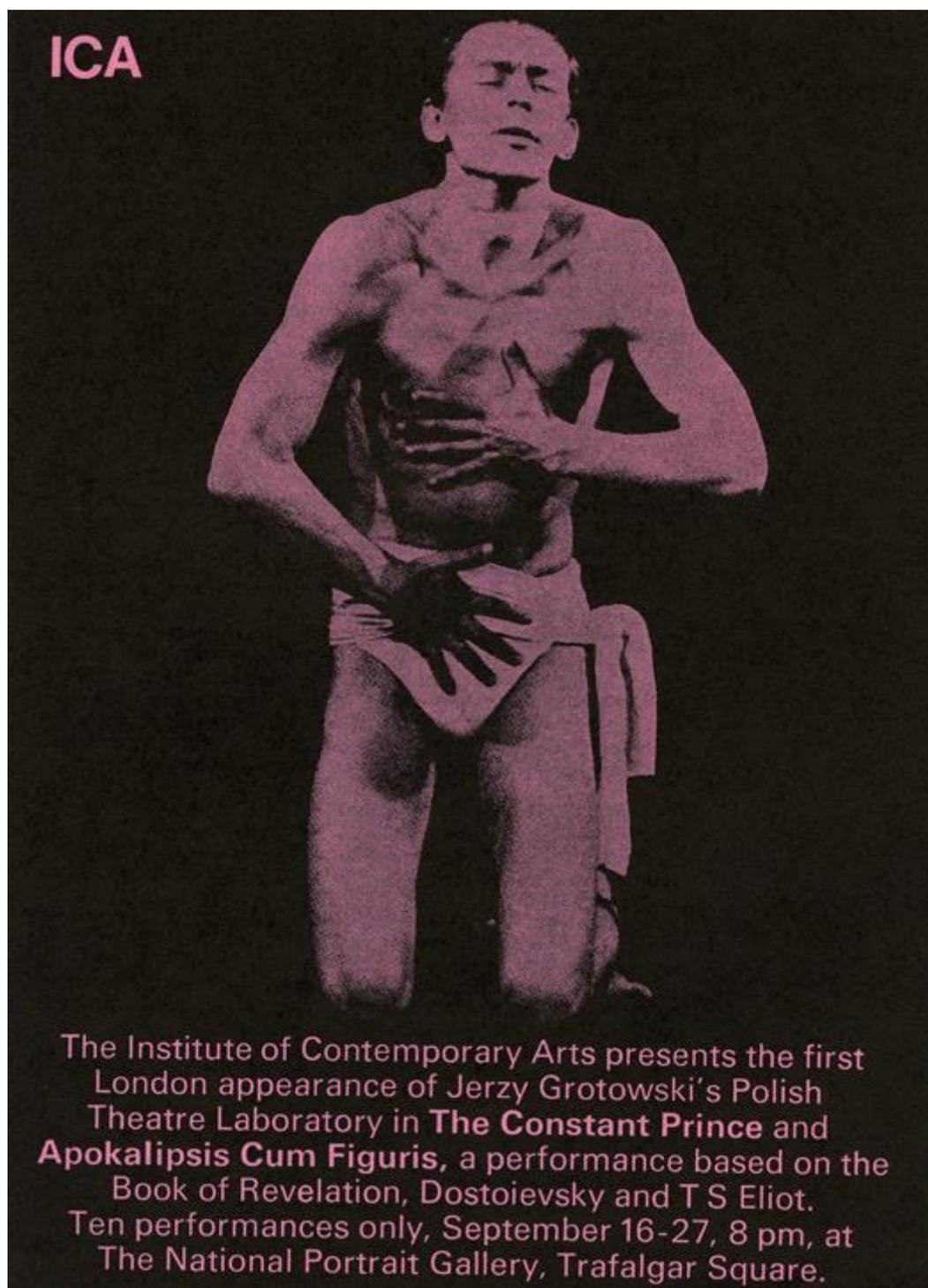


Figura 12: Cartaz de divulgação dos espetáculos *O Príncipe Constant* e *Apocalipse Cum Figuris*, do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, no Instituto de Arte Contemporânea de Londres, em 1969.

<http://www.tate.org.uk/research/researchservices/archive/icaarchive/history/60s.shtm>

É este o fundamento filosófico (entendendo a filosofia como uma prática que implica metanóia) que está por trás da *via negativa* do *ator santo*. E ele é importante de ser conhecido, porque os modos desavisados de pretender compreender a eficácia cênica do trabalho de Grotowski se extraviam facilmente, quando desconhecemos o contexto e a raiz genética da experiência, daquilo que lhe confere personalidade singular. Do mesmo modo que pensar o teatro brechtiano desconsiderando a teoria marxista só pode se tornar um modo limitado de pretender compreendê-lo; seria tomá-lo pelas aparências de superfície, deixando os extratos mais profundos intactos. Procedendo como um iniciado do teatro pobre, o *ator santo*, preconizado por Grotowski, deveria também caminhar no sentido de se desfazer de todas as concepções, idéias e razões *positivas* formadas acerca do teatro, do que ele fosse e/ou de sua finalidade. Seria preciso estar plenamente esvaziado de todos os conceitos e, juntamente com eles, (essa é a melhor parte) de todos os preconceitos cristalizados.

Seria crer que o teatro, apesar de se definir como um *aqui-agora*, também está além deste *aqui-agora*, aponta para além de qualquer um de nós e, por isso, nos leva também para além de nós, traspassando nossa singularidade. Neste modelo, o ator precisaria, tal como os santos, deixar de acreditar que sabe algo, que chegou a algum lugar, que está mais próximo da verdade e do entendimento do que seja fazer teatro. Segundo Grotowski, este modelo de ator precisaria compreender que o teatro, *per si*, está alhures, que sempre existiu antes e sempre vai além daquilo que nós podemos saber e fazer dele. Este seria apenas o primeiro passo para que o trabalho pudesse começar. O segundo significaria erradicar todas as técnicas (couraças) já cristalizadas no corpo, para que o mesmo corpo, livre (virgem), pudesse reencontrar o caminho próprio e adequado a cada ato, cada gesto, cada silêncio, em sua singularidade própria. Um renascimento do homem-ator, pelo trabalho do ator-homem.

Mas por que isso? Que razão de fundo teria levado o encenador a perseguir objetivos tão altos, que o distanciavam e chegavam a colocá-lo em oposição aos princípios teatrais então vigentes. A razão de fundo mais clara repousa sobre a necessidade de retorno às origens, tal como Gasset teria apontado, na paixão dos modernos pelas culturas arcaicas, a paixão por modelos daquilo que não tem

modelo, cujo modelo é a liberdade e a aventura de poder fazer as coisas voltarem a nascer, a ser novamente o demiurgo da criação dos mundos da arte. Seguindo esta trilha, comum a muitas das experiências do século XX, Grotowski estava voltando às origens, para o lugar sempiterno no qual se origina em nós o fazer teatro. Ele percebeu a necessidade de recriar o teatro, inventá-lo novamente, sob a esperança de que, assim procedendo, conseguisse livrá-lo de tudo aquilo que nunca foi teatro, nunca lhe foi inerente e, no entanto, estava-lhe agregado, por alguma deturpação decorrente da subordinação irrefletida ao mal acúmulo das tradições.

As conexões entre as experiências do Teatro Laboratório e o trabalho com a espiritualidade profunda, com base em diversas tradições, sempre foram muito caras ao encenador polonês, muito embora nem sempre elas fossem explícitas ou explicitadas. Havia razão sobrando para isso: por um lado, o assombrava o risco de ver suas pesquisas rechaçadas pela mentalidade laica, racional, que seguia a passos largos ainda no século XX. Por outro lado, ele não abria mão de sua independência frente a quaisquer doutrinas ou dogmas, da independência em relação às igrejas que, por vezes, declaram-se proprietárias da transcendência e das experiências de transcendência que indivíduos do passado vieram a descortinar, deixando indicadores dos caminhos percorridos. Conforme observa Ludwik Flaszen, o desenvolvimento das idéias de Grotowski passou por muitas transformações, já ele que costumava fazer constantes alterações em seus textos, buscando incansavelmente a máxima precisão, capaz de evitar expressões que viessem a permitir o mal entendimento de seu trabalho:

Assim, por exemplo, a famosa fórmula histórica 'ato total' chegou a escritos publicados anteriormente, em que substituiu definições do tipo 'o real ato espiritual do ator', que podiam sugerir práticas introspectivas, já corrigidas no trabalho com os atores em favor de uma psicofísica ativa, aberta ao espaço externo, onde tudo é contato, troca, comunhão, ato em relação com o Outro. (*Ibid.* p. 19)

Se, pela declaração acima, constatamos o rigor de Grotowski em não se extraviar do território teatral, através de práticas que perdessem de vista seu objeto de estudo (o teatro em suas funções de origem, não as idéias de espiritualidade e iluminação por si mesmas), por outro lado, fica evidente que a troca de terminologia busca evitar tão somente a compreensão equivocada sobre o que fosse e o modo *como* ele entendia

que o *real ato espiritual do ator* poderia ser alcançado, metodologicamente. Ou seja, a finalidade de um ato que, em sua totalidade, fosse a expressão genuína (espiritual, transcendente) do ator que a executa, com vistas à comunhão com o Outro, não foi abandonada. Tendo a espiritualidade se tornado uma palavra vaga (senão abstrata e desconectada da vida) para a mentalidade geral, ou podendo ser ela tomada como objetivo independente em relação ao fazer teatral, tornou-se imperativo alterar os termos, com vistas a garantir precisão. E a atingir aquilo que outrora pôde ter sido entendido como o *real ato espiritual do ator*, apesar de seus próprios desvios de percurso. Em Grotowski, os termos e caminhos mudam, mas as metas permanecem. A própria denominação do conceito de *ator santo*, do qual o *ato total* é corolário, ajuda a esclarecer os sentidos por ele perseguidos. E por ele camuflados:

Um dos instrumentos lingüísticos que freqüentemente [Grotowski] usava era o adjetivo 'laico'. Por muitos anos é o companheiro fiel do Teatro Laboratório: o nosso escudo comum. No dicionário de Grotowski era uma das palavras-camuflagem. Além do que, fez grande carreira no mundo, porque respondia ao espírito dos tempos. Uma vez que a coisa é laica, soa bem para o mecenas de estado e de partido em um país comunista, à igreja dá o sinal de que não entra no território reservado da devoção. E não fere a sensibilidade agnóstica independente no estilo do Ocidente. (Ibid. p. 28)

O uso do adjetivo "laico", na forma como declara Flaszen (um dos atores e pesquisadores que melhor acompanhou o desenvolvimento do trabalho de Grotowski), acaba por nos colocar em sintonia com a teoria de Luc Ferry, anteriormente apresentada. Como vimos, é pela via da laicidade que a espiritualidade passou a trilhar seu percurso de humanização nos últimos séculos, o que também vem lhe possibilitando um renascimento estatutário, e um esclarecimento acerca de seus princípios e finalidades na vida humana. Não haverá, portanto, nada que surpreenda na atitude do encenador polonês. Seu instrumento lingüístico, ainda que funcionando na forma de palavra-camuflagem, denota a sintonia entre o trabalho experimental que ele desenvolvia e os desdobramentos contemporâneos da espiritualidade. Verdade é que Grotowski sempre se manteve próximo e devedor do conhecimento das escolas secretas tradicionais. Mas não se tratava de uma dívida para com as tradições teatrais que o modernismo herdou, eram tradições mais distantes no tempo e distintas em seus princípios e metas.

6.5. MÍSTICA DA AÇÃO FÍSICA

“Stanislávski foi ator, diretor e pesquisador; porém, foi ainda mais místico e espiritual do que se possa conceber.”

Mark Olsen

Segundo declarava Grotowski, as bases de sua pesquisa teatral advinham de Stanislavski, especialmente no que se refere ao método das ações físicas. Este conceito, que se tornou referência na contemporaneidade, está alicerçado numa forte idéia de imanência, procurando enfatizar que os elementos com os quais o ator deve lidar, em seu trabalho artístico de *personificação* (ou de *encarnação*, como o mestre russo gostava de denominar³⁸), não podem ser operados de outro modo senão pela concretude do corpo, por meio daquilo que o indivíduo, enquanto matéria enformada, executa no tempo e no espaço que lhe é destinado para atuar. Nisso que ele executa está incluído igualmente o que ele não executa: seu silêncio, sua imobilidade e seu modo de estar presente, desde que carregados de atenções e intenções, adequadamente elaboradas.

É oportuno, neste sentido, lembrar que Stanislavski chegou ao método das ações físicas no final de sua carreira. E que lhe pareceu oportuno enfatizar a física da ação numa precaução similar à de Grotowski, ante o risco das interpretações equivocadas acerca das funções da interioridade, repensando o lugar dos movimentos da emoção. Entretanto, uma má interpretação da concretude da ação pode vir igualmente a ocorrer, paradoxalmente, se não dermos atenção devida a outra face de seu trabalho. Uma face que pode ser resumida na máxima, segundo a qual, a *ação física é uma ação psicofísica*. Olvidar este axioma de seu método é esquecer que não se pode falar de corpo sob um prisma estritamente físico, pois os movimentos da alma (psique) são basicamente aquilo que anima o corpo humano,

³⁸ O uso do termo *encarnação* é recorrente em Stanislavski, conforme verificamos, de imediato, no próprio título de um de seus livros, *O Trabalho do Ator sobre Si Mesmo no Processo Criador da Encarnação*. Este termo foi excluído das traduções americanas, talvez pelo receio de sua má compreensão. Entretanto, ele revela especificidades do trabalho de Stanislavski que passaram a ser completamente desconhecidas. Embora seja lícita a livre interpretação da obra de Stanislavski, é mais importante a preservação de sua própria escrita, com os termos que lhe são intrínsecos. Só assim, as múltiplas e livres interpretações do trabalho do encenador poderão de fato ocorrer, conforme o respeito às suas próprias escolhas de terminologia.

tornando-o habitado por imagens e desejos que transcendem a física da matéria. Porque a física das ações não pode ser destacada, sob qualquer hipótese, daquilo que faz mover³⁹, gerando imagens, atos, palavras. As memórias e histórias que, não táteis, nos perseguem a tato, mesmo quando ignoradas. Enfim, a tudo de invisível que se revela agudo e visível na conformação muscular do caráter.

Há em Stanislavski um interesse acerca da profundidade que há no humano comparável àquele que encontramos em Grotowski, muito embora os modos de operação sejam distintos. Percorrem seus escritos, de modo insistente, muitas noções que apressadamente jamais atribuiríamos a ele. Uma delas é a noção de duplo. Embora ele nunca tenha usado o termo, todo o trabalho de pesquisa de Stanislavski se assenta sobre idéias especulares, por meio das quais ele entendia que podia aflorar a diversidade de personificações do ator. Basta, para nos darmos conta disso, observarmos com atenção o modo como ele estruturou seu *corpus* teórico. Dividido especialmente em duas partes, seu principal legado escrito de trabalho pressupõe uma relação interdependente entre o autoconhecimento e a relação com a alteridade. É esta a razão pela qual sua obra foi projetada para desenvolver-se através de dois princípios gerais: 1) O trabalho do ator sobre si mesmo; 2) O trabalho do ator sobre seu papel. Dadas as extensas demandas que o trabalho do ator sobre si mesmo lhe pareceu despendar, decidiu o encenador subdividir este percurso também em dois, que novamente voltaram a estruturar-se sob a lógica especular: O trabalho do ator sobre si mesmo no processo: 1) criador da vivência e 2) criador da encarnação⁴⁰. Em ambos os casos, a relação do ator consigo mesmo reflete, ou se volta, a uma relação com o princípio de alteridade.

Se os fundamentos místicos inerentes às experiências de Grotowski se tornaram relativamente conhecidos, ainda que precariamente, o mesmo não pode ser dito em se tratando do encenador russo. No entanto, uma observação acerca do tema já foi feita, com certa ênfase, pelo ator e encenador americano Mark Olsen, que veio a qualificar Stanislavski como “o realista místico” (OLSEN, 2004, pp. 21-29). Examinando seus escritos, Olsen observou que havia correlações diretas e indiretas

³⁹ Do latim *motio*, originou-se o verbo francês antigo *motion*, que derivou o verbo *émouvoir*, que substantivado dá origem a *émotion*, raiz etimológica do substantivo português *emoção*.

⁴⁰ Consultar as traduções, em espanhol, dos originais deixados por Stanislavski (Cf. Bibliografia).

deles com relação a procedimentos de tradições espiritualistas diversas. Exercícios como o dos círculos de atenção, segundo Olsen, parecem adaptações, ou casuais e significativos reencontros, com técnicas de concentração e meditação, que visam o despertar (abertura) da consciência para possibilidades de transcendência inerentes à percepção aguda do instante presente, capazes de evitar o extravio do espírito nas sinuosidades da alma. Também a ênfase de Stanislavski na noção de *auto-estudo*, chamou a atenção de Olsen, já que o místico russo Gurdjieff costumava usar a mesma expressão para se referir a uma técnica de autoconhecimento, que forçosamente passa pelo exercício da memória, da “auto-recordação”:

[Stanislavski] estava tentando entender as forças invisíveis que movem a alma de um ator. De todo modo, seja por meio de um acidente ou desígnio, ele trouxe à luz idéias que estão em consonância com as práticas das escolas secretas. (...) Por exemplo: uma das ferramentas básicas e mais difundidas no início do treinamento, em quase todas as disciplinas espirituais, é o ativamento abrangente da auto-observação. (OLSEN, 2004, p. 22)

Pareceu-lhe ainda mais significativo o uso que o encenador fez da expressão *Eu Sou*, cujo uso de itálicos indica que não é o caso de simples força de expressão. De fato, trata-se de uma expressão carregada de sentidos, especialmente nas tradições espirituais semita e ocidental. A respeito dela, Leloup observa que “Numerosos autores antigos e modernos reconhecem nela o próprio nome de Deus revelado a Moisés na Sarça Ardente” (LELOUP, 2000, p. 270). Em especial, a mística gnóstica e a alquimia a utilizam de modo recorrente, podendo fazê-la funcionar quase como uma técnica para nos tornar conscientes da vigência de um lócus sagrado em nossa intimidade profunda. O Evangelho de João, o mais místico dentre os quatro evangelhos canônicos, é particularmente rico em seu uso⁴¹. Trata-se de uma tradução do que em grego, idioma no qual este evangelho foi redigido, escreve-se sob a forma “Ego Eimi”. Entretanto, a origem da expressão remontaria à cultura judaica, sendo “Ego Eimi” uma tradução da expressão hebraica “Ehyeh asher Ehyeh”, na qual se vislumbra “a raiz do verbo ‘ser’ (hyh)” que, em hebraico, significa “uma existência, uma presença ativa” (Ibid., p. 271). Nos cursos desta vertente mística, a simplicidade da expressão é capaz de, paradoxalmente, acordar-nos para a vigência inalienável do Ser em nós. O que pode vir a contribuir com uma adequada

⁴¹ Consultar especialmente a tradução de Leloup, que vem acompanhada de diversos comentários, análises e ensaios sobre o assunto (LELOUP, 2000).

reorientação do sentido da espiritualidade: o sagrado não está fora, ele nos habita e constitui aquilo que em nós sustenta as qualidades do eterno, a abertura para o que nos lança além dos limites de nossa individualidade, além da efemeridade do espaço-tempo onde nos situamos. Ainda Leloup:

Deste modo, para Mestre Eckhart, a transcendência daquele que é manifesta-se, por assim dizer, em sua presença a tudo o que é. Daí tirará uma importante conclusão para a experiência mística: pelo simples fato de ser, “estamos em Deus”. Inclusive, irá mais longe, dizendo: ‘Somos Deus’. (Ibid., p. 274)

O aprofundamento do indivíduo em sua singularidade levaria portanto à raiz do próprio *ser*, da *vontade criadora* que o faz existir e faz existir o mundo. Entretanto, em cada caso singular, tratar-se-á de uma forma de manifestação dessa *vontade criadora*, de uma dentre suas inumeráveis formas de manifestação, o que também devolve o indivíduo a si. Mas o devolve em sua mais radical singularidade, em sua realidade aberta, ou seja, além da superfície da personalidade. O *Eu Sou* seria, portanto, não apenas nossa mais radical realidade, mas também uma fagulha da Alteridade que nos habita e, por conseguinte, algo em nós que nos transcende e nos leva a traspassar os limites de nós mesmos. Por conseguinte, aquilo que nos permite “uma existência, uma presença ativa” – *hyh* (Ibid.).

Vale à pena conferir, nas palavras do próprio encenador, um dos contextos no qual é feita referência ao estado do “eu sou”, para nos aproximarmos do uso que ele faz da expressão. Seguindo as indicações de Olsen, que pesquisou as edições americanas, podemos encontrar a mesma passagem na edição brasileira de *A Preparação do Ator*. Trata-se de um momento em que mestre e discípulo discutem o problema da tensão e do relaxamento muscular. À pergunta sobre o limite para a eliminação das tensões corporais, sem o risco do estado de prostração, teria respondido Tórtsov: “Seu próprio estado físico e espiritual lhe dirá o que está certo. Você sentirá melhor o que é verdadeiro e normal quando chegar ao estado que chamamos de *eu sou*.” (STANISLAVSKI, 1994, p. 300)⁴². Naturalmente, trata-se aqui

⁴² O trecho citado acima não consta da edição espanhola que estou usando, cuja tradução foi feita diretamente do russo. Como esta edição espanhola foi realizada a partir da última revisão de Stanislavski, pouco antes de sua morte, podemos presumir que o encenador não achou necessário voltar ao assunto das tensões ao final do livro, quando todo um capítulo dele já havia sido dedicado ao tema. O uso da expressão *eu sou*, entretanto, tem certa recorrência, aparecendo em diversos momentos do mesmo livro. No capítulo dedicado ao tema da *fé cênica*, por

da fase de formação referente ao trabalho do ator sobre si mesmo, no processo criador das vivências; quando o ator necessita acercar-se de suas potencialidades, tendo consciência e autodomínio das próprias faculdades. O retorno que dá o mestre ao discípulo não poderia ser outro, senão um convite ao *auto-estudo*: *a resposta mais precisa às suas questões não pode advir de outro lugar senão daquele onde nascem suas perguntas*. Stanislavski joga com modelos clássicos de sabedoria, encorajando seus atores a se perceberem e se conhecerem mais. Verdade é que as respostas permanecem impossibilitadas de emergir enquanto o indivíduo não é capaz de abrir-se a algo que lhe é e que supera os limites imediatos da consciência, do *pequeno eu*. E, apesar de superar e transcender a consciência egóica, também é aquilo que se mostra fácil e gratuitamente acessível, no limiar do estado de presença, na capacidade de sentir-se a si mesmo, tornar-se consciente de sua imanência corporal. Porque o corpo é aquilo que aparenta ser o mais imediato e óbvio de nós mesmos... e, no entanto, mantém-se distante da consciência superficial, comumente atrelada a con-fusões de imagens, desejos e idéias. Quem, ou quando somos capazes de ouvir o próprio corpo? De desprendermo-nos das sinuosidades psíquicas que nos afastam do óbvio de nós, para ouvir aquilo que o corpo, em sua radical imanência, experiência? Quase todos morremos de surdez...

Mas quando Stanislavski fala desse estado, ele não visa apenas uma relação de intimidade do ator consigo mesmo, ou não visa limitar-se a isso. A relação íntima de autoconhecimento é apenas um degrau no caminho a ser percorrido, um degrau que abre as portas para o processo por ele denominado *processo de encarnação*, através do qual se iniciam as relações com a alteridade das personificações. Manter um estado de flexibilidade e abertura não é outra coisa senão permitir que os fluxos de uma alteridade imaginal possam nos habitar naturalmente; sem ansiedades, sem o desejo de pôr algo, agregar algo inútil, descartável, à cena. Ser capaz de permitir que as idéias falem por si mesmas, fluam através de nós, de nossa carnadura. Evitar que invertamos o processo: que usemos o teatro para nos fecharmos em nossa mediocridade, em nossos desejos de reconhecimento, aceitação, em nossa

exemplo: “Aquel que al crear en escena no representa, no interpreta mecánicamente, sino que actúa de un modo auténtico, coherente, (...) ése es el que se mantiene en el ámbito de la obra y del papel, en la atmósfera de la vida real, de la verdad, de la fe, del ‘yo soy’” (STANISLAVSKI, 2007, p. 175). “Aquele que, ao criar em cena, não representa, não interpreta mecanicamente, mas que atua de modo autêntico, coerente, (...) mantém-se no âmbito da obra e do papel, na atmosfera da vida real, da verdade, da fé, do ‘eu sou’” (tradução nossa).

egolatria. Para isso, o ator precisaria estar e manter-se em estado de *abertura* desde o início de um processo artístico, já que o mestre russo considerava muito raros os primeiros contatos com a obra a ser trabalhada:

Las primeras impresiones poseen una frescura virginal y constituyen los mejores estímulos del entusiasmo y el arrobamiento artísticos, que son transcendentales en el proceso creador. (...) No se trata de impresiones previstas ni premeditadas; no pasan por el filtro de la crítica. Penetran libremente en las honduras del alma del artista, en su profunda naturaleza orgánica, y con frecuencia dejan huellas imborrables⁴³. (STANISLAVSKI, 1977, p. 51)

Esta perspectiva de Stanislavski demonstra o quanto seu trabalho não pode ser mal compreendido por uma noção limitada da física das ações, por mais ênfase que se queira dar às derradeiras idéias (o método das ações físicas) que ele legou. Porque toda organicidade do ato, ainda que a imanência seja aspecto obrigatório, repousa sobre bases “transcendentais no processo criador” e visam igualmente atingir a “profundidade da alma”, com marcas que se registram de modo indelével na psique do artista. O que nos leva a considerar que a força e a importância da imanência do ato repousam sobre sua capacidade de transcendência, nesta lógica de trabalho. Os movimentos sinuosos da alma participam da física das ações, sendo dirigidos por uma consciência atenta às pulsões do corpo, de modo que as categorias estanques, que dividem a experiência humana entre físicas e abstratas, podem ser superadas. Deste ponto de vista, não há abstração nas funduras da alma, há uma viva experiência orgânica. E o segredo maior do método das ações físicas não será um dado físico, mas a atitude de *auto-estudo*, o exercício de uma consciência aberta à experiência liminar do *Eu Sou*.

Aqui nos situamos objetivamente no limiar da terceira abordagem da transcendência, segunda a classificação de Ferry. Uma transcendência na imanência, que considera os limites do conhecimento, a partir da constatação de que toda visibilidade se dá sobre um fundo de invisibilidade. À maneira junguiana, também Stanislavski alternava constantemente o uso dos termos psique e alma, às

⁴³ As primeiras impressões possuem um frescor virginal e constituem os melhores estímulos ao entusiasmo e ao arroubamento artístico, que são transcendentais no processo criador. (...) Não se trata de impressões previstas nem premeditadas; não passam pelo filtro da crítica. Penetram livremente nas funduras da alma do artista, em sua profunda natureza orgânica, e com frequência deixam marcas indeléveis. (tradução nossa)

vezes fazendo referência às noções de inconsciente (ele normalmente usa o termo *subconsciente*, que estava mais em voga à sua época), às vezes evocando a noção de profundidade da alma; o que contribui para alguns esclarecimentos sobre o tema. No contexto da cultura ocidental que herdamos, o termo grego *psyche* (personificado pela deusa Psiquê) foi usado para traduzir o termo hebraico *nefesh* (que podia significar tanto alma, quanto vida, anelo ou pescoço, dado o caráter concreto, e não conceitual ou abstrato, da cultura semita). Por sua vez, o termo *psyche* foi traduzido, para o latim, pelo termo *anima*. Em português, como em diversas outras línguas, ficamos com ambos, *alma* (do latim *anima*) e *psique* (do grego *psyche*), em razão da dupla herança (grega e latina) que a língua portuguesa comporta. Ao longo dos séculos, passou a ser comum o emprego do termo de origem grega em estudos científicos, ao passo que o termo de origem latina passou a ser mais empregado em estudos voltados à espiritualidade e religião. Dado que essa distinção é produto da perspectiva dual, cultural e historicamente falando, de nossa civilização, podemos experimentar o efeito da reversão dos termos, nos contextos em que são empregados, de modo a nos conscientizarmos de aspectos outros que uma afirmação é capaz de conter, quando contém um ou outro termo. Essa reversibilidade ajudar-nos a perceber certas sutilezas lógicas da profundidade anímica, das conexões entre impulso, instinto, imagem e ação. Para Stanislavski, a lógica da vida (segundo a psicologia, os movimentos da alma são verificáveis nos sintomas do corpo), precisaria ser invertida em se tratando de teatro: pela atenção ao corpo, o ator pode se tornar senhor dos movimentos de sua alma. O mesmo que as tradições gnósticas preconizam.

É por esta razão que tenho insistido nos riscos inerentes ao excesso de ênfase nas últimas formulações do encenador russo. Isso porque o *físico*, em Stanislavski, jamais é abstrato, o que o diferencia muito da abstração que a física, enquanto ciência, comumente empreende. Na física (especialmente na física clássica), um corpo é qualquer coisa, viva ou morta, sob um prisma impessoal e distanciado, ao passo que, na lógica do encenador, qualquer coisa tem de abandonar a generalidade para ser personalizada, no contexto de um trabalho. Nenhuma matéria pode ser genérica, para a lógica cênica, e aquilo que lhe confere singularidade se refere a construções psicológicas (psico-logia = estudo da alma), à possibilidade de se verificar profundidade anímica nela. É preciso personificar cada corpo, o que o

torna sempre vivo e dinâmico, mesmo que não aparente ser mais que um objeto inerte. Neste sentido, uma ênfase unilateral nos desdobramentos finais do trabalho de Stanislavski pode vir a se tornar deturpação daquilo que ele legou. As diferenças entre o início e o final de seu trabalho são mais sutis do que muitas vezes se afirma. Com o acúmulo de experiências, e o contínuo mal entendimento de suas colocações, Stanislavski constatou a necessidade de ratificar que as funduras da alma não se referem a reflexões acerca de elementos racionais ou abstratos (que nos distanciam da atenção à nossa imanência corporal), mas pautam-se propriamente na experiência viva do instante. Notadamente, algo muito similar às finalidades da vida meditativa, embora as finalidades permaneçam no limiar do artístico.

Constatamos facilmente o horror que uma noção do *físico*, desassociada do *logos da alma*, ou seja, que uma física desatrelada da psicofísica, causava ao encenador, através de algumas passagens de seus escritos. Passagens estas que muito contribuem para a adequada compreensão do que ele veio posteriormente a pretender significar sob a idéia de uma psicofísica das ações:

Convengamos ahora, de una vez y para siempre, en que bajo el término ‘acción’ se denota no la representación actoral, no lo *exterior*, sino lo *interior*; no la acción *física*, sino la del *alma*. (...) La acción escénica es el movimiento que va desde el alma hacia el cuerpo, desde el centro hacia la periferia, desde lo interior a lo exterior, desde la vivencia hacia la encarnación. (...) Así, pues, nuestra acción es ante todo activa en el sentido espiritual. En ella adquieren un significado muy especial los impulsos interiores del alma, los impulsos que inducen a la acción⁴⁴. (STANISLAVSKI, 1977, p. 105).

Os estudiosos de sua obra informam que ele veio a corrigir a lógica hierárquica, entre aquilo que chamava *interior* e aquilo que chamava *exterior*, no sentido de um

⁴⁴“ Convenhamos agora, de uma vez por todas, que, pelo termo ação, denota-se não a representação atoral, não o *exterior*, mas o *interior*; não a ação *física*, mas a da alma. (...) A ação cênica é o movimento que vai da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interior para o exterior, da vivência para a encarnação. (...) Assim, pois, nossa ação é, antes de tudo, ativa no sentido espiritual. Nela, adquirem um significado muito especial os impulsos interiores da alma, os impulsos que induzem à ação” (tradução nossa). No caso das publicações brasileiras, o mesmo trecho se encontra no segundo capítulo (O período da experiência emocional) da primeira parte do livro *A Criação de um Papel*. Neste caso (terceiro livro: *El Trabajo del actor sobre su Papel*), há muitas diferenças entre a antiga publicação argentina (que estou usando) e a tradução brasileira, que se baseia na compilação norte-americana. Especialmente a expressão “encarnação”, costumeiramente utilizada por Stanislavski, é excluída da compilação norte-americana, de modo que a frase: “da vivência para a encarnação” é alterada para: “da coisa que o ator sente para a sua forma física” (!). Além disso, a afirmação de que “nossa ação é, antes de tudo, ativa no sentido espiritual” foi deletada.

fluxo mais aberto, que já apontava para a superação de divisões estanques entre um e outro campo. Assim, entre os comentários da tradução argentina do livro em questão, encontramos as seguintes observações:

Más adelante, Stanislavski introdujo una corrección muy importante en la fórmula “de lo interior a lo exterior”. Llegó a la conclusión de que, de acuerdo con la ley de la relación entre lo psíquico y lo físico (...) no solo lo interior suscita lo exterior, sino que también se produce lo inverso. De esta ley extrajo una conclusión muy importante: para dominar lo interior, es mucho más fácil hacerlo siguiendo la línea de lo exterior; desde la línea del cuerpo humano, hacia la línea del espíritu humano⁴⁵. (in STANISLAVSKI, 1977, p. 102).

Entrementes à discussão acerca da prioridade entre uma e outra coisa, tarefa para a qual já se voltaram muitos estudos, o mais importante para o presente trabalho é observar o grau de vínculo que o encenador russo demonstrou, ao longo de sua carreira, em relação a demandas de espiritualidade. Ele enxergou, em diversas tradições místicas, elementos adequados para auxiliar o ator em seu trabalho cênico, de modo a obter as melhores formas de presença cênica. Não há no método das ações físicas nada que contradiga essa lógica, que aponta para aspectos transcendentais no ofício do ator, ancorados em sua imanência corporal. Antes, o mal entendimento do que viesse a ser “ativo no sentido espiritual”, viria a causar muitos estranhamentos, o que se deve mais à progressiva ignorância que nossa cultura galgou acerca dos sentidos originais da espiritualidade. Cada vez mais dogmatizada, conforme princípios morais, políticos e sociais, a espiritualidade ocidental se viu embebecida em noções radicalmente contraditórias em relação aos fundamentos das tradições místicas aqui visitadas. É o caso especial da idéia de uma separação inoperante entre transcendência e imanência, entre aquilo que é da ordem do corpo e aquilo que se refere à alma e ao espírito. Idéias que, como verificamos, contradizem os princípios de atenção ao corpo e ao instante presente, tão caros, conforme observa Olsen, a quase todas as disciplinas espirituais. Por outro lado, a clareza que Stanislavski demonstrava a respeito do assunto o coloca num lugar privilegiado, enquanto precursor. Pois, enquanto muitos atores na década

⁴⁵ Mais tarde, Stanislavski introduziu uma correção muito importante na fórmula “do interior para o exterior”. Chegou à conclusão de que, de acordo com a lei da relação entre o psíquico e o físico (...) não apenas o interior suscita o exterior, mas também se produz o inverso. Desta lei extraiu uma conclusão muito importante: para dominar o interior, é muito mais fácil fazê-lo seguindo a linha do exterior; da linha do corpo humano para a linha do espírito humano. (tradução nossa)

de 60 começaram a adotar “elementos de disciplinas espirituais hindus”, “Stanislávski já tinha desbravado a área muitas décadas antes!” (OLSEN, 2004, p. 26):

Li o que os hindus dizem sobre isto. Eles crêem na existência de uma espécie de energia vital, chamada *prana*, que dá vida ao nosso corpo. Segundo calculam o centro de radiação desse (sic) *prana* é o plexo solar. Por conseguinte, além do nosso cérebro, geralmente aceito como centro nervoso e psíquico do nosso ser, temos outra fonte semelhante, perto do coração, no plexo solar. (STANISLAVSKI, 1994, p. 216).



Figura 13: Montagem de *Hamlet*, realizada pelo Teatro de Arte de Moscou, em 1911, sob direção de Constantin Stanislavski, Gordon Craig e Leopold Sulerjitski (in SCANDOLARA, 2006). Segundo Scandolara, as relações com Sulerjitski, no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, teriam tido influência marcante sobre Stanislavski, especialmente no que se refere aos problemas da ética no trabalho do ator e às relações entre arte e espiritualidade. Antes de se distanciar do TAM, Sulerjitski chegou a planejar, junto a Stanislavski, a criação de “uma comunidade de artistas unida, também, pelo trabalho com a terra, uma espécie de retiro.” (SCANDOLARA, op. cit., p. 51)

Se, por um lado, pudemos constatar os vínculos tenazes de Stanislavski a idéias de autoconhecimento e à importância da dimensão espiritual em seu trabalho, por outro lado, sua estética está distante daquela que Ortega y Gasset denominou *nova arte*. De fato, seu trabalho também parece estar distante da noção de desumanização, mantendo fortes vínculos para com a estética do realismo. Seus espetáculos poderiam ser bem enquadrados como aqueles que buscam retratar quadros

verossímeis de nossa vida cotidiana, fazendo emergir, através deles, os principais dramas humanos. Como se sabe, foi esta a razão principal em função da qual um de seus atores mais criativos, Vsévolod Meierhold, acabou se distanciando do Teatro de Arte de Moscou, quando decidiu investir na carreira de encenador. Apesar de aderir ao cristianismo ortodoxo, na vida privada, no meio artístico Meierhold sentia-se mais sintonizado com a emergência das vanguardas, e perdeu todo o interesse que seu mestre mantinha pela estética do realismo. Mas se Stanislavski não se enquadra no contexto da desumanização da arte, por outro lado sua influência teatral se estendeu fortemente por toda contemporaneidade, gerando interesse inclusive em grupos de teatro que trilham caminhos muito distantes da estética naturalista. Este interesse se baseia especialmente naquilo que Meierhold jamais pretendeu negar: a sabedoria do mestre na elaboração de uma pedagogia da criação teatral, que veio a preencher adequadamente a carência dos atores por conhecimentos desta ordem.

A importância de Stanislavski para este estudo se situa, portanto, em dois aspectos. Por um lado, o radicalismo através do qual o encenador se defrontou com a temática do *auto-estudo*, dando proeminência ao problema do autoconhecimento. Por outro lado, sua incansável busca pelos mecanismos que movem invisivelmente a potência criativa dos atores o levou a entrar em contato, e incorporar em suas pesquisas, diversos elementos concernentes a tradições místicas diversas. É esta a razão que pela qual podemos ressaltar sua importância, ainda que este seja um aspecto de seu trabalho pouco observado, na reaproximação do teatro de suas fontes sagradas. Se seus espetáculos não faziam qualquer menção a rituais xamânicos, deuses ou mitos, isto ocorre por ele ter recolocado a problemática no contexto que lhe era atual. Porque a espiritualidade em Stanislavski não surge como tema a ser abordado, mas como algo que perpassa a objetividade da vida. É em seu *modus operandi* de trabalho que ela se revela, e também se oculta.

6.6. PARA ACABAR COM O JUÍZO DO HOMEM-DEUS

“A arte não é a imitação da vida, mas a vida é a imitação de um princípio transcendente com o qual a arte nos volta a pôr em comunicação.”

Antonin Artaud

Para percorrer adequadamente o horizonte do universo cênico moderno e contemporâneo, de modo a verificar os nexos de relação aqui propostos, estou fazendo a seleção de alguns temas e nomes, cuja relevância mobilizou debates e contribuiu na reestruturação da cena teatral. Nesta seleção, não está em pauta a procura de nomes menos conhecidos, cuja escolha poderia significar originalidade *per si*. Muito pelo contrário, minha seleção está sendo orientada de acordo com terrenos bastante comuns. Isto porque a maior contribuição que este estudo pode legar não se refere à possibilidade de levantar experiências pouco conhecidas, mas na idéia de, percorrendo territórios já percorridos, revelar, pelo uso de perspectivas não experimentadas, questões capazes de mudar nossas idéias acerca dos grandes temas que vêm animando o debate e a prática teatral, já há algum tempo. Tenho a premissa de que o problema da ausência de novidade nestes territórios já muito percorridos, não se refere propriamente a eles, mas ao modo como nos convenciamos a observá-los.

O problema da espiritualidade no teatro também já foi reiteradamente tangenciado, em estudos dos mais diversos. Entretanto não me parece que ele tenha sido adequadamente abordado. Porque o modo tangencial não satisfaz as vicissitudes às quais o tema compele. O modo tangencial normalmente resulta do receio em abordar o tema em cheio, ou seja, de abordá-lo diretamente. Resulta daí que, costumeiramente, são feitas opções que se desviam propriamente do problema, com a adoção de medidas paliativas, que percorrem o território da espiritualidade no teatro através da ênfase em outros fatores. A decisão de discuti-lo frontalmente, nesta pesquisa, surge da pretensão de superar os medos que a era da laicidade cultivou, tal como a Idade Média cultivou medos similares, em sentido oposto. O problema é, sem dúvidas, espinhoso, mas já nos encontramos num momento avançado dele e os espinhos têm se mostrado menos assustadores do que o terror intelectual pelo sagrado prometia. Neste percurso de recorrência aos territórios já

percorridos, acho oportuno solicitar um pouco de paciência. Tenho a convicção de que, após percorrê-los mais uma vez, a partir desta perspectiva espinhosa, poderemos retornar ao lugar de onde partimos com a sensação de ter visitado terras desconhecidas.

Neste contexto *novelho*, para usar de uma poética de Augusto de Campos, não seria possível olvidar o homem de teatro mais controverso do século XX. Controverso tanto naquilo que pensou e produziu artisticamente quanto no curso da própria vida. Refiro-me ao *homem-teatro* Antonin Artaud que, ao contrário de Stanislavski e Grotowski, que souberam organizar companhias e sistematizar técnicas e métodos de trabalho, veio a se tornar *mister* em desorganizar as coisas, explodir conceitos e, especialmente, cultivar o grito como princípio estético e filosófico para a reinvenção da cultura. O grito de Artaud, ademais, não tinha conotação apenas filosófica ou profissional, mas resultava igualmente de uma demanda pessoal: a demanda de se ver desapropriado da própria vida; suicidado, em suas próprias palavras. E é nesta intersecção entre os aspectos profissionais e pessoais de seu grito que encontramos uma das questões mais pungentes, por ele colocadas: a denúncia de que toda separação entre o pessoal e o profissional, na arte, não passa de uma construção artificial e perigosa, responsável por toda sorte de prejuízos que o fazer artístico ocidental sofreu ao longo de sua história. Artaud não propôs simplesmente a reunião entre arte e vida, ele instaurou essa reunião em sua própria vida, mesmo que seu psiquismo pudesse ser qualificado pela ciência como exemplo catedrático de uma mente dividida, esquizofrênica. O que valoriza ainda mais sua *teoria-em-ato*.

O grito de Artaud tem uma importância capital em sua obra, de tal forma que poderíamos afirmar que ele sintetiza adequadamente a personalidade de seu trabalho e toda a sua contribuição para o teatro, a filosofia, a vida. É sem dúvida, pelo grito, que Artaud estabelece os limites para nossa bem comportada educação racional, como essa que neste momento utilizo para dele falar. Este estabelecimento de uma linha divisória liminar ecoa até os dias de hoje, podendo nos acordar a qualquer momento de nossa demência e de nossa dormência, frente ao imperativo de uma vida que, apenas em momentos de crise, como durante uma peste ou sob a força de um *tsunami*, nos é dado enxergar em sua pungência urgente. Mas o grito também possui outras virtudes na obra de Artaud, ele lhe serviu como norte de

referência para pensar uma linguagem (simbólica e pulsional) situada num lócus anterior ao da linguagem conceitual. Uma linguagem ontologicamente anterior ao momento em que a palavra cristaliza idéias segundo as rédeas da razão. E apesar de manter suspeitas profundas para com a palavra escrita, ele legou uma extensa obra escrita, caracterizada especialmente pelas rupturas do pensamento; uma escrita que se ordena mediante *síncopes* e *irrupções* (Cf. FELÍCIO, 1996). E apesar de denunciar a confusão que ainda se fazia no século XX (ainda se faz?), entre o que é da ordem da literatura e o que concerne ao teatro, não deixou de se aventurar na poesia e na dramaturgia. Uma controvérsia bastante salutar, já que ele reivindicava a reconsideração das funções da literatura no contexto da encenação teatral. Mais exatamente o nascimento de uma nova escrita para o palco, que estivesse a serviço do teatro, o que é distinto da tradição dramatúrgica do Ocidente, que tradicionalmente trabalhou segundo a submissão do cênico à *tiranía* do literário.

Dentre os artistas da cena que marcaram o século XX, Artaud parece ser aquele que mais se aproxima das qualificações de Ortega y Gasset. Nele podemos detectar nitidamente o fenômeno de substantivação da metáfora, que, no caso teatral, levou à procura da especificidade da linguagem cênica, enquanto arte autônoma e singular. Detectamos com igual clareza a noção de desumanização, operando através de um corte profundo entre a realidade cotidiana e aquilo que a cena concretiza. Também é possível enxergar em suas propostas a recusa às formas da tradição, responsáveis que são, no Ocidente, pela soberania do literário em relação ao teatral, e, conseqüentemente, pela aderência do teatro às formas psicológicas de representação do cotidiano. Por outro lado, nos distanciamos da noção de intranscendência, especialmente quando esta intranscendência é qualificada por Gasset como algo que retira da arte o peso de sua importância frente à vida: “Ser artista é não levar a sério o homem tão sério que somos quando não somos artistas” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 77). Primeiro porque, se o lúdico está presente em Artaud, ele não o está no sentido do reconhecimento da pequenez da arte frente à vida, mas enquanto princípio do dionisíaco, que devolve à arte sua função sagrada de origem. Segundo porque, para Artaud, a cisão entre arte e vida constituía um dos erros capitais da cultura européia, que redundava na própria cisão dual do ser humano. Terceiro porque, categoricamente, Artaud vislumbra a transcendência como função indissociável do teatro.



Figura 14: Antonin Artaud fotografado por Man Ray.
http://sepia.no.sapo.pt/sepia_fotos-manray.html

Caberia, portanto, analisar as formas desta transcendência, observando como ela se processa no indivíduo, do ponto de vista de sua imanência e de sua autonomia. Acompanhamos com o debate entre Ferry e Gauchet um percurso histórico, no qual, saindo do princípio de heteronomia, o ser humano chega à experiência da autonomia, através da qual vem a ocorrer uma profunda mudança no estatuto da espiritualidade. Esta mudança de estatuto deixa de se reportar ao passado tradicional para apontar ao horizonte de um vir a ser. É no campo das artes que Ferry entendeu que a reviravolta citada provocou as mais profundas transformações e é também na arte que ele vislumbra uma renovação da cultura, “depois da morte clínica das vanguardas”, a partir da reassunção do sagrado. Neste sentido, o exemplo artaudiano nos dá uma dimensão muito adequada de análise, especialmente porque, mesmo situando-se historicamente no período do *boom* das

vanguardas, ele vai além de sua época específica, apontando potencialmente para o horizonte de reassunção do sagrado ao qual alude Ferry.

A espiritualidade, em Artaud, vincula-se diretamente à experiência de vida do ser humano, mas não no sentido que Stanislavski a considerava. Primeiro porque o erro capital da tradição teatral do Ocidente, para Artaud, foi pretender que o teatro retratasse o homem ou o que ele faz (cf. DERRIDA, 2002, p. 152), no limiar de sua psicologia privada. Segundo porque o individual só viria a ter importância, na economia do teatro da crueldade, em se tratando do modo como o ator, enquanto indivíduo e artista, (re)constrói sua existência corporal concreta, com vistas a penetrar o núcleo da vida, do ser humano enquanto experiência universal. Deste modo, a temática do humano vai interessar ao pensamento teatral de Artaud a partir de dois prismas opostos e complementares: 1) denúncia de uma construção do humano sustentada nas categorias da razão, da ordem, da moral e da palavra enquanto centro de irradiação do pensamento conceitual; 2) necessidade de reconstrução do humano, considerando gravemente sua realidade pulsional, corporal, trágica e cruel; a partir daquilo que é da ordem da vida vivida, e não das abstrações de essência. Fundindo sempre aquilo que concerne à vida e aquilo que diz respeito à arte, os caminhos por ele apontados para a reconstrução do teatro implicam irremediavelmente uma reorientação da noção de cultura e, nela, do ser humano:

“O mais importante não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, idéias cuja força viva é idêntica à da fome”. (ARTAUD, 1993, p. 1) “É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. (Ibid., p. 7)

Qual seria, portanto, a importância e o lugar do humano e do sagrado nesta reconstrução da noção de cultura e, igualmente, da criação de uma linguagem própria do teatro? Em primeiro lugar, cumpre observar que estes fatores encontram-se profundamente encadeados, no pensamento de Artaud. O lugar do humano não pode, sob qualquer hipótese, desvincular-se do sagrado, sob pena de afastar-se da pungência de sua realidade profunda, afogando-se inevitavelmente nos formalismos

da linguagem conceitual e do primado da razão. O sagrado e a carne estão, portanto, inteiramente relacionados. A linguagem própria ao teatro, por consequência, é aquela que devolve o indivíduo a esta realidade tácita da qual faz parte, tenha-se consciência ou não. Tratar-se-á de uma linguagem que tem como referência os sonhos e os mitos. Uma linguagem também baseada nas pulsões do corpo, nas imagens e na simbólica dos gestos, capaz de permitir ao homem aquilo que a lógica dos conceitos, do desenvolvimento da razão linear de causa-efeito, jamais poderia atingir, e, sem o qual, somos assaltados pelo que Freud teria denominado de *retorno do recalçado*:

Todas as nossas idéias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada adere mais à vida. E esta penosa cisão é a causa de as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida. (IBID, p. 3)

Na economia cênica que ele traça, aquilo que é da ordem da superfície no ser humano, ou seja, da ordem do puramente técnico e objetivo, não pode significar senão uma forma de amputação da totalidade do ser, um forma de aleijar vida. O homem, tomado isoladamente, não passa de uma marionete inconsciente das forças que o movem. Deste ponto de vista, Artaud vai, na verdade, muito além do meramente humano, para incluir e se concentrar nas *forças* que atuam no homem. Forças que estão inteiramente ligadas à sua noção de metafísica teatral, à transcendência que o teatro, segundo ele, é capaz de operar. Uma transcendência que não pode ocorrer sem que antes se processe a morte do homem, tal como ele foi cunhado pela cultura aleijada do Ocidente. Morte do homem que se vincula igualmente à morte do Deus do qual esse homem é corolário, ou vice-versa; morte do homem-deus mutilado pelo medo das pulsões de vida que o habitam. Morte também do *stablishment* social, das instituições de controle criadas e mantidas para impedir-nos de entrar e manter contato direto com a vida. Porque, para Artaud, o Deus do Ocidente é o principal responsável por essa separação dual, que nos mantém em constante cisão conosco e com o sagrado que, potencialmente, pode irromper a qualquer momento, caso venhamos a cavar em nós a abertura necessária a sua manifestação.

É esta a razão pela qual ele irá travar, de modo similar a Nietzsche, uma luta implacável contra o cristianismo, contra as idéias religiosas então dominantes na Europa⁴⁶, que satanizavam o corpo, regulavam a moral, separavam carne e espírito⁴⁷. Que estabeleciam a ordem de uma determinada lógica de vida (seria o caso de dizer, de não-vida, para ser fiel ao pensamento de Artaud). Porque sua crítica ao cristianismo se estende a todas as instituições de maneira geral. E percebe-se que se tratará exatamente da irrupção de uma revolta contra as heranças ainda vigentes da heteronomia, que alienam o sujeito e o despojam da autonomia sobre sua própria experiência de vida. Conforme observa Vera Lucia Felício, acerca do assunto:

Se existe o valor do *mal*, é porque a religião recusa a vida terrestre considerada como alguma coisa ligada ao mal e volta-se para uma felicidade além desta vida terrestre. Esta deve ser constituída por sacrifícios, sujeição aos sacerdotes e numa esperança de felicidade além-túmulo. A luta contra a noção de Deus se dá, para Artaud, como uma luta contra uma falsa-palavra ou um falso-valor que bloqueia o espírito. (FELÍCIO, 1996, p. 51)

Ou, nas palavras do próprio Artaud:

Pois longe de acreditar no sobrenatural, no divino, inventados pelo homem, penso que é a intervenção milenar do homem que acabou por nos corromper o divino. (ARTAUD apud DERRIDA, 2002, p. 166)

Do ponto de vista objetivo da cena, a manutenção de relações estreitas entre o ser humano, o sagrado e a linguagem própria do teatro também terá conseqüências significativas. Neste sentido, é oportuno lembrar que Artaud rejeitava a definição de arte como imitação da vida (ou seja, do exterior dos fatos). Esta rejeição vai até seus

⁴⁶ Nunca será excessivo lembrar a multiplicidade de abordagens do cristianismo. A crítica artaudiana, portanto, tem como alvo uma noção religiosa hegemônica, que se confunde com a própria cultura do Ocidente. Neste sentido, seria difícil saber se foi a abordagem dominante do cristianismo que moldou a cultura do Ocidente, ou se foi a própria cultura hegemônica do Ocidente que moldou um cristianismo que a legitimasse. A descoberta recente dos evangelhos apócrifos é apenas a ponta de um iceberg: o que eram as diversas vertentes do cristianismo antes que Roma se tornasse oficialmente cristã?

⁴⁷ A separação entre carne e espírito é estranha à cultura semita, de onde advêm as bases estruturais do judaísmo e igualmente do cristianismo. A língua hebraica, de modo semelhante aos ideogramas chineses, desconhece as abstrações conceituais, operando basicamente através de imagens concretas. É assim que o termo *nefesh*, traduzido para o grego pelo termo *psiche*, e para o latim por *anima* (como vimos), poderia também significar, dependendo do contexto: pescoço, garganta, respiração, vida, pessoa, anelo, sede (*locus*) dos apetites, sede, ou mesmo ser empregado na função de pronome pessoal. (cf. NUNES, 2005, pp. 80-147).

limites mais radicais, de modo que toda e qualquer imitação, toda e qualquer tentativa de repetição, vem a se tornar, para ele, objeto de recusa: o ator não poderia e não deveria refazer duas vezes o mesmo gesto. Cada ação no teatro da crueldade precisaria ser absolutamente original, única. Daí, o ideal teatral de Artaud passa a ser o de que cada espetáculo só venha a ser apresentado, ou melhor, realizado/ritualizado, uma única vez, sob risco de, pela repetição, ele voltar a aprisionar o homem no acabado. Sob nova ameaça de morte do teatro: quando uma realidade viva surge para, logo depois, ser capturada e assassinada pela repetição, que lhe exaure a pungência de origem.

Isto o faz caminhar no sentido oposto ao da noção de representação. Estando diretamente ligado à vida, o teatro deixa de ser representação (no que sentido que comumente se entende o termo) para poder vir a ser uma forma singular de expressão da vida, uma forma própria de exercer a vida. Como ele mesmo afirmou, num de seus poemas: “Onde outros propõem obras eu não pretendo senão mostrar o meu espírito. (...) Não concebo uma obra isolada da vida” (ARTAUD, 1991, p. 13). Resta que, segundo preceitos como esse, não haveria nada a re-presentificar, mas apenas gestos e atos a serem produzidos. Capturar cenas em sua origem, para, logo em seguida, esquecê-las, sem a sombra de quaisquer formas de apego. A única possibilidade de acordo com a noção de representação se situaria nos limites de um conceito mais aberto, com base no qual a representação pudesse significar o “desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora do seu próprio espaço” (DERRIDA, 2002, p. 157). Deduz-se daí que a arte precisa ser, para Artaud, sempre radicalmente original, sempre nascimento, sempre origem.

Como fica claro, o tema das origens acompanhava continuamente seu pensamento, qual sombra. Nele, entretanto, a problemática ganha uma conotação mais trágica, porque não se trata exatamente de reencontrar a origem do teatro, desde que “... A dança / e por conseqüência o teatro / ainda não começaram a existir.” (ARTAUD apud DERRIDA, 2002, p. 150). Isto se dá mais exatamente porque o teatro ocidental já teria nascido morto, teria se originado num *parto* através do qual se produziu imediata desassociação entre ele e sua “*vis afirmativa*” (Ibid., p. 151). E é em função dessa origem, como natimorto, que o teatro jamais pôde encontrar seu

sentido verdadeiro. Sentido este que Artaud não pensa a partir de um idealismo abstrato, mas tomando como referência concreta o teatro do Oriente (em especial o teatro de Bali) e as manifestações culturais denominadas arcaicas, como aquelas que ele veio a conhecer no México. Acrescente-se a isso, sua perspectiva de religação entre arte e vida, que o levou a considerar o tema das origens sob uma perspectiva mais ampla, além do próprio teatro. O reencontro com as origens, no caso do Ocidente, estaria vinculado, portanto, a um momento anterior à origem do teatro, quando a noção de arte separada da vida ainda não teria surgido. Trata-se de um retorno do teatro aos rituais mágicos, e toda problemática artaudiana se adensa neste ponto, já que suas referências apontam continuamente para os horizontes do impossível. E é precisamente no limiar do impossível que o teatro da crueldade é formulado, “pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados” (ARTAUD, 1993, p. 22).

Esse caráter impossível de sua arte, associado ao dado da não realização do teatro da crueldade, bem como à falta de um *corpus* metodológico de trabalho, de uma sistematização objetiva da realização cênica, em Artaud, sempre foi o alvo predileto das críticas que a ele foram dirigidas, especialmente por parte daqueles que o rejeitam. E se, por um lado, é fato notório que Artaud aponta continuamente para metas difíceis ou impossíveis de serem atingidas; se ele realmente nunca realizou seu idealizado teatro da crueldade, e se ninguém jamais seria capaz de realizá-lo; por outro lado o homem Artaud, é importante lembrar, não foi um mito. E se o foi, como há teóricos que gostam de sinalizar (Martin Esslin, por exemplo), tratou-se de um mito que verdadeiramente encarnou, tragicamente existiu. E que em sua vida, este mito realizou teatro, realizou cinema, gerou incômodos, exerceu o grito, andou, cuspiu (inclusive nos pratos que comeu), sangrou. Artaud não é (somente) uma figura de linguagem, e não apenas falou de um teatro impossível, como igualmente fez teatros que obviamente foram possíveis. E não haverá dúvidas de que tudo aquilo da ordem do impossível que ele pensava, de um ou de outro modo, influenciou diretamente no resultado objetivo, concreto e real das experiências artísticas das quais participou, como influenciou naquilo que fez quem o ouviu ou leu; como continua a influir naquilo que fazemos atualmente, bem ou mal. A função do mito nunca foi a de se manter distante do mundo concreto e real. Ao contrário, o mito funciona atuando

na realidade cotidiana, fornecendo-lhe sentidos. Como diz Hillman, fato e significado precisam andar juntos⁴⁸ (HILLMAN, 1998, p. 17), e o impossível de Artaud sempre funcionou acordando ou perguntando pelos sentidos, no possível de nossa arte.

Ainda será oportuno lembrar o modo como Jacques Derrida refletiu acerca da arte nos horizontes do impossível em Artaud:

Mas a idéia de um teatro sem representação, a idéia do impossível, se não nos ajuda a regular a prática teatral, permite-nos talvez pensar a sua origem, a véspera e o limite, pensar o teatro de hoje a partir da abertura da sua história e no horizonte da sua morte. A energia do teatro ocidental deixa-se dêste modo rodear na sua possibilidade, que não é acidental, que é para tôda a história do Ocidente um centro constitutivo e um lugar estruturante. (DERRIDA, 2002, p. 174)

Não é à toa que as posições de Artaud são, costumeiramente, qualificadas como proféticas. O centro turbulento de seus impossíveis jamais abandonou a aventura teatral que o sucedeu. Por sua influência direta ou por coincidências significativas, as questões que ele veio a tocar se tornaram pivô para grande parte das problematizações que emergiram ao final do século XX, e nos acompanham nos dias atuais. Não haverá decerto nenhum tema por ele levantado que não tenha vindo à baila nos debates teatrais que o sucederam: A questão da singularidade do teatro, que remete à necessidade de uma linguagem que lhe seja própria e, conseqüentemente, no modo como pode ou deve se dar sua relação com a literatura⁴⁹; a problemática da representação, na economia teatral, frente à irrupção de novas formas de exercer a presença cênica, influenciadas especialmente pela performance e pelas experiências de fronteira entre as artes; as conexões complementares entre o teatro e a dança, como se ambos fossem perspectivas diversas de uma mesma expressão artística; a relação interdependente entre arte e vida, que vieram a se mostrar urgentes e fecundas para experiências diversas, do *butoh* ao teatro das fontes; a problemática do político no teatro, que quando ocupa o

⁴⁸ Para reler a citação completa à qual me refiro, retornar à página 28 deste trabalho.

⁴⁹ Seria também importante fazer referência ao movimento inverso que, partindo da literatura, volta-se para o fenômeno da performance. É o caso de Paul Zumthor, que buscou compreender a literatura para além das formulações posteriores da escrita, tomando a poesia oral como referência (cf. ZUMTHOR, 2007).

lugar da finalidade pode subjugar o teatral, tornando-o mera ferramenta⁵⁰; o diálogo com as chamadas culturais arcaicas, bem como as formas teatrais do Oriente, que vieram a se tornar um eixo privilegiado de pesquisa, no qual a antropologia teatral adquiriu significativa proeminência; enfim, a relação do teatro com o sagrado, que vem a colocar em pauta nada mais nada menos que a pergunta essencial: o que é teatro? E, inevitavelmente: o que vem a ser o sagrado, especialmente no momento histórico *pós-morte-de-deus*?

6.7. SOBRE OS ESCOMBROS DA MORTE

“Graças a Deus nossa arte não perdura. Pelo menos não estamos acumulando mais lixo nos museus. O sucesso de ontem é o fracasso de amanhã. Admitindo isso, poderemos sempre recomeçar do zero.”

Peter Brook

O inglês Peter Brook, que chegou a ter alguns de seus espetáculos reiteradamente associados a Artaud, antes mesmo que viesse a saber quem havia sido esse francês, (Cf. BROOK, 1995, p. 64) não viu como deixar a questão em suspenso. Seu contato, tanto com os escritos de Artaud, quanto com o grupo de Grotowski, foi-lhe significativamente inspirador, muito embora a singularidade de seu trabalho trace distinções claras em relação a ambos. Brook se declara mais interessado na percepção intensa do coletivo, do que no aprofundamento da interioridade do ator que Grotowski operava (Ibid., p. 65), entretanto o problema da espiritualidade e de sua relação com o teatro também vem a ocupar lugar de destaque em suas reflexões. Seria lícito dizer que este problema constitui uma das *questões-chave* para compreensão de seu modo de operar e pensar o teatro. Como sabemos, já em seu primeiro livro, Brook dedicou um longo capítulo ao tema, o qual é antecedido, sugestivamente, por reflexões acerca do que viria a ser (em oposição ao teatro sagrado) o *teatro morto* (BROOK, 1970). O tema não fica, entretanto, restrito a esta publicação, ou a um momento antigo de seu percurso artístico. Mantendo certa proximidade em relação a alguns ditos de Artaud que evocamos, Brook também vê o

⁵⁰ Refiro-me especialmente às confrontações que Artaud travou com os surrealistas, em função da adesão do movimento à ideologia comunista.

teatro como uma forma de vida: “Teatro é vida” (BROOK, 2008, p. 7), de sorte que “vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido” (Ibid., p. 8). E esta conexão do teatro com a vida também estará associada ao modo como entra em pauta o problema da espiritualidade, da Alteridade invisível que perpassa o visível de nosso habitual:

O outro mundo, que está permanentemente presente, é invisível porque nossos sentidos não têm acesso a ele, mas pode ser percebido de muitas maneiras e em muitas ocasiões pela intuição. Todas as práticas espirituais nos conduzem ao invisível, ajudando-nos a sair do mundo das impressões para a tranquilidade e o silêncio. O teatro, no entanto, não equivale a uma disciplina espiritual. O teatro é um aliado externo da via espiritual, e existe para oferecer relances, inevitavelmente fugazes, de um mundo invisível que interpenetra o mundo cotidiano e é normalmente ignorado pelos nossos sentidos. (Ibid., pp. 73-74)



Figura 15: Os elementos míticos e místicos das mais diversas culturas do planeta sempre foram assunto de extremo interesse para Brook. Acima, Maurice Benichou e Alain Maratrat em cena de *O Mahabharata*. (in BROOK, 1995, p. 218).

O vínculo que Brook entende haver, no teatro, entre o que é da ordem do visível e o invisível que lhe perpassa, tem causado grande interesse no meio teatral, tendo levado o pesquisador brasileiro Mateo Bonfitto a dedicar alguns anos de trabalho à investigação de seus processos criativos (Cf. BONFITTO, 2009). A invisibilidade, segundo Brook, está relacionada diretamente ao problema do sagrado, sendo esta a razão pela qual o encenador se empenha em buscar os referenciais equivalentes de nossa cultura secularizada, de modo a garantir a eficácia de seus espetáculos. Um problema cultural entra em jogo, já que o contexto social tem significativa influência sobre o modo pelo qual o teatro pode promover abertura, mesmo que fugaz, para aquilo que transcende a ordem habitual da vida. Sobre este assunto, ele descreve, numa de suas últimas publicações, o modo como as alterações de contexto podem contribuir ou prejudicar a eficácia cênica. Em visita ao Irã, em 1970, Brook assistiu a um espetáculo de tradição religiosa, cujas apresentações se repetem de modo sazonal, em diversas localidades daquele país. Na ocasião, ficou surpreso com a forte conexão que se estabelecia entre o espetáculo e o público presente, o que indicava a ocorrência de um fenômeno peculiar de contato com invisibilidades. Posteriormente, uma apresentação daquele espetáculo seria levada para participar do Festival Internacional das Artes, em Shiraz, através de uma seleção dos melhores atores iranianos. Entretanto, a mudança de contexto transformou completamente o tipo de conexão que se estabelecia entre os atores e os novos espectadores, que simploriamente apreciavam o exotismo folclórico iraniano:

Os espectadores, que esperavam assistir a uma graciosa exibição de folclore, ficaram encantados. Não perceberam que haviam sido enganados, nem que aquilo que viram não era um Ta'azieh. (...) Não perceberam nada, porque a coisa foi apresentada como 'cultura', e no final as autoridades sorriram e todos seguiram-nas alegremente em direção ao bufê. (...) Isto porque o significado do Ta'azieh não provém do público presente ao espetáculo, mas do modo de vida desse público. (...) Quando a natureza e a motivação do público mudam, a peça perde totalmente seu significado. (Ibid., pp. 36-37)

Esta observação de Brook demonstra sua atenção ao mesmo problema que Grotowski verificou, e que tomei como modelo referencial para as reflexões deste trabalho. Se não possuímos mais uma religião, um mito comum, que nos une enquanto comunidade, como seria possível pensar o caráter sagrado do teatro? As

contribuições da filosofia de Ferry, para o tema, nos ajudaram a perceber que a espiritualidade vai além do modelo clássico da heteronomia, de modo que a questão aponta para a necessidade de verificarmos os valores vigentes que, imperceptivelmente, traçam os sentidos de vida em nosso mundo atual. Estes valores existem pelo simples fato de que o ser humano não vive sem eles, mesmo que não lhes seja atribuído o caráter explícito de algo sagrado. E toda busca teatral de Brook está vinculada a um princípio desta ordem, através do qual, o teatro possa operar as conexões que lhe cabem. Como se trata de uma meta antiga, sempre perseguida pelo encenador, gostaria de voltar ao seu primeiro livro, porque nele encontramos um esquema singular, capaz de revelar muito do modo como funciona a lógica ocidental, no que se refere ao problema do sagrado.

No Brasil, seu primeiro livro foi publicado sob o título de *O Teatro e seu Espaço* (BROOK, 1970). Uma tradução equivocada, como podemos perceber claramente nos dias atuais, já que o encenador continua insistindo na metáfora do *espaço vazio*, ou seja, de um espaço através do qual a imaginação pode fluir, sendo livremente preenchida pelos conteúdos do invisível que seleciona. *The Empty Space* (BROOK, 2008) é um livro composto por quatro capítulos, oriundos de quatro palestras por ele proferidas nas universidades de Hull, Keele, Manchester e Sheffield. Cada capítulo é dedicado à abordagem um tipo específico de teatro: *morto, sagrado, rústico e imediato*. Antes de mais, acho oportuno voltar a chamar a atenção para o fato de que o tema do teatro sagrado é precedido pelo do teatro morto, seguindo poeticamente o modelo simbólico padrão, segundo o qual, o problema da morte é resolvido nos termos de uma função do sagrado.

O que é da ordem da morte, conforme vimos em Eliade, mantém-se real e atuante na vida corrente, a partir do momento em que o cotidiano está assentado sobre um Real que transcende as categorias de tempo-espaço. Assim, as mútuas reversões entre vida e morte vão sendo equacionadas por funções míticas. O pensamento de Brook se mantém fiel também a este esquema, quando ele concebe o teatro como uma das formas de se estabelecer relação entre os dois planos, conforme sua afirmação anteriormente citada. Entretanto, o encenador qualifica como teatro morto justamente aquele teatro que não se vê mais capaz de estabelecer pontes, não conectando o visível da vida ao plano do invisível. Em contraposição ao teatro

sagrado, ou seja, ao “Teatro do Invisível-Tornado-Visível” (BROOK, 1970, p. 39), o teatro morto é aquele que se ancora na inútil pretensão de transpor simploriamente, para o palco contemporâneo, obras ou formas teatrais que tiveram êxito no passado, sem empreender quaisquer esforços de atualização; sem considerar o contexto próprio e atual de sua realização.

Trata-se de uma fórmula de fazer teatral que ainda goza de especial prestígio, principalmente entre os meios intelectuais e acadêmicos. O que denuncia, de modo tangencial, a tendência arriscada que nossa erudição pode apresentar para se comprazer em obituários, sem distinguir adequadamente a diferença entre o estudo histórico das formas do passado e os empreendimentos objetivos que se mostram viáveis para a arte de agora. Mas como seria adequado proceder de modo a acordar no seio do visível aquilo que é da ordem do invisível? As formas do passado que souberam fazer isso servem de referência, mas não respondem ao problema atual, especialmente se adotamos apressadamente o método do *teatro morto*, e nos decidirmos a abrir novos museus e acusar todo o mundo de ignorante, porque incapaz de admirar nossas técnicas de aplicação do formol. A questão não é simples, e responde nada mais nada menos que ao problema do renascimento do teatro, por entre os escombros de sua morte:

O nôvo local clama por uma nova cerimônia, mas naturalmente a nova cerimônia é que deveria ter vindo primeiro – é a cerimônia, com todos os seus significados, que deveria ter ditado a forma do local, como aconteceu quando as grandes mesquitas, catedrais e templos foram construídos. Boa vontade, sinceridade, reverência, crença na cultura não bastam: a forma exterior só pode ter verdadeira autoridade se a cerimônia possuir igual autoridade. E atualmente quem poderia estabelecer os padrões a serem seguidos? (Ibid., p. 43)

Este ponto de vista de Brook também não facilita as coisas para as tentativas malfadadas de pretender um teatro vivo pelo uso estereotipado de formas rituais que, apesar de exóticas, não ensejam qualquer diálogo com a realidade atual, mantendo apenas esquemas exteriores que não passam igualmente de peças de museu mal espanadas. Muitas foram as tentativas inócuas do século XX que se apressaram em deslocar formas exteriores de culturas afastadas sem, no entanto, encontrar conexões com os dilemas de vida concernentes ao público ao qual se

dirigiam. Mais fácil talvez fosse compreender, tal como sugeriu o psicólogo Jung (Cf. JUNG, 1998), que os deuses do passado não morreram e continuam a nos fazer companhia no mais corriqueiro de nossa vida, normalmente sem que percebamos. As doenças, especialmente as da alma, pareciam ser para Jung as formas mais comuns de manifestação dessas forças, na modernidade, e o consultório médico estaria substituindo o que outrora foram os templos. Desta linha de raciocínio aproximou-se Grotowski, sobre o qual falamos anteriormente: entre o sintoma (clínico) e o impulso (cênico), haveria uma curiosa semelhança⁵¹, com a diferença de que os impulsos no teatro devem ser trabalhados a partir da consciência e se dirigir aos dutos profundos da alma, ao passo que o sintoma segue fluxo inverso.

A análise de Brook, entretanto, segue outra linha, que não a da exploração dos extratos interiores dos atores, como fez Grotowski. Para ele, uma das soluções apontaria para certa renúncia de nossa erudição, da cegueira intelectual, que se compraz com seu próprio conhecimento, sem acordar para a vida corrente que segue. Seria necessário, mais precisamente, atenção ao presente imediato, enxergando os modos como o teatro vem se mantendo vivo na sociedade, especialmente em suas modalidades rústicas⁵², que nascem tão somente da necessidade humana de fazer teatro. Não estando esta necessidade morta, todo bom profissional teria sempre muito a aprender com as práticas populares de teatro que se apresentam, muitas vezes sem a pretensão profissional, com similar riqueza àquelas que podemos saber que transcorreram nas praças públicas de Roma ou da Idade Média. Para Brook, estas modalidades de *teatro rústico* comumente respondem aos dilemas que o teatro encontra frente à morte, e seu método quase nunca prescinde do chiste e da ironia:

Se o sagrado é a ânsia do invisível trazido pelas encarnações visíveis, o rústico também dá uma punhalada dinâmica num certo ideal. (...) Se o sagrado faz um mundo no qual uma prece é mais real do que um arrôto, no teatro popular acontece o inverso. O arrotar é real e a prece seria considerada cômica. (Ibid., p. 72)

⁵¹ Esta idéia foi sintetizada por Grotowski numa palestra (*Sobre o Método das Ações Físicas*) proferida no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988.

Cf. http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html

⁵² Com o termo rústico o autor se refere especialmente ao teatro popular.

Aqui nos encontramos com a ironia também presente no que Gasset chamou *nova arte*, em referência a algumas das experiências de vanguarda de sua época. E o reencontro com a idéia da ironia e auto-ironia cênica pode se mostrar fecundo, neste momento de nossas análises. Porque, se, por um lado, o chiste parece seguir um caminho inverso àquele que o sagrado aponta, conforme a apresentação de Brook sobre o assunto, por outro lado, ele é exatamente aquilo que se mostra capaz de nos acordar para a realidade presente, mantendo-nos despertos (*satori*) para a vida que segue, a despeito de nossas sérias crises de morte. No que concerne ao tópico, seria oportuno lembrarmos que em todas as culturas sempre houve lugar para a manifestação de deuses ou personagens míticos do tipo cômico, *trickster*, especialistas em derrubar o homem de seu pedestal celeste e distante da realidade. A vigência deste tipo de imagem arquetípica indica que o sagrado, ou o hierático, para usar de uma expressão alheia às divisões dualistas, não deve ser aleijado de seu lado folgaz, espirituoso, porque é ele quem pode reorientar o indivíduo que perdeu o contato com o Real (Cf. Campbell, 1990).

O deus Hermes, da cultura grega antiga, constitui um dos melhores exemplos do tipo *trickster*, e é também excelente modelo da ambivalência do sagrado naquela cultura: por um lado, é o experiente psicopompo, condutor de almas, patrono das disciplinas de espiritualidade profunda (chamadas, por isso, de herméticas) e, por outro, é o jovem mago trapaceiro, galhofeiro, protetor dos viajantes perdidos, com a aparência e as atitudes de um personagem gatuno⁵³. Uma ambivalência não casual, já que ele era também conhecido como deus das fronteiras, sendo simbolizado pelas pedras colocadas em regiões liminares, para indicar as divisões entre territórios. Sendo deus das mediações, era Hermes também quem possibilitava haver conexão entre o mundo dos deuses e o mundo dos mortais. Em linguagem arquetípica, diz-se que ele é uma personificação das faculdades de conexão entre os pólos aparentemente díspares da psique (cf. LÓPEZ-PEDRAZA, 1999) e, por isso, é imagem chave para todo processo de autoconhecimento. Em nosso caso, ele ajuda a compreender como pode se dar esse processo de morte-vida no teatro, e explica a razão pela qual, segundo Brook, “É sempre o Teatro Popular que vem

⁵³ Segundo a narrativa de Homero, a primeira coisa que Hermes faz ao nascer é roubar o gado de seu irmão Apolo. E a primeira atitude do pai, Zeus, diante do cinismo do garoto, é dar uma gargalhada. Para se retratar ao irmão, Hermes o agrada tocando belas músicas com a lira que inventara, e depois presenteia Apolo com a mesma lira, tornando-o, a partir de então, patrono da música. (Cf. PEDRAZA, 1999, pp. 75-90)

salvar a situação. Através dos tempos êle tem tomado muitas formas e tôdas com um só traço em comum – a aspereza” (BROOK, 1970, p. 65).

Neste momento, parece-me oportuno voltar a questionar a posição de Ortega y Gasset, ao atribuir ausência de transcendência aos movimentos varonis e pueris da chamada *nova arte*. Esta constatação parece estar bastante relacionada ao modo como nossa cultura cunhou determinados padrões de dualidade, especialmente no que se refere ao tema da espiritualidade. Se mantivermos a idéia de que o sagrado opera no sentido de nos manter em contato com a vida, tal como a fórmula alquímica (*sator, arepo, tenet, opera, rotas*) do criador em relação com a criatura, da criatura enraizada tanto à terra quanto ao céu; se mantivermos uma noção de espiritualidade que considera a iluminação como um estado através do qual adentramos mais profundamente o instante presente, que nos acorda do sono torpe da morte; se consideramos adequadamente o pensamento de Artaud, segundo o qual, o divino é exatamente aquilo que nos devolve à vida; não poderemos senão concordar com a lógica hierática dos gregos antigos, segundo a qual, há sempre um deus por trás de tudo que se passa na vida. Uma fórmula curiosamente muito similar à idéia de transcendência na imanência, segundo a qual, todo visível é dado sobre um fundo invisível, que funciona como alteridade do conhecido. Então não poderia haver nada de mais transcendente que a ironia de algumas das vanguardas do início do século. É pelo bom humor que a morte cansada acorda para a vida. É por ele que Brook entende haver esperança para as doenças do teatro morto, emaranhado em suas pompas heterônomas, aprisionado em tradições mortas, qual uma cúria de Bispos recalçados da Idade Média, incapazes de enxergar Hermes acenando na rua, em vadiagens entre pagãos⁵⁴. Pois quando aceitamos as orientações que Hermes dá aos viajantes perdidos, reencontramos a trilha dos caminhos que nos conduzem de volta à casa de seu irmão, Dioniso.

Seguindo esse caminho hermético, é natural que as análises de Brook cheguem a termo na abordagem do que denominou teatro imediato, ou seja, do teatro que recorda ser uma arte do instante presente, que se define pela imediatez. Uma arte,

⁵⁴ Nesta metáfora, Hermes pode ser visto como símbolo de uma tradição que se mantém atual, porque em contato direto com a vida vivida, pelo chiste. Assim, poderíamos dizer que o amor contemporâneo ao devir corresponde a uma tentativa de reencontrar os sentidos das tradições perdidas. Um sentido que se perdeu entre dogmas e promete ser reencontrado ao aceitar-se a travessia da morte: Hermes psicopompo.

para a qual, a vigência de uma consciência acordada na imanência se mostra fundamental, caso se queira atingir seus objetivos de transcendência, ou seja, seus objetivos de estabelecer os nexos entre as ordens do visível e do invisível. Saindo da crítica ao teatro morto, como artefato de museu, e percorrendo as noções de sagrado e rusticidade, Brook conclui suas reflexões na idéia do imediato. E é através dessa idéia que ele abre espaço no livro para refletir sobre seu próprio trabalho, ou seja, o modo como ele, naquele momento específico de sua vida, vinha tentando dar respostas ao problema do fazer teatral, especialmente em seus processos de criação junto aos atores e demais profissionais da cena. Nestes relatos, uma observação sua merece ser destacada, porque ela coroa adequadamente estas idéias que deduzimos, advertindo para os riscos que os artistas do imediato correm, sempre que decidem repousar sobre o acabado:

O ator criativo também deseja se agarrar a tudo que descobriu, também deseja a todo custo evitar o trauma de aparecer nu e despreparado perante o público – e no entanto, é exatamente isso que tem de fazer. Precisa destruir e abandonar seus resultados precedentes, mesmo que isto que agora está adotando pareça quase a mesma coisa. (...) E esta é a única maneira pela qual um papel pode nascer, ao invés de ser construído. O papel que foi *construído* é o mesmo tôdas as noites – só que lentamente se desgasta. (Ibid., p. 122)

Este imperativo do imediato muito se assemelha à noção de negação da repetição que vimos em Artaud. Entretanto, o modo e o lugar em que a discussão surge, no contexto geral do livro, situam o problema nos limiares da atualização, da necessidade de nos mantermos enraizados no presente contínuo, construindo e reconstruindo, a cada noite, tudo o que na apresentação anterior pareceu funcionar adequadamente, sob o risco de, olvidando a pulsão incessante da vida, afundarmos entre formalismos mortos.

Quando analisamos de maneira global estes quatro princípios apresentados pelo encenador inglês, percebemos uma coesão muito singular. Entre o percurso que vai de um teatro morto a um teatro imediato, no qual estão as únicas chaves para a manutenção da vida no teatro, ele percorre as duas noções basilares da cultura dualista da qual fazemos parte: o sagrado e o profano. Um percurso que reflete, de modo especular, as próprias origens do teatro ocidental na Grécia antiga, nas

formas da tragédia e da comédia. Salutar, neste caso, seria lembrarmos de que, para a cultura grega, não apenas a tragédia estava vinculada a princípios hieráticos, mas também o cômico tinha seus deuses, sem os quais a plenitude da vida jamais poderia estar completa.

A mística em Brook funciona sempre dentro de limites objetivos, que nos previnem contra um distanciamento do presente imediato. Uma forma de pensar o caráter do teatro que muito se aproxima da busca zen pela manutenção de nossos vínculos ao que está sendo, libertando o indivíduo do apego àquilo que foi. É esse apego que Brook denuncia como a mais perigosa armadilha no teatro, que o conduz ao estado de óbito. Isso tanto de um ponto de vista amplo, no que se refere à necessidade de atualização constante das formas estéticas, quanto de um ponto de vista localizado: é preciso que nos mantenhamos no atual não apenas em relação à nossa época, nosso século, nossa década, mas a cada apresentação e, em cada apresentação, a cada ato, em todo átimo de cena. Dentro desta idéia de imediatez, nos aproximamos mais da situação atual do teatro. Partindo das análises de Gasset acerca da arte produzida no início do século XX, vamos chegando à experiência teatral de agora.

6.8. ALÉM DO HUMANO, O PÓS-DRAMÁTICO

“Certamente, tudo que é formal, em oposição ao temático, contém em si sua tradição futura como possibilidade. Mas a mudança histórica na relação de sujeito e objeto colocou em questão, junto com a forma dramática, a própria tradição.”

Peter Szondi

Se a humanização do divino tem o caráter de uma mudança radical de perspectiva, quando se refere ao rompimento com uma tradição que priorizava a superestrutura em detrimento da infraestrutura, ela pode nos levar além quando o que está em jogo é o antropocentrismo. Pois é preciso observar que o mesmo movimento que destronou a heteronomia, em favor da autonomia das experiências singulares, pode ganhar conotações diferentes quando é o Homem quem ostenta o poder superior desenraizado da vida. Conforme vimos anteriormente, a desumanização da arte pode ser uma forma diversa de humanização do divino, no sentido de que faz a

noção de sagrado descer das alturas inacessíveis da heteronomia para a imanência da vida humana, incluindo seus acessos auto-irônicos. Por outro lado, podemos inferir que onde o ser humano ocupava o lugar do Deus, via antropocentrismo, a descida pode prosseguir até que as demais coisas do mundo recebam proeminência. Pois a intensificação da interioridade profunda, da relação íntima entre pessoas, durante uma apresentação teatral, é apenas uma das formas que pelas quais podemos entrever o fenômeno de *desumanização da arte* no campo cênico. De outros modos, este fenômeno pode apontar objetivamente para o destronamento da centralidade do ser humano. Um dos focos deste destronamento, nas artes cênicas, poderia ser visualizado naquilo que Hans-Thies Lehmann (2007) denomina de *saída do drama*, cuja formalização se pauta num teatro não mais sustentado na clássica forma dramática, e que ainda assim continua sendo teatro.

O drama, conforme observou Lehmann, é o modelo primordial do teatro apenas quando se trata de focar os destinos humanos, como é o caso não apenas do teatro psicológico, mas também do teatro épico de Brecht, que, apesar de alterar o sentido aristotélico do desenvolvimento dramático, ainda continua vinculado a formas de narrativa que se estruturam em torno de um logos central. Mas haverá ainda formas de teatro não pautadas nessa lógica dramática. Segundo a teoria de Lehmann, o que tem caracterizado grande parte das experiências teatrais contemporâneas é a estruturação do espetáculo de acordo com formas de narrativa nas quais a lógica dramática cede espaço para a teatralidade propriamente dita, para o caráter espetacular (*opsis*) do teatro, onde o enredo (*mythos*) perde importância frente ao cerimonial da experiência cênica. Se Brook reclamava que era a cerimônia quem deveria ter vindo primeiro, para que o teatro sagrado pudesse renascer com vigor, parece que alguns encenadores, classificados por Lehmann de pós-dramáticos, descobriram onde jazia o cerimonial, soterrado sob os livros da tradição.

A teoria de Lehmann inclui, em sua abrangência, experiências corolárias das mais variadas origens estéticas, que não advêm somente das experiências de trabalho que valorizam o corpo, no contexto da fisicalidade das ações, ou de suas derivações. Suas teorizações sobre as transformações da teatralidade no mundo atual têm se expandido rapidamente, agregando adeptos e gerando igualmente

polêmicas das mais diversas. Uma das críticas lançadas à teoria de Lehmann se refere à exagerada abrangência de seu conceito, o que, segundo este ponto de vista, poderia dificultar mais que facilitar a compreensão da diversidade de formas que ele busca abarcar, com a denominação *teatro pós-dramático*. É nesta linha de pensamento que parece se situar a pesquisadora Josette Féral, estudiosa da teatralidade que vem se dedicando à aproximação entre os conceitos de teatralidade e performatividade. De acordo com Silvia Fernandes, numa análise dos cursos da cena contemporânea, apesar de aparentarem semelhança, as idéias de Féral e Lehmann têm pontos de conflito:

Discordando de Hans-Thies Lehmann a respeito do termo pós-dramático, a autora considera algumas das experiências analisadas pelo teórico alemão como resultado da contaminação radical, que acontece no teatro contemporâneo, entre procedimentos da teatralidade e da *performance* (...) Féral considera a nomeação de Lehmann excessivamente genérica e pouco efetiva. Prefere, por isso, a terminologia 'teatro performativo', definindo a performance a partir do conceito de *performance art*, em lugar de utilizar a noção ampliada de Richard Schechner, que aborda o termo especialmente a partir da visão antropológica dos *performance studies*, incorporando rituais, cerimônias cívicas e políticas, apresentações esportivas, além de outros aspectos da vida social. (in WERNECK e BRILHANTE, 2009, p. 18)

Percebe-se que a posição de Féral está baseada na tentativa de encontrar recortes mais específicos, capazes de denotar mais adequadamente, em sua ótica, as metamorfoses que algumas experiências estão operando na contemporaneidade. Segundo observa Silvia Fernandes, Féral entende estas transformações da poética cênica como resultantes da aproximação que o teatro vem empreendendo em relação à performance, cuja origem data do surgimento do movimento da *performance art*, durante as vanguardas que marcaram o século XX. Em lugar de analisar o fenômeno a partir de uma perspectiva abrangente, ela prefere buscar localizar aquilo que o está gerando, os fatores pelos quais algumas narrativas teatrais vêm se metamorfoseando. Sua opção por recortes mais específicos a leva, igualmente, a pensar estas relações considerando apenas o prisma artístico, e deixando de lado os caminhos traçados por Schechner, que ampliam o estudo da performance para campos que transcendem o contexto artístico, traspassando fronteiras pelo uso de um prisma antropológico.

A noção de performatividade é portanto um eixo privilegiado, a partir do qual podemos compreender um dos cursos que o teatro tem tomado na atualidade. Entretanto, é exatamente naquilo que Féral identificou como deficiência, na teoria de Lehmann, que, para este estudo, enxergamos uma eficiência. Pensar a cena atual, sob aspectos amplos, é tarefa tão complexa que o conceito de Lehmann pode se tornar operativo pelo fato de trabalhar com um conceito de vasta aplicação, capaz de abranger grande variedade de experiências que lidam com a teatralidade para além da noção de drama. Não se trata, portanto, de defender a teoria de Lehmann, assim como não se tratou de advogar legitimidade para o ponto de vista dos demais autores até então analisados, mas de fazer uso oportuno de seus estudos, de modo a poder tirar deles algumas conclusões que sejam úteis às reflexões aqui pretendidas.

Lehmann foi aluno de Peter Szondi, estudou suas teorias e cumpriu o percurso clássico de todo discípulo, culminando com a tentativa de superação do mestre. Peter Szondi havia mapeado o nascimento do drama burguês, no século XVIII, e estudado seus desdobramentos ao longo da história, culminando com a crise do drama, no modernismo. Sua teoria é devedora da filosofia de Hegel, e ele vislumbra no teatro épico de Brecht a melhor resposta que poderia ser dada à crise do drama. O passo à frente que Lehmann busca dar começa por apontar a distinção entre drama e teatro, desfazendo a con-fusão a partir da qual Szondi elabora seu *corpus* teórico. Notadamente, esta distinção privilegia a singularidade do teatro e de sua linguagem específica, frente à dependência que a tradição dramática sempre estabeleceu em relação aos modos de composição literária. É por esta razão que, na fatia histórica selecionada por Lehmann (1970 a 2000), ele privilegia a análise de espetáculos, da prática de diversos encenadores e realizadores teatrais contemporâneos. O que estes trabalhos têm em comum e que permite que sejam associados a um único conceito é o fato de não se mostrarem atrelados à tradição dramática, que hierarquiza os elementos de composição cênica, a partir de uma lógica central apoiada no enredo literário.

No curso de análise que vimos seguindo, interessa observar o modo pelo qual será possível fazer o cruzamento da lógica de pensamento de Ferry e Gasset com o contexto das metamorfoses teatrais em curso na contemporaneidade. Mais

propriamente interessa a identificar o modo como a mudança estatutária da espiritualidade (a saída da religião, no sentido da heteronomia) transparece na autonomia da cena teatral. Lehmann irá elencar uma série de elementos que considera estruturais para a chamada saída do drama, sendo possivelmente o mais importante o abandono de uma lógica central e uniformizante (corolária da síntese), em favor da simultaneidade, da fragmentação e da confluência de signos abertos ao indeterminado. Na acepção de Lehmann, essa característica proporcionaria ao teatro pós-dramático a faculdade de uma espécie de *duplicação da realidade* (LEHMANN, 2007, p. 138), que se distingue da tradição dramática de *representação da realidade*. O que distingue uma coisa da outra é o fato de que a representação se desenvolve a partir de um enredo que objetiva unidade temática, descartando os elementos que não contribuem para sua lógica narrativa. Fazendo uso de uma metáfora, similar àquela empregada por Gasset, Lehmann sugere a idéia do emolduramento de um quadro, como síntese do procedimento de representação da realidade utilizado pela tradição dramática (IBID., p. 163). Na imagem de Lehmann, o que entra em questão é propriamente a moldura, ou seja, aquilo que opera o recorte, preservando apenas os elementos que interessam e devam ser observados na unidade temática. Estes elementos que ficam de fora da moldura são eliminados, porque extraviam a centralidade do pensamento. Eles são característicos ao acaso e comumente classificados como insignificantes, mas, no caso do teatro pós-dramático, ganham importância exatamente por extraviarem o pensamento de suas tendências homogeneizantes, garantindo certa similaridade para com as experiências da vida vivida. Trata-se propriamente do fenômeno de irrupção do real no palco:

Somente o teatro pós-dramático explicitou o campo do real como permanentemente “co-atuante”, tomando-o de modo factual, e não apenas conceitual, como *objeto não só da reflexão* – como no romantismo –, mas da própria configuração teatral (...) Em *O poder das tolices teatrais*, de Fabre, após uma ação extenuante (um exercício de resistência à Grotowski) as luzes se acendem no meio da representação e os atores, extenuados e ofegantes, fazem uma pausa para fumar enquanto encaram o público. Fica-se sem saber se essa atividade pouco saudável é ‘realmente’ necessária ou se é encenada. (Ibid., p. 164)

Nesta descrição podemos perceber que a irrupção do real pode se revelar de modo explicitamente irônico, capaz de brincar, jogar, com o próprio procedimento artístico,

no sentido mencionado por Ortega, sem reservar-lhe demasiado pudor. A inclusão de elementos 'desnecessários', daquilo que segundo o pensamento tradicional seria classificado como ruído ou sujeira, também apresenta certo teor de puerilidade, da capacidade de auto-ironia, ou seja, de não se levar demasiado a sério (o que não implica, entretanto, falta de seriedade artística). Este exemplo serve também para elucidar o quanto a operação de síntese fica longe deste tipo de experiência, já que a ação de fumar não apresenta qualquer valor para a construção estruturante de uma narrativa dramática. A quebra vai num sentido também distinto ao que apontaria o efeito de estranhamento brechtiano, pois é construída simplesmente a partir do prazer da ironia e do jogo com o real inusitado, sem indicar qualquer fundo de razão crítica, em relação à realidade, além do próprio jogo irônico da irrupção do real. Estaríamos sem dúvida mais próximos da ironia dadaísta que do *v-Effekt* de Brecht.

Naturalmente, para uma lógica de composição fragmentária, como a que aponta a teoria do teatro pós-dramático, a estruturação de significados pela via hipotática não encontra função. Por essa razão, Lehmann entende que o princípio geral que rege esta forma de teatralidade se apóia na "des-hierarquização dos recursos teatrais", (Ibid.) para a qual, a lógica de estruturação paratática se mostra fundamental. O modo de operação da parataxe, que se baseia no princípio de justaposição, permite que os signos trabalhem de forma equívoca, delegando mais autonomia à figura do espectador, que se torna fundamental para a construção de significados. Este modo de operar também permite encadeamentos diversificados, abrigando a simultaneidade e a superabundância de idéias. Evocando Gilles Deleuze e Felix Guattari, Lehmann fará uma associação entre estes princípios do campo da experiência teatral e o conceito de *rizoma*, através do qual se pode superar os movimentos ambivalentes em torno da síntese dialética para pensar a composição teatral sob perspectivas heterogêneas. Estamos aqui longe do princípio clássico de representação e, de fato, Lehmann fará referência especial à noção de presentificação inerente à performance, que procura se situar num outro limiar de experiência cênica, ultrapassando as tradicionais fronteiras entre arte e vida, como já preconizara Artaud.

Dentre os diversos encenadores e espetáculos teatrais aos quais o teórico faz menção, três nomes recebem especial atenção, e são por ele utilizados como exemplos referenciais para a compreensão da chamada estética pós-dramática: Tadeusz Kantor, Robert Wilson e Klaus Michael Grüber. Estes encenadores são tomados como referência exatamente por ajudarem a explicitar os mecanismos da *saída do drama*, para a qual o conceito de ação perde importância frente a princípios como os de *cerimônia*, *vozes no espaço* e *paisagem*. Bob Wilson, conforme muitas das pesquisas que já foram realizadas sobre seu trabalho, fornece a Lehmann o melhor exemplo de um teatro apoiado em narrativas visuais que se apresentam como paisagens de sonho. Grüber fornece a referência a uma variante pós-dramática que, apesar de não abdicar da literatura dramática, fazendo uso de textos clássicos, opera uma verdadeira “desdramatização” (Ibid., p. 123), pois enfatiza mais o instante da fala, pelos atores, que o desenvolvimento das ações no tempo, com vistas ao qual estas obras foram escritas. Diria que Grüber fornece a Lehmann o melhor exemplo de subversão da tradição do drama pelo uso de suas próprias armas. Enfim, o caso de Tadeusz Kantor me parece merecer atenção especial, pelas contribuições que poderá agregar ao presente estudo, servindo para estabelecer novas relações com os princípios que vimos analisando até agora. O próprio Lehmann dá certo destaque ao status do cerimonial que, em sua análise, constitui o elemento mais marcante dos espetáculos deste encenador:

O teatro pós-dramático libera o fator formal-ostensivo da cerimônia de sua mera função de intensificar a atenção e o faz valer *por si mesmo* como qualidade estética, longe de qualquer referência religiosa ou cultural. O teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia, com a qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios. (Ibid., p. 115 – grifo meu)

Vê-se que também Lehmann não deixa de fazer inferências com relação à idéia das origens, reservando certos vínculos entre o atual e o arcaico. Se as experiências de transformação da teatralidade que vêm ocorrendo na atualidade não pagam tributo à tradição dramática que a precedeu, por outro lado, elas, à *Gasset*, manifestam curiosa (suspeitosa para *Gasset*) empatia com respeito à pré-história, aos ritos selvagens e às formas arcaicas de ritual⁵⁵. Segundo Lehmann, o teatro pós-

⁵⁵ Cf. tópico 4.3, no I Episódio.

dramático, no que se refere a seu modo de construção cênica, está mais próximo às formas pré-dramáticas do teatro, que a todas as formas dramáticas que o precederam. Entretanto, é ainda durante o modernismo que esse interesse pelo aspecto cerimonial da cena veio a encontrar vozes de artistas diversos:

O tema da missa, do cerimonial, do ritual se tornou cada vez mais virulento já nos primeiros modernos. Em Mallarmé já se trata do tema de um teatro da cerimônia, e é célebre a confissão de T. S. Eliot: *'The only dramatic satisfaction that I find now is in a High Mass well performed'* [A única satisfação dramática que encontro agora é em uma missa solene bem celebrada]. O teatro deve ser, mais uma vez segundo Genet, uma 'festividade' dirigida aos mortos". Por isso, ele considera suficiente uma única representação de *Os biombos* [*Le Paravents*]. (ibid., p. 116)

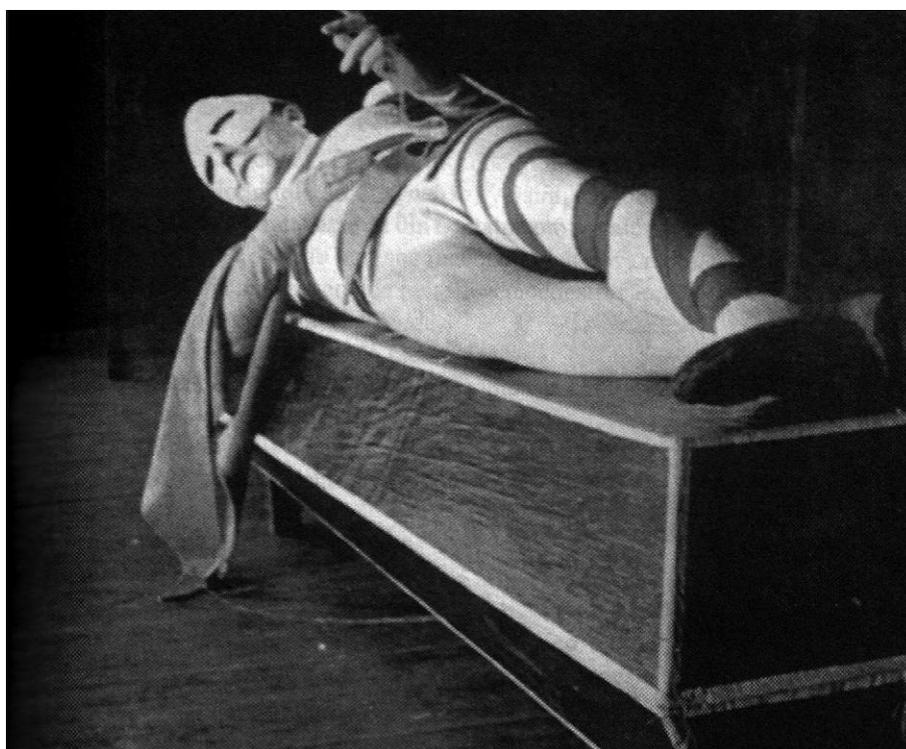


Figura 16: Cena de *O Polvo*, de S. I. Witkiewicz, dirigido por Tadeuz Kantor, com figurinos de Maria Jarema. Teatro Cricot 2, no bar da Galeria Krzystofory, Cracóvia, 1955-1956 (in KANTOR, 2008, p. 25).

É dentro deste contexto que a cerimônia, *por si mesma*, manifesta importância referencial para muitas das experiências teatrais que vêm sendo desenvolvidas na atualidade, encontrando no trabalho do polonês Tadeusz Kantor uma de suas mais

significativas expressões. Para abandonar o drama, seria preciso que houvesse outra estrutura teatral viável, outro princípio em torno do qual a expressão cênica pudesse operar. Essa via alternativa, com todos os seus ares de nova, é profundamente devedora das próprias origens do teatro, como se o beco sem saída para o qual a tradição dramática levou o teatro (conforme Szondi já havia observado) pudesse suscitar alternativas mais vitais que aquelas propostas por Brecht, que só vieram dar sobrevida ao drama. Retomar as coisas da origem, do princípio, é uma atitude natural ao ser humano, sempre que ele se vê frente a dilemas que parecem intransponíveis. Diante de tais dilemas, resta como alternativa a revisão do curso de desenvolvimento que as coisas tomaram, a partir do começo, de modo a verificar o ponto exato no qual o dilema começou a ser gerado. Começar de novo é um modo natural de dar continuidade e de prestar homenagem aos mortos. Diria que a associação que Lehmann faz entre o teatro pós-dramático, o problema das origens e a alternativa da estrutura cerimonial dá à cena contemporânea o contexto de um rito de passagem pela morte do teatro, que lhe abre novos horizontes de reinvenção, de continuidade na cultura. Não seria o caso de afirmar que o drama tenha sido um caminho equivocado (embora Artaud pretendesse dizer exatamente isso), mas seria o caso de observar que esse caminho encontrou limites consideráveis, especialmente com o surgimento do cinema e da televisão. Frente a estes limites, a abertura de novas sendas se mostra profundamente necessária, e o uso substantivado dos recursos cerimoniais de origem apresenta grande pertinência.

Segundo observa o próprio Tadeusz Kantor,

No desenvolvimento artístico ocorre amiúde um momento em que o ato vivo da criação se transforma na prática de uma convenção, em que a obra de arte, privada de risco, de aventura, de revolta e de 'desconhecido' – solidifica-se, congela-se na autoridade, na dignidade e no prestígio. O reflexo mais sadio é neste caso abandonar o pódio santificado e empreender ações desinteressadas a ponto de serem ridículas, íntimas até o despudor, 'dignas de desprezo', de pronto condenadas ao desdém. (KANTOR, 2008, p. 57)

Como sugere o título do ensaio do qual o excerto acima foi retirado, trata-se de seguir em direção ao marco zero, ao lugar de morte-nascimento da arte, de sorte

que se possa, assim procedendo, chegar ao ponto de redescobrir seus sentidos no reencontro com aquilo que lhe faz existir. Esse reencontro (renascimento) não é capaz de ocorrer sem a aceitação dos limites da morte, pela expressão do vazio em *ações desinteressadas e ridículas*, o exercício da paciência na prática do vazio sobre os escombros da morte. Ridicularizar a própria arte, *até o despudor digno de desprezo*, será destarte uma forma preciosa de dignificar o sentido dela, percebendo que por trás das formas cristalizadas, por baixo da crosta de impregnações da tradição, dormita uma pulsão viva de expressão. E que somente o espírito zombeteiro de Hermes, o riso, o escárnio e o desprezo são capazes de perfurar a dura camada de entulhos armazenados pela tradição, que nos impedem de entrar em contato com as pulsões vivas da arte. Poderíamos dizer, junto com Artaud, reconhecendo em sua atitude um espírito artístico similar ao de Kantor: “as alterações do fato de viver demonstram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor” (ARTAUD, 1993, p. 3).

Em seus manifestos e ensaios, Kantor expressava um forte sentimento de revolta contra o poder opressor das tradições que julgava mortas e que impediam o livre curso da arte; seus movimentos naturais para se manter fecunda na vida humana. Os sistemas de conformação e manutenção do *status quo* do teatro se tornaram alvo de suas mais duras críticas. Diz ele, usando a forma costumeira de versos:

O teatro atual,
apesar do aparecimento esporádico
de talentos reais
e do caráter sério
de que se embandeiraram seus representantes oficiais,
está morto, é acadêmico.
Ele faz uso,
no melhor dos casos,
de excitantes
que o empurram
progressivamente
para o ridículo,
para uma brincadeira
de estilos passados,
para a chatice,
para acabar
em um círculo de interesses particulares.
Teatro sem ambição,
que não procura
ser outro,

descobrir sua própria cara
na organização futura do tempo.
Teatro condenado ao esquecimento.
(KANTOR, 2008, p. 61)

E, logo mais à frente:

Nesta via
sem compromisso
o ator deve oferecer
seu ridículo,
seu despojamento,
sua dignidade mesma,
aparecer
desarmado,
fora da proteção
de máscaras
falaciosas.
A realização do impossível
é a fascinação suprema da arte
e seu segredo mais profundo.
Mais do que um processo,
ela é um ato
da imaginação,
uma decisão
violenta, espontânea,
quase desesperada,
diante da possibilidade subitamente surgida,
absurda,
que escapa aos nossos sentidos,
risível.
(Ibid., pp. 63-64)

De modo surpreendente, Kantor condensa em seus ensaios e manifestos sínteses de vários dos tópicos que vimos analisando até então. Dos impasses da tradição teatral passada à recriação do sentido da cena; dos impossíveis da arte, conforme as vísceras de Artaud, à auto-ironia que lapida o ridículo risível dos limites expressivos. Também ele veio a se concentrar na busca da singularidade do teatro, enquanto tal, buscando afastá-lo da subordinação à literatura. Disse: “O teatro não é um aparelho de reprodução da literatura. O teatro possui sua própria realidade autônoma” (Ibid., p. 41). Nesta linha de pensamento, Kantor identifica o jogo como elemento central da singularidade teatral, mas, apesar de sua busca pela especificidade da linguagem cênica, não pensa o teatro a partir de um prisma puro, mesmo porque é originalmente um pintor. A ousadia de seu trabalho desafia as fronteiras estaques da arte, e seria o caso de entender seu teatro como a tentativa

ambígua de esculpir quadros cênicos em movimentos, que no entanto parecem estáticos. Trata-se comumente de paisagens cerimoniais nas quais transitam continuamente elementos da pintura, da escultura, do teatro, da arte do objeto e do espaço, da performance e do happening, con-fundindo os vetores de espaço, objeto e ser humano.

Observando as gravações de seus espetáculos ficamos com a sensação nostálgica de um passado que, no entanto, parece manter-se atual, habitando o mundo atemporal da memória, ou um universo paralelo reservado aos mortos, tal qual indicava a mítica do Hades, na cultura grega antiga. Lehmann ressalta que, nos espetáculos de Kantor, as figuras humanas confundem-se com os bonecos, fazendo com que haja certa reversibilidade entre um e outro. E a ênfase no tema da morte não é trabalhada conforme os cânones da tradição dramática, nos quais a morte surge como consequência da vida. Há uma insistência na idéia da aniquilação do sentido da vida que, curiosamente, volta-se sobre si mesma, reafirmando um “paradoxal desejo de viver” (LEHMANN, 2007, p. 119). Neste contexto, a poética visual de Kantor guarda a aparência de um teatro pós catástrofe, como se todas as reminiscências que ele evoca fizessem parte de um mundo que não existe mais, embora o carreguemos no invisível da memória:

As cadeiras são gastas, as paredes têm buracos, as mesas são cobertas de poeira ou cal, os velhos utensílios se encontram enferrujados, embaçados, gastos, marcados e manchados. Nesse estado elas manifestam sua vulnerabilidade e com isso sua ‘vida’ em uma nova intensidade. O ator, vulneravelmente humano, se torna parte de uma estrutura cênica geral na qual as coisas desgastadas são suas companheiras. (Ibid., p. 120)

No exemplo de Kantor percebemos o quanto o efeito de desumanização da arte guarda de humano, especialmente de amor à vulnerabilidade do humano. Nesta trajetória descendente, não há espaço para a exaltação de grandiosidades, tal como a que outras épocas gostaram, positivamente, de realizar, mas de uma descida rumo à nossa falta de nobreza. Notadamente, a exaltação da grandiosidade humana era corolária da exaltação da grandiosidade divina, e estava de acordo com uma espiritualidade ascendente. Em nosso contexto, o amor à vulnerabilidade humana segue as trilhas que nos aproximam, espiritualmente, das qualidades despojadas e

auto-irônicas de Hermes. Neste sentido, Rafael López-Pedraza chama a atenção para o fato de que Hermes é, dentre os deuses olímpicos, o menos nobre (PEDRAZA, 1999, p. 20), faltando-lhe certa dignidade, se comparado a seus irmãos Apolo e Atena, especialmente. Esta trilha mítica parece ser muito significativa para a compreensão dos trajetos da espiritualidade na contemporaneidade, podendo ajudar-nos a compreender como o teatro tem reencontrado funções cerimoniais próprias ao sagrado, ao mesmo tempo em que renega vários dos valores até então considerados sagrados.

Mas a poética de Kantor também ressalta outros fatores, sendo um dos mais significativos a con-fusão entre sujeitos e objetos, a subjetivação dos objetos e a objetificação dos sujeitos. Isso confere ao seu teatro o poder de pulverização das hierarquias tradicionais, tanto do ponto de vista temático, quanto do ponto de vista operacional. Porque seu tipo de trabalho requer poéticas nas quais a cena, *per se*, e tudo que ela comporta de sujeitos e objetos, seja senhora de si, funcionando no sentido de uma personificação do espetáculo, como um todo, de acordo com as exigências próprias à teatralidade. O que lhe garante autonomia em relação a qualquer logos esquadrinhado antecipadamente por um autor e, conseqüentemente, sem a participação efetiva dos vetores concernentes à própria cerimônia do espetáculo cênico. Se em Kantor encontramos o entrecruzamento de praticamente todos os elementos que vimos analisando até o presente momento, tanto no que concerne ao tema da alteração do estatuto da espiritualidade, quanto às tendências estéticas da cena contemporânea, encontramos-nos num ponto em que se torna possível, traçar conjecturas finais em torno do tema proposto para análise.

7. ÊXODO: Reaberturas

“e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever milmapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura”

Haroldo de Campos

Para concluir este trabalho, ou seja, para abri-lo à leitura de outros e ao debate de suas proposições, faz-se necessário reconsiderar o problema com o qual ele foi iniciado, colocá-lo sobre a mesa de operações e examinar seu tecido. Naturalmente este exame precisará passar por cada um dos pontos da esteira cirúrgica que lhe foi aplicada, de modo a garantir a cicatrização necessária. Meu faro de cirurgião diz que há pontos em aberto, mesmo antes dos exames, e será portanto a partir deles que começarei a acabar esta tese. Além dos cirurgiões, os engenheiros também entendem adequadamente do assunto, pois é comum nos advertirem que o acabamento é o que custa mais caro na construção de uma casa. Destarte, uma casa bem acabada, mas erguida sobre estruturas frágeis não será muito apropriada para moradia. Então os pontos estruturais desta construção deverão ser os primeiros a serem examinados, antes que passemos a colocar-lhe portas e janelas. Mas não se tratará de exames demasiado extensos, considerando o fôlego do leitor e especialmente daquele que escreve. Tratar-se-á apenas de acentuações, capazes de conceder ao ditirambo desta tese os ritmos que lhe são adequados. Cantos corais que nos permitam deixar a sala imaginal do ritual de pesquisa.

7.1. DO PROBLEMA

*“A gente pergunta e pergunta, mas nunca o suficiente.
A gente dança e dança. Mas a expressão encontra seus limites.
Perguntas, perguntas... a gente as dirige às pernas dobradas
de uma criança que pouco a pouco se deformam.”*

Tatsumi Hijikata

A hipótese que animou a escritura deste texto tomou como referência o questionamento de Grotowski acerca da possibilidade de realização de um teatro ritual no contexto de uma cultura secularizada. Num dado momento de sua experiência, ele chega a quase desistir de seu projeto, devido às constatações do estado da civilização. Entretanto, o projeto de Grotowski não era abandonável, ao menos não por ele, no sentido de que também não lhe seria possível deixar de ser polonês, após ter nascido na Polônia, senão por uma força de expressão. Quero dizer que o projeto de um teatro ritual era imanente a Grotowski não por determinação consciente, mas por uma necessidade constituinte sua. Mas é também pela força de expressão que seu projeto encontra caminhos de operacionalização, tendo sido uma de suas expressões mais marcantes o uso contínuo do termo-camuflagem *laico*, de acordo com a declaração de Flaszen, anteriormente visitada. Então, mesmo que abandonasse o projeto de um teatro ritual, Grotowski continuaria trabalhando no sentido da concretização de seu projeto, podendo se dar conta, qual Édipo, que não se pode furtar-se àquilo que se é. Como se a via negativa também lhe fosse de tal modo inerente que, mesmo não pensando objetivamente nela, o encenador trabalhasse com as suas premissas. E foi assim que todas as suas afirmações foram edificadas a partir de desistências e negações, o que veio a se tornar uma das características mais marcantes de seu trabalho: Também o modelo de ator de Grotowski se distingue por sua capacidade de desistência. Não pela insistência em fazer algo, mas pela desistência de impedir que algo ocorra nele, ou com ele.

As bases de fundo para o método da via negativa, bem como de diversos dos procedimentos do Teatro Laboratório, vieram a ser reveladas com clareza, há pouco tempo, através da publicação de diversos escritos inéditos seus e de seus colaboradores, organizados especialmente por Ludwik Flaszen (GROTOWSKI;

FLASZEN, 2007), um dos atores mais próximos a Grotowski. Achei oportuno aprofundar o conhecimento acerca destas fontes, de modo a torná-las mais claras ao leitor leigo no assunto. Uma contribuição que acredito ser de importância relevante para a compreensão do *corpus* reflexivo que acompanhava o encenador polonês, tendo-lhe proporcionado a inspiração de que necessitava para dar consecução às suas metas teatrais. E não deixa de ser significativo que Grotowski tenha agido como um iniciado de doutrinas secretas, mantendo estas fontes de referência sob certo sigilo durante toda a sua vida. Naturalmente a revelação tácita delas poderia ameaçar, ou pôr no descrédito, suas realizações, de forma que a relativa clandestinidade em que foram mantidas se mostra plenamente justificável, agregando-lhe ainda outros valores. Como disse o poeta Fernando Pessoa, “cada um de nós tem talvez, muito que dizer, mas desse muito há pouco que se diga”⁵⁶. Sobre este assunto, conta-se que também Mestre Eckhart sabia exatamente onde falar e onde calar. À pergunta sobre o sentido da existência, natural entre seus alunos, ele podia responder de modos distintos, conforme o caso:

Eckhart, mestre em teologia, respondeu muitas vezes de forma positiva e tranquilizadora a seus estudantes, mas às vezes dizia aos mais interessados ou àqueles que estavam suficientemente preparados para compreendê-lo: ‘O universo é sem porquê.’ (LELOUP, 2003, p. 78)

Em nosso percurso entre homens de teatro, que se tornaram referência para os debates dos dias atuais, também pudemos verificar alguns segredos, que nunca tiveram razão de serem excessivamente propagados. Refiro-me especialmente ao caso de Stanislavski que, de acordo com as pistas que seguimos e com as indicações de Mark Olsen, baseava suas buscas pelo senso de interioridade dos atores, tomando referenciais também místicos. Essa observação pôde nos render uma aproximação diferenciada da compreensão do método das ações físicas, especialmente quando conseguimos constatar que a chave de seu princípio não diz respeito exatamente a qualquer fator físico, mas a uma postura, uma atitude: o modo de silenciar as agitações da consciência no sentido de fazê-la se ater à imanência da corporeidade. Dito de outro modo, não é o físico que importa propriamente, mas aquilo que, podendo se ater à concretude do corpo, pode estabelecer sua conexão

⁵⁶ Esta declaração de Fernando Pessoa veio a se tornar muito conhecida, a ponto de não restarem muitas indicações a seu respeito. Guardo comigo apenas um livro de Augusto de Campos (1994) que faz menção a ela.

com o imaginal. Nada mais complexo e difícil de ser realizado, o que explica porque depois de tão conhecido e debatido, o método continua sendo mal utilizado, especialmente quando nossa mentalidade tecnicista tenta simplificar o que não é simples. A ação física decididamente não é um conceito cartesiano que indique algo capaz de poder funcionar pela simples estrutura de algumas engrenagens. Sem a consciência que decide dar corda ao relógio, este permanece inerte e nós nos extraviamos, desorientados no tempo.

Os casos dos demais nomes estudados no capítulo anterior, não parecem carecer de outros apontamentos. Entretanto, poderíamos nos indagar se o uso mais intenso do fator cerimônia, por Tadeusz Kantor, e no contexto do que poderíamos denominar de teatro pós-dramático, não está além ou ocorre de modo independente em relação a quaisquer princípios de espiritualidade que queiramos advogar. O próprio Lehmann irá fazer a advertência de que o uso da cerimônia, no contexto de algumas experiências teatrais da contemporaneidade, vale “*por si mesmo* como qualidade estética, longe de qualquer referência religiosa ou cultural” (LEHMANN, 2007, p. 115). Esta advertência não poderia deixar de ser feita pelo teórico, e do nosso ponto de vista ela não problematiza a hipótese com a qual estamos trabalhando. No contexto de seu estudo, o efeito cerimonial é evocado, por Lehmann, para abordar questões concernentes à estrutura narrativa do teatro pós-dramático. Deste modo, ao enfatizar a independência do cerimonial em relação a referências religiosas ou culturais, ele está chamando a atenção para o fato de que a espetacularidade, por si, ganha proeminência na economia do pós-dramático, frente à imponente importância que o *mythos* sempre possuiu no teatro dramático.

Neste contexto, parece-me importante voltar a ressaltar que não faz parte das pretensões deste estudo estabelecer quaisquer referências religiosas em relação ao teatro, senão aquelas sintetizadas por Ferry como a resultante das reflexões profundas do ser humano acerca das relações entre o finito e o infinito. A relação do indivíduo relativo com o universal absoluto, sob um prisma fenomenológico, no qual, toda transcendência se estabelece na relação com invisibilidades intrínsecas ao verificável dos fenômenos. A idéia de espiritualidade tomada, portanto, está ancorada no lugar do acordo entre o ateísmo de Gauchet e a posição religiosa de Ferry, sendo menos importante para nosso trabalho decidir se palavras como

sagrado ou *espiritualidade* ainda servem para pensar com profundidade e clareza tais fenômenos. Neste sentido, a emergência da importância do cerimonial no teatro contemporâneo se mostra relevante, no sentido de que relativiza o poder da lógica causal, ao mesmo tempo em que enfatiza o poder de elementos que se mostram difíceis de serem circunscritos segundo esse padrão lógico de estruturação racional. Trata-se de algumas das conseqüências formais que uma perspectiva sagrada do teatro implica em nosso modo de ver *o lugar de onde se vê*.

Dada a amplitude e as influências que os encenadores citados exerceram e exercem sobre o *modus operandi* teatral, desde o século XX, somos convidados a concluir que muitas das experiências cênicas da atualidade convergem no sentido da recuperação de relações profundas com princípios da espiritualidade, que estão na origem do fenômeno teatral. Por outro lado, a proposição com a qual decidi trabalhar nesta pesquisa vai um pouco além das possibilidades de realização de um teatro ritual, nos dias atuais, ou do uso de certos conhecimentos, aplicáveis a operações cênicas. A pretensão desta pesquisa é a de afirmar que o teatro, desde sua origem remota nos rituais religiosos, nunca perdeu propriamente o contato com a essência profunda daquilo que se pode denominar sagrado, por força de um princípio que lhe é constituinte. Deste modo, a proposição não pretende ser aplicável a casos específicos, mas ser válida num âmbito geral. Neste ponto, é preciso advertir que não se trata, todavia, de propor um novo axioma, uma lei fundamental da estética teatral. Considerando o ambiente cultural de diversidade em que nos encontramos atualmente, no campo do conhecimento, abrandaria a afirmação dizendo que ela propõe uma forma, dentre outras, uma perspectiva, um lugar de onde se pode ver o fenômeno teatral. E que se trata de um lugar legítimo, capaz de enriquecer nossas teorias e nossas práticas cênicas.

É propriamente a amplitude genérica da afirmação que força este trabalho a requerer o uso de um aparato filosófico, por meio do qual, seja possível equacionar o problema, com vistas a que o *theatrón* da tese funcione adequadamente. Uma das razões para a escolha da perspectiva de Luc Ferry, refere-se à sua coragem de encarar de frente a discussão da religião, do divino no homem, em plena era da morte de Deus, através de afirmações que lhe vulnerabilizaram, ao mesmo tempo em que o lançaram na arena dos mais variados embates. Segundo Ferry, o objeto

por excelência da filosofia é o problema religioso, num sentido similar ao princípio, segundo o qual, Platão considerava que todo filosofar é um filosofar sobre a morte. Assim, o problema do sentido (da vida) é, por excelência, aquele que anima todo filósofo a recomeçar a história da filosofia. Como todos os dias a vida igualmente insiste em recomeçar seus afazeres sobre os escombros das caveiras que o filósofo acaricia, enquanto conjuga as mesmas palavras em novos esquemas, capazes de responder aos anseios dos homens de hoje que, como ontem, seguem caminhando para a morte.

Mas o teatro não é uma filosofia, do mesmo modo que não é uma disciplina espiritual. Por isso podemos pensar que pouco importa ao teatro o fato de um filósofo julgar que a filosofia tem qualidades soteriológicas, ou que um místico também pense que a procura das respostas aos problemas do sentido da vida pode nos conduzir à filosofia. Nós poderíamos seguir pensando assim, caso não quiséssemos perceber que o nascimento da tragédia, na Grécia Antiga, comporta uma problemática, senão espiritual, pelo menos filosófica, e que é no contexto de uma cultura que não faz distinções entre sagrado e profano que o teatro tomou uma de suas formas mais significativas, no caso do Ocidente, com proveitos que se estendem a toda a vida social daquela civilização. O teatro é contemporâneo do nascimento da filosofia e das ciências e agrega em si os elementos que conectam o ser humano à vida, no sentido de uma ciência e uma filosofia práticas, que não podem ser compreendidas se não implicadas diretamente nos imperativos do cotidiano, ainda que dele se distingam.

Este entrecruzamento não deixa de ser irônico, trazendo-nos à mente a imagem de um cachorro que persegue o próprio rabo, qual serpente ou dragão dos antigos livros de alquimia. Porque, para falarmos sobre vínculos funcionais entre o teatro e o sagrado, nos apoiamos na hipótese dos vínculos de essência entre a filosofia e a espiritualidade, ao passo que é a própria estrutura ritual das civilizações que fornece as bases para suas reflexões e vivências em torno da idéia do sentido. De modo que uma idéia do sagrado que não implique em reflexões sobre o sentido, e em rituais que operacionalizem experiências do sentido, não poderia jamais existir. Mas o filosofar poderia ser impulsionado por outro princípio, assim como o teatro. Ferry diria que por detrás de todos os impulsos para o filosofar está a velha caveira que o

filósofo docemente acaricia, enquanto Hamlet decide se vai ao teatro ou à universidade. Felizmente o Hamlet de hoje pode ir ao teatro da universidade, mas neste momento preciso desligar-me um pouco da filosofia e voltar-me especificamente para o problema do teatro.

É certo que o fato de ter se originado nas demandas espirituais não impediu que o teatro viesse a se tornar precisamente distinto da religião, ao longo do tempo. É também certo que esta tese não sustenta a idéia de que o teatro seja uma religião, embora a recíproca seja convidativa. Mas sempre que nos voltamos ao problema das origens (e em termos de teatro isso parece estar continuamente acontecendo), somos levados a entrar em contato novamente com aquele cachorro e com o seu rabo⁵⁷. Uma boa resposta ao problema, capaz de nos tirar desse incansável giro em círculos, pondo-nos de volta à arena do teatro, foi dada por Peter Brook, tendo sido citada há alguns páginas atrás, e não será inoportuno retomá-la novamente. Mas é importante considerar que, apesar de dar uma resposta capaz de nos conduzir de volta à arena do teatro, Brook assinala tão somente que o problema em questão será sempre um pano de fundo referencial a qualquer fazer teatral, tanto ontem, como hoje, como sempre. Disse o encenador:

O outro mundo, que está permanentemente presente, é invisível porque nossos sentidos não têm acesso a ele, mas pode ser percebido de muitas maneiras e em muitas ocasiões pela intuição. Todas as práticas espirituais nos conduzem ao invisível, ajudando-nos a sair do mundo das impressões para a tranquilidade e o silêncio. O teatro, no entanto, não equivale a uma disciplina espiritual. O teatro é um aliado externo da via espiritual, e existe para oferecer relances, inevitavelmente fugazes, de um mundo invisível que interpenetra o mundo cotidiano e é normalmente ignorado pelos nossos sentidos. (BROOK, 2008, pp. 73-74)

Então eu me sinto adequadamente contemplado com a posição de Brook e mesmo sou forçado a pensar que não teria sido necessário escrever mais de cento e cinqüenta páginas para dizer simplesmente o que esse homem disse em algumas poucas linhas. Mas também sou forçado, neste caso, a discordar do poema (como fosse operante discordar de um poema) de Haroldo de Campos, e dizer que o

⁵⁷ Um amigo disse certa vez estar surpreso porque, mesmo após amputar o rabo de seu animal, ele continuava dando voltas em torno de si, tentando morder o rabo que já lhe tinha sido arrancado. Eu julguei que ele estava me respondendo metaforicamente ao problema filosófico da secularização cultural de nossa era.

importante na viagem não é o começo da, mas a própria viagem. E que os motivos da viagem funcionam de modo similar ao modo como opera a literatura dramática, entre nós: um pretexto para nos aventurarmos mais uma vez na experiência teatral. De sorte que a viagem é sempre diferente da citação da viagem, e é certo que o curso dos desdobramentos aqui traçados revelou mais coisas que a rápida afirmação de Brook, muitas vezes evitada ou pulada, no curso da leitura de todo um livro que se destina a outros fins. Ainda tocaremos em outros pontos desta viagem, que pôde servir para revelar aspectos que considero muito relevantes para as reflexões contemporâneas acerca do teatro.

7.2. DO MYTHOS E DA MIMESIS

“O mythos é, pois, o princípio, a alma, por assim dizer, da tragédia, vindo em segundo lugar o ethos. É mais ou menos como na pintura; se alguém lambuzasse uma tela com as mais belas tintas em confusão, não agradaria como quem esboçasse uma figura em branco e preto. A tragédia é mimesis duma ação e sobretudo em vista dela é que mimetiza as pessoas agindo.”

Aristóteles

Antonio Joaquim Severino afirma, num livro que se destina a jovens ingressantes na universidade, que toda tese costuma tocar em “outros temas paralelos ao tema central, assumindo outras posições secundárias no decorrer da unidade” (SEVERINO, 2007, p. 58). Este não seria um livro adequado para o grau de doutorado, contexto no qual está sendo citado, e é verdade que o utilizo para o ensino de metodologia de pesquisa junto aos calouros universitários. Mas como também me vejo na condição do calouro que reingressa na universidade, sob nova condição docente, achei oportuno citá-lo, em memória a todo processo de retorno às origens, reiteradamente visitado pelos homens de teatro. Esta tese tocou em diversos temas paralelos, e como sou afeito à linguagem paratática, recorrente ao teatro nos dias de hoje, tenho a intuição de que há vezes em que os temas paralelos nos entusiasma mais ou tanto quanto o tema central. A importância das tangentes também está sempre resguardada porque é dela que todo pesquisador costuma arrancar aquilo que lhe interessa, de outros autores que simplesmente tentam seguir na direção de uma temática estruturante. Naturalmente, para edificar uma tese, que

requer originalidade mínima, é imprescindível a vigência de linhas tangentes de pensamento no curso do discurso que cada autor lega em suas investigações. Por outro lado, a importância de certas hipóteses nem sempre está propriamente nelas, mas nas conseqüências operacionais que elas implicam. É também por esta razão que considero algumas das tangentes deste trabalho tão importantes quanto sua idéia central estruturante, de modo que poderia questionar se é possível haver uma idéia estruturante sem ramificações, e se a idéia estruturante não é senão um modo de enxergar a organização entre ramificações diversas.

Um dos pontos tangenciais que tocamos ainda no Párodo deste trabalho diz respeito ao problema da *mímesis* na cena contemporânea, e de suas relações com o *mythos*. Segundo a teoria de Lehmann, uma das características fortes da cena pós-dramática se situa no limiar da redução de importância do *mythos* em relação ao cerimonial da experiência cênica, da espetacularidade propriamente dita. Neste contexto, faz-se necessário lembrar que o termo grego *mythos* tem, na poética de Aristóteles, o significado de enredo, ou seja, o *mythos* de um espetáculo constitui propriamente a história, a fábula, o conteúdo sobre o qual o espetáculo versa. Luiz Fernando Ramos (in WERNECK; BRILHANTE, 2009, pp. 89-103), debatendo o assunto, aproveita para também nos fazer lembrar que *opsis* era o termo utilizado por Aristóteles para se referir ao espetáculo, enquanto sexto elemento de constituição da tragédia. Como se sabe, para Aristóteles o espetáculo (*opsis*) seria o componente menos artístico e, conseqüentemente, menos importante, dentre aqueles que constituíam a tragédia. Contribuía para essa visão aristotélica o fato de o fenômeno da *katharsis* estar vinculado e depender mais exatamente da fábula da tragédia, e não de sua operacionalização na *skene*. O *mythos*, neste contexto, vem a se tornar o elemento mais importante, juntamente com o *ethos*, o que garantia à tragédia claras funções cívicas. Pelo desenvolvimento do enredo, tanto espectador quanto leitor podiam acompanhar a trajetória do herói, ultrapassando os limites do *métron*, em função de sua *hybris*, até o limiar da punição, conforme o destino que as Moiras laboriosamente teciam. Uma lição de ética que cumpria função primordial no contexto da democracia ateniense, já que mesmo aos escravos era permitido acesso ao teatro, desde que devidamente autorizados por seus senhores.

Entretanto, segundo a perspectiva de Lehmann, a diminuição da importância do *mythos*, no contexto do que ele denomina teatro pós-dramático, está exatamente ligada à ênfase em elementos do teatro que dizem respeito ao *opsis*. Uma reversão bastante significativa, em relação à perspectiva de Aristóteles, e que tem como precedente a recente conquista de cidadania do teatro, entre as demais artes, que passou a ser pensado com autonomia em relação à literatura que, até pouco tempo, ainda dominava os debates teatrais⁵⁸. Esta conquista atingiu tamanha solidez que rapidamente veio a se tornar parâmetro fundamental nos estudos contemporâneos da teatralidade, e podemos intuir sobre a importância que os impossíveis de Artaud, em especial sua insistente reivindicação de linguagem própria ao teatro, exerceram para a ocorrência desse fenômeno. Mais curioso seria observar que é justamente numa civilização secularizada que os elementos cerimoniais do teatro passam a receber atenção especial, na análise dos estudiosos, ao passo que o grande intelectual da civilização grega, Aristóteles, preferia dar destaque à estrutura da narrativa dramática, relegando a cerimônia ao lugar do prescindível. Uma singularidade que merece atenção, embora não devamos ser incautos, para evitar enganos na análise dos fatos. O modo como Aristóteles classifica o espetáculo na economia da tragédia grega não pode ser tomado como referência para medirmos a importância do elemento espetacular, no contexto da civilização grega antiga. Ou seja, não é o caso de supormos ausência de importância da cerimônia cênica naquela civilização, caso contrário, o teatro não seria tão central em sua vida cultural:

Vestido com o branco ritual, o público chegava em grande número às primeiras horas da manhã e começava a ocupar as fileiras semicirculares, terraceadas, do teatro. 'Um enxame branco', é como o chama Ésquilo. Ao lado dos cidadãos livres, também era permitida a presença de escravos, na medida em que seus amos lhes dessem licença. (BERTHOLD, 2001, p. 114)

Podemos, por outro lado, intuir que o caráter cerimonial do teatro (e de diversas outras atividades culturais da Grécia Antiga) se encontrava de tal modo entranhado na vida corrente da população, que chamar a atenção para ele seria uma redundância um tanto impensada, realidade que em nosso contexto também parece

⁵⁸ O que não implica que as fronteiras entre teatro e literatura não devam ser exploradas em sua riqueza.

ter sido literalmente invertida. Deste modo, talvez interessasse mais a Aristóteles se ocupar dos efeitos e desdobramentos das invenções tecnológicas de sua era, e uma delas era especialmente a invenção da escrita. Com ela, um novo paradigma de sociedade estava sendo estruturado, do mesmo modo que não somos suficientemente capazes de presumir as transformações que nossa reinvenção da escrita (entenda-se: extensão da memória), chamada informática, irá implicar. E assim como nossa primeira invenção da escrita trouxe o paradigma da lógica hipotática para o Ocidente, esta reinvenção da escrita atual (mais memória em menos tempo-espaço!), parece ser uma das grandes responsáveis pela retomada do interesse pelos recursos paratáticos da linguagem. E aqui podemos retornar ao nosso assunto central.

O *mythos*, segundo podemos deduzir da teoria de Lehmann, tem importância central na economia do teatro dramático na exata proporção em que se estrutura, forçosamente, segundo os preceitos da hipotaxe, e assim chegamos à idéia da peça com um tema central estruturante. É bem verdade que o desenvolvimento linear de um enredo pode ser muito melhor realizado pelo cinema e pela televisão que pelo teatro, já que essas mídias têm mais facilidade e recursos para criar atmosferas de transe no espectador, capazes de eliminar os ruídos que interferem no bom acompanhamento da narrativa. No contexto da hipotaxe, uma vez perdido determinado elemento do enredo, jamais o espectador poderá seguir a trilha de encadeamento dos sentidos, sem certo prejuízo, dada a lógica subordinativa à qual os elementos estão submetidos no tempo-espaço da narração. Algo como retirar certas palavras de uma oração, certas orações de um período ou certas páginas de um livro. E é neste sentido que Aristóteles admira as virtudes do *mythos* na tragédia, sua capacidade de estruturar os acontecimentos de tal modo que a *katharsis* pode ser procedida adequadamente, ao final dos desdobramentos do enredo.

Segundo a lógica paratática, por outro lado, há certa independência entre os elementos constituintes de uma narrativa, de modo que eles podem dialogar mais livremente entre si, estabelecendo conexões das mais diversas. Uma das imagens que Lehmann evoca, para abordar a lógica paratática, no contexto do teatro pós-dramático, é a de um rizoma, fazendo referência à filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, da qual retiro a citação abaixo:

Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (...). Os fios da marionete, considerados, como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 16)

Como a lógica pós-dramática não admite o tema central estruturante, resta-lhe simpatia à idéia da ausência de conjunções coordenativas característica à parataxe, assim como à idéia de um modo de pensar rizomático, por força do qual somos levados a rever noções habituais acerca dos substantivos sujeito e objeto (Kantor, quase artista quase obra, em meio a seus atores, bonecos e objetos quase esquecidos sob a poeira dos tempos). É neste contexto que o cerimonial cênico pode interessar mais que o enredo, o que nos devolve à noção de substantivação da metáfora de Gasset. Dado que a função adjetiva do cerimonial e de suas atmosferas sempre foi a de enfatizar determinados momentos do clímax dramático, seu uso como elemento constitutivo, por si só, significa substantivação. Entretanto, este fenômeno de substantivação da atmosfera cênica não precisa implicar na diminuição de importância do *mythos*, senão numa mudança estatutária de sua parte. Seria o caso de nos perguntarmos sobre a possibilidade de destacar o conceito de *mythos* do conceito de *enredo dramático*. De modo que em consequência da substantivação da atmosfera cênica, observamos um fenômeno de deslocamento do *mythos*, que se desprende, em parte, da narrativa em formato hipotático e passa a preencher os espaços do cerimonial teatral, sendo incorporado por diversos outros elementos do espetáculo.

Sem *mythos* não haverá teatro, porque ele é a substância, a alma, da poética teatral. A partir do momento em que essa substância se descola da narrativa dramática, a espetacularidade começa a ganhar peso. Ou seja, quando ocorre substantivação do cerimonial da cena, isso se dá em decorrência do deslocamento do *mythos* na estrutura teatral, que passa a operar de outros modos. Quando Grotowski estrutura a fórmula, segundo a qual, *teatro é relação*, ele denuncia de modo antecipado esse deslocamento. Se seguirmos as implicações de sua fórmula, somos levados a crer que, nela, o conceito de *texto* é absolvido pela noção ampla de *relação*. Para que

uma relação se estabeleça, é necessário que algo ocorra *entre* dois ou mais indivíduos. Neste contexto, podemos sugerir que esse algo que ocorre *entre*, e que determina a ocorrência de *relação*, é propriamente o *mythos*, ou é a ele concernente. Deste modo, só pode ocorrer relação, em teatro, graças à vigência do *mythos*. Isso também implica perceber que o *mythos* não está ligado à forma da linguagem, sendo destacável da noção de narrativa hipotática. De um ponto de vista mais amplo, o *mythos*, enquanto substância da cena, não tem forma, ou melhor, tem a forma que o espetáculo pretende que ele tenha, de acordo com um princípio, segundo o qual, *mythos* é relativo a *opsis*: é o tipo de espetáculo que determina o modo como o *mythos* é trabalhado.

Se considerarmos a afirmação de Brook, segundo a qual o teatro faz com que as invisibilidades se tornem visíveis, seremos levados a concordar que é para o invisível que o *mythos* aponta. A questão que se coloca é: que invisível? Qual poderá ser o estatuto desse invisível do qual fala Brook? Dado que o encenador não desenvolve propriamente a idéia, necessitaremos revirar um pouco suas declarações, além de fazer uso de outros autores, capazes de orientar nossa navegação. Brook também diz que nós vamos ao teatro para estabelecer um encontro com a vida, mas que, por outro lado, o teatro não pode ser igual à vida, caso contrário não será capaz de despertar nosso interesse por ele. Isso responde a algo sobre nossa indagação e faz com que se perceba certa similaridade entre a afirmação do encenador e a idéia de Mircea Eliade, segundo a qual, os mitos nos proporcionam um encontro com a vida, embora pareçam ser profundamente distintos do habitual da vida: são alteridades do habitual, apontam para a sombra da esfinge e, conseqüentemente, ao lado dela que não conseguimos ver, enquanto a observamos. Alguém poderia levantar o dedo neste momento para dizer que estou criando uma confusão inoperante entre o conceito de *mythos*, segundo a Poética de Aristóteles, e o conceito de mito, segundo os estudos de história da religião de Eliade. Eu vou achar que a pessoa que levantou o dedo tem relativa razão e, por isso, irei desenvolver melhor as idéias de con-fusão entre os conceitos, de modo a dar-lhes mais força.

Paul Ricoeur será o nome invocado com vistas ao nosso aprimoramento das confusões, dado que foi ele quem melhor pensou o problema do discurso e do excesso

de significação (RICOEUR, 2009). Estas reflexões o levaram posteriormente a edificar uma de suas mais importantes teses, a saber, a da metáfora viva (Id., 2005), que se define em contraposição à noção de metáfora morta. Será também o ciclo de vida e morte das metáforas, segundo a ótica de Ricoeur, que nos proporcionará analisar adequadamente o problema da mimese, na cena contemporânea, mas, para isso, precisaremos começar discutindo o problema do *mythos*. Para ser didático, diria simplesmente que o invisível de que fala Brook, para o qual supomos apontar o *mythos*, refere-se ao problema do simbólico, ou seja, o *mythos* está ligado a aspectos do símbolo que vão além do que é visível, ou seja, aponta para algo nos símbolos que não se adequa ao pensamento lógico conceitual. Vale a pena lembrar, neste caso, que, por definição, o símbolo é constituído por um lado acessível à linguagem e outro enraizado no inefável. Para Ricoeur, além desse problema, há outro que o estudo do símbolo implica:

o estudo dos símbolos incorre em duas dificuldades, que tornam difícil qualquer acesso directo à sua estrutura de duplo sentido. Primeiramente, os símbolos pertencem a demasiados e excessivamente diversos campos da investigação [a psicanálise, a poética e a história das religiões]. (...) A segunda dificuldade (...) é que o conceito «símbolo» reúne (...) dois universos de discurso, um de ordem lingüística e outro de ordem não lingüística. (...) é efectivamente possível construir uma semântica dos símbolos. (...) [porém] um símbolo remete sempre o seu elemento lingüístico para alguma coisa mais. (RICOEUR, 2009, p. 78).

Entretanto, são exatamente as dificuldades do estudo do símbolo que Ricoeur irá explorar para tirar-lhe os melhores proveitos lingüísticos. Esse *algo mais* para o qual o símbolo aponta tem relação direta com os campos difusos aos quais sua investigação está relacionada, ou seja, a psicanálise, a poética e o sagrado: Por um lado, ele implica na metáfora, ou seja, àquele aspecto vivo e instável ao qual a linguagem não é capaz de chegar senão através de um recurso que a leva para além de seus limites conhecidos. Por outro lado, esse *algo mais* também pode ser estudado conforme a problemática do desejo no ser humano, segundo os caminhos de pesquisa abertos por Freud: desejo enquanto lócus de encontro entre Eros e Civilização. Analogicamente poderíamos associar *Eros* à metáfora e *civilização* aos limites da linguagem (e seria este um recurso metafórico, segundo definição de Aristóteles). Por fim, o *algo mais* para o qual apontam os símbolos, refere-se ao problema do sagrado, ou seja, ao diálogo entre o habitual do cotidiano e o

extraordinário do divino, de modo que elementos de nosso dia-a-dia, como árvores, montanhas ou escadas, podem vir a ser imbuídos de valor simbólico. Seguindo com as analogias, poderíamos observar que as hierofanias guardam semelhança para com a metáfora e para com Eros (cada qual em seu campo de investigação), ao passo que o habitual de nosso cotidiano apresentaria semelhanças de estatuto em relação ao conceito de civilização e aos limites da linguagem. Estas analogias vão por minha conta (e não objetivam ir muito longe), já que não são apresentadas pelo autor. Segundo Ricoeur, entretanto, há aproximações reais entre estes campos de investigação, onde emerge o fenômeno simbólico, apesar de suas distinções:

Assim a psicanálise associa os seus símbolos a conflitos psíquicos ocultos; ao passo que o crítico literário os refere a algo como uma visão do mundo ou um desejo de transformar toda a linguagem em literatura; e o historiador da religião vê nos seus símbolos o meio das manifestações do sagrado ou o que Eliade chama hierofanias. (Ibid.)

Antes de mais, é preciso observar que aquilo que para nós se apresenta bastante distinto, para a cultura grega antiga não o era. Quero dizer: o homem da Grécia Antiga não conhecia psicanálise, embora conhecesse médicos um tanto diferentes daqueles que nós conhecemos, médicos semelhantes a alguns que começam a surgir nos dias atuais, sob idéias ainda amorfas de holística. Por outro lado, o homem grego de antigamente conhecia intimamente o teatro, por meio do qual, alguns efeitos medicinais poderiam também ser operados, em especial aquele denominado *katharsis*. Esse efeito medicinal, por seu turno, era operado pela força mimética do *mythos* que costumava dar forma literária/teatral àquilo que se sabia acerca dos deuses, ou seja, a *katharsis* só tinha valor medicinal na exata proporção em que operava hierofanias. Ao estudo desse conjunto de relações, Aristóteles deu o nome de Poética, de modo que aquilo que o homem grego antigo podia entender de poética se encontra num estado muito diverso daquilo que o homem de hoje pode entender de poética.

Mas se foi através do símbolo que submergimos a este lugar, será também através dele que emergiremos de volta. Pois será justamente o símbolo que nos permitirá dar alguns passos além, graças à sua já citada faculdade de conectar o que é da ordem da linguagem (portanto adequado ao nosso logos conceitual) àquilo que é da ordem do inefável (portanto inerente a outro tipo de logos, que poderíamos chamar

de poético ou metafórico, de um *logos* da alma⁵⁹). Segundo Ricoeur, apesar das distinções entre os diversos campos de investigação aos quais o símbolo está sujeito, seria possível “identificar o cerne semântico característico de todo o símbolo (...) com base na estrutura do sentido operante nas expressões metafóricas” (Ibid., p. 79). Deste modo, o símbolo funcionaria através de um excesso de significação característico à metáfora que, por um lado, o conecta à linguagem e, por outro, conecta nossa linguagem àquilo que está além dela e que, no entanto, está fortemente enraizado na concretude da realidade. Do ponto de vista da psicanálise, este enraizamento diz respeito ao sono, enquanto pressuposto para a ocorrência de sonhos, nos quais seria verificada vigência de símbolos. Do ponto de vista da literatura, Ricoeur vincula a imagem poética a “uma forma global de comportamento que em alemão se designa *dichten* (compor ou escrever poesia; literalmente, «poetar»)” (Ibid., p. 83). Enfim, os símbolos religiosos só podem existir porque existe o precedente dos cerimoniais, ou seja, de formas “muito específicas de comportamento destinadas a invocar, implorar ou repelir as forças sobrenaturais que habitam as profundezas da existência humana” (Ibid.). Todas estas experiências são reunidas na linguagem através de uma atividade simbólica que autoriza a ocorrência do que denominamos metáfora. Entretanto, há algo que distingue símbolo e metáfora:

A metáfora ocorre no universo já purificado do *logos*, ao passo que o símbolo hesita na linha divisória entre o *bios* e o *logos*. Dá testemunho da radicação primordial do Discurso na Vida. Nasce onde a força e a forma coincidem. (Ibid., p. 85)

Para fechar as suas conexões, Ricoeur estabelece, por fim, associação entre o conceito de metáfora e o conceito de modelo, fazendo uso especialmente dos estudos de Max Black. “A idéia de um parentesco entre modelo e metáfora” (Id., 2005, p. 366) permitirá ao autor estabelecer conexões entre arte e ciência, no exato sentido de que a linguagem tanto da arte quanto da ciência só pode “alcançar a realidade mediante um desvio, que serve para negar a nossa visão comum e a

⁵⁹ Para isso, seria preciso seguir a linha de pensamento da psicologia arquetípica, segundo a qual, a linguagem poética, ou seja, a linguagem metafórica, é a linguagem por excelência da psique, da alma (HILLMAN, 1999a). Seria também preciso seguir a linha de pensamento de Gilbert Durand, que bem considerou as teorias de Jung, Eliade e Ricoeur, para equiparar êxtase poético e hierofania, sob a idéia de uma epifania da obra de arte, ou de uma angelologia da metáfora (DURAND, 2002). Para melhor compreensão do entrecruzamento entre metáfora, psicologia e alma, consultar o Apêndice desta tese.

linguagem que habitualmente empregamos para a descrever” (Id., 2009, p. 96). O ir e vir científico, dos modelos teóricos às verificações, implicaria processos heurísticos similares aos que ocorrem no caso das metáforas, que funcionam especialmente através do

isomorfismo presumido entre o modelo e o seu domínio de aplicação”, ou seja, do mesmo modo que o cientista precisa abandonar a realidade concreta, num dado momento, “para que a função heurística possa operar a sua redescritção da realidade”, é preciso que se abandone “o sentido literal para que o sentido metafórico possa emergir. (Ibid.).

Os proveitos dessa última relação entre conceitos aparentemente díspares são justificados, nos estudos de Ricoeur, por lhe permitirem um novo modo de abordar os problemas da metáfora na linguagem e, especialmente, a discussão acerca da poética da linguagem:

Essa aproximação reenvia-nos bruscamente à *Poética* de Aristóteles. Recorde-se como Aristóteles ligava *mímesis* e *mythos* em seu conceito de *poíesis* trágica. A poesia, dizia ele, é uma imitação das ações humanas, mas essa *mímesis* (...) apresenta traços de composição e de ordem que faltam aos dramas da vida cotidiana (...) ela deixa de apresentar dificuldade e escândalo quando não é mais compreendida em termos de ‘cópia’, mas de redescritção (...) e, para falar como Mary Hesse, a *mímesis* é o nome da ‘referência metafórica’. (...) Dito de outro modo, a *mímesis* constitui a dimensão ‘denotativa’ do *mythos*. (Id., 2005, p. 373).

Essa síntese de seu pensamento foi expressa, anteriormente em palestra (conforme obra citada), numa forma que também nos trará proveitos para análise:

Ao falar desse modo, nada mais digo do que o que Aristóteles afirmou ao ocupar-se da tragédia na sua *Poética*. A composição de uma história ou de um enredo – Aristóteles fala aqui de um *mythos* – é o caminho mais curto para a mimese, que é o ideal central de toda poesia. Por outras palavras, a poesia só imita a realidade recriando-a a um nível mítico do discurso. (Id., 2009, p. 97).

Façamos uma análise por partes, de modo a demonstrar todas as razões para o uso de Ricoeur nesta reta final da tese. Em primeiro lugar, suas observações situam de modo preciso a ligação entre os conceitos de *mythos* e *mímesis*, segundo a poética de Aristóteles, de modo que um só poderá existir em função do outro. Dada esta

primeira afirmação, uma conclusão precipitada seria a de que o teatro contemporâneo está se afastando não somente dos usos do *mythos* como também da *mimesis*, dadas as relações intrínsecas entre um e outro. Apesar de parecer tentadora, essa conclusão é também fácil, porque pede o simples traçado de uma reta objetiva, ao passo que outras perspectivas, mais inusitadas, exigirão exercícios do pensamento que resultarão em ganhos mais significativos para a análise do fenômeno teatral contemporâneo.

Anteriormente afirmei que seria possível falar de uma mudança no estatuto do *mythos*, verificável no teatro pós-dramático, segundo o princípio de que o conceito de *mythos* vai muito além da noção de enredo dramático, podendo ser absolvido por fatores relativos ao *opsis*. Essa afirmação não está distante do ponto de vista de Ricoeur, pois ele considera, de fato, que o conceito de *mythos* se estende para toda forma poética, sendo a narrativa da tragédia grega antiga apenas uma de suas formas de expressão. Diz o autor: “a junção entre *mythos* e *mimesis* é obra de toda poesia” (Id., 2005, p. 374). Essa declaração contribui para que pensemos o *mythos* para além da noção de enredo dramático e confirma nossas expectativas quanto à possibilidade de pensar um deslocamento do *mythos*, no contexto contemporâneo, de acordo com o qual, o próprio cerimonial da cena passaria a ser portador de aspectos a ele concernentes. Mas a declaração cria também outras problemáticas, ao associar diretamente *mythos* e *mimesis*, de modo que, para salvar um, torna-se inevitável o salvamento de outro, e vice-versa. Para isso, precisamos não apenas enfatizar a idéia de que a mimese é distinta da cópia, como destacar que ela vai além daquilo que o ator faz.

Segundo Ricoeur, a mimese é exatamente a *dimensão denotativa do mythos*, ou seja, ela é o nome da “referência metafórica”. Isso significa que a mimese pode ser entendida não como a visibilidade, mas como a invisibilidade do teatro, sendo o *mythos* o elemento que opera propriamente o efeito metafórico, ou seja, a conexão entre o visível e o invisível, entre aquilo que se traduz de modo lingüístico e aquilo que supera a linguagem, e se enraíza no Real. Nesta linha de raciocínio, *mythos* e *mimesis* se mostram conceitos válidos para o debate da teatralidade contemporânea, encontrando um nexo de relação na capacidade poética humana de recriação da realidade num nível mítico do discurso. Entretanto, precisaríamos

considerar ainda outro aspecto, que estabelece distinções muito claras entre a cultura grega antiga e nossa realidade contemporânea.

É verdade que as relações entre símbolo, mito e personificação ritual, pensadas a partir das reflexões de Ricoeur, mostram-se importantes trilhas para compreendermos a essência do *mythos*, da *mimesis* e da metáfora poética. Entretanto, será necessário considerar a possibilidade de estar havendo ou ter havido alterações significativas nestas relações, ao constatarmos a vigência de mudanças significativas no estatuto da espiritualidade, conforme análise de Ferry, anteriormente apresentada. Esta consideração, a nosso ver, é importante porque pode explicar as razões para a constante recusa que o conceito de mimese tem recebido no campo teatral contemporâneo, apesar de estar havendo crescimento de interesse sobre ele no âmbito da antropologia e da lingüística. Diria que a recusa ao conceito de mimese, comum no meio teatral, tem como base, não objetivamente consciente, os fundamentos rituais aos quais ela se relaciona indiretamente, do ponto de vista simbólico.

Os afazeres da vida, para os antigos, não passam de mimese daquilo que ocorreu *ab origine, in illo tempore*, de modo que o mito fornece as bases da vida e da cena ritual. É neste contexto que toda a tragédia grega é desenvolvida, quando são elaborados enredos que não fazem senão retratar as histórias contadas e recontadas, ao longo dos tempos. Entretanto, na contemporaneidade, o fenômeno de humanização do divino provoca a impossibilidade de ocorrência de referência heterônoma (ainda que indireta) a deuses e/ou heróis fundadores. A sociedade contemporânea, por outro lado, se organiza conforme a idéia de devir, e sua conexão com as invisibilidades, conforme a ótica de Ferry, está a jusante das experiências vividas. Entretanto, este contexto não destitui a funcionalidade do conceito de mimese para a cena contemporânea, apenas mudando seu estatuto. Na contemporaneidade, o ato mimético tende a perder os referenciais míticos legados pela tradição, mas busca igual transcendência no porvir, razão pela qual parece ter dificuldade em fixar formas.

No contexto de um mundo em transformação, a mimese passa a operar sua heurística criativa tomando como modelo idéias vagas de devir. Estas idéias têm

tanto potencial mítico quanto aquelas das sociedades antigas, mas apresenta vetores opostos. E é exatamente a vigência de vetores que apontam constantemente para a noção de devir que faz com que todas as idéias de representação e mimese sofram repúdio, já que remetem forçosamente aos modelos de referência da tradição. Por outro lado, as noções de devir carregam tanto potencial mítico quanto aquelas que se referem a ocasiões *ab origine*, porque em ambos os casos a visibilidade se funda sobre referenciais de invisibilidade que apontam para fora da realidade mensurável. Neste contexto, poderíamos falar de uma mudança estatutária da mimese, que vem a denunciar o contexto de transformações pelas quais o mundo contemporâneo passa, não havendo padrões de referência (modelos) válidos, já que estes se encontram em franca formulação. Uma mudança estatutária que, entretanto, não invalida o conceito, permitindo que seu uso, junto ao conceito de *mythos*, seja reconsiderado sob novas prerrogativas.

8. CONCLUSÃO

Nas páginas do Êxodo, as principais temáticas visitadas pela tese foram observadas, ocorrendo ainda o acréscimo de novos parâmetros teóricos para reflexão. Ao longo do trabalho, diversos modelos de visão foram analisados, como alternativas válidas para pensarmos uma relação constituinte entre o teatro e o sagrado. Deste ponto de vista, as narrativas históricas sobre as origens rituais do teatro parecem funcionar no sentido de atender à necessidade humana de ratificar tais vínculos, cuja realidade permanece atual. Como pudemos perceber, a recorrência a elementos da espiritualidade se mantém forte inclusive nos dias de hoje, quando diversos artistas recorrem a expedientes, através dos quais, suas produções se vêm influenciadas pelo uso de procedimentos ou conhecimentos que reforçam a necessidade humana de diálogo entre o território do visível e as invisibilidades. Seguindo com Ferry e Eliade, diríamos que essa necessidade humana está inteiramente relacionada à experiência do sagrado, que se mantém plenamente atuante no mundo atual, apesar de sofrer alterações das mais diversas, em sua estrutura e modo de operar. Estas alterações forçosamente implicam alterações na poética teatral, de modo que nossas mudanças de paradigma conceitual também estão relacionadas às mudanças estatutárias da espiritualidade na contemporaneidade.

A revisão das relações entre teatro e ritual, ou entre teatro e hierofania, têm a vitalidade de nos devolver aspectos da teatralidade que podem se mostrar danosos, caso sejam esquecidos. Perder o contato com a origem (ou seja, perder a consciência da origem) de uma coisa é perder de vista o Ser desta coisa. Aquilo que está na origem, como dizem as narrativas míticas, é aquilo que responde acerca das razões de ser de uma determinada coisa, sendo portanto capaz de dar-lhe nome. Nomear é qualificar uma determinada coisa, de modo que ela seja reconhecida exatamente no que é, pelo que é. O distanciamento para com as origens espirituais do teatro, ou a consideração de que estas origens constituem mero artigo de museu, ou seja, dado histórico sem importância para a atualidade, significa portanto o esquecimento do próprio Ser do teatro, daquilo que o fez e o faz ser aquilo que é.

Quando optamos por nomear o teatro a partir da palavra grega *théatron*, optamos, ainda que inconscientemente, por nomeá-lo a partir de sua característica de não ser nada em si, de não ser exatamente uma coisa, mas *uma forma de olhar* as coisas, um ponto de vista, uma perspectiva, um lugar de onde se vê. Esse lugar nunca é hegemônico, ou seja, não existe um lugar por excelência melhor, desde que *cada lugar de onde se vê* é um lugar possível e real de se ver. E o que se vê de um lugar nem sempre é o que se vê a partir da perspectiva de outro. Nesta linha de raciocínio, a melhor definição de teatro seria *perspectiva*. Teatro é perspectiva: um modo (entre outros) de se olhar para as coisas. Não uma coisa, mas uma forma de observar as coisas. E essa forma de observar as coisas também não é uma forma qualquer, mas uma forma de observar as coisas que é capaz de religar o homem à essência própria dessas coisas, ao sentido invisível que subjaz à realidade visível. O mito, na Grécia antiga, está na raiz do próprio teatro, de modo que não haveria teatro se não houvesse *mythos*, ou seja, uma forma imaginal de se aproximar da realidade absoluta que subjaz à realidade transitória das coisas.

O fato de o teatro não ser exatamente uma coisa, algo em si, mas uma forma através da qual se pode ver ou se relacionar com as coisas, pode explicar a razão pela qual os homens de teatro facilmente se interessam por temas das mais variadas naturezas e nem sempre se interessam pelos assuntos que se referem propriamente às teorias do teatro. Neste sentido, poderíamos sugerir que pensar o teatro em si, por si, viria a se tornar uma tarefa insossa, como pensar uma janela que dá vista a outra janela. Caso a própria janela não seja transformada numa coisa e, portanto, deixe de ser pura transparência, não haverá razões para isso, o que significa que os estudos da teatralidade talvez impliquem continuamente em interdisciplinaridade. Este ponto de vista não nos distanciará da noção de cerimonial, já que a finalidade de um cerimonial não reside em si, mas naquilo que ele ritualiza, ou seja, o *mythos* que ele atualiza ou edifica. A partir daqui, ou seja, a partir do fim, perto do silêncio, do momento de calar, seria possível afirmar que o objetivo desta tese não era exatamente averiguar as relações entre teatro e espiritualidade. Para ser preciso, diria que os fins desta tese não são outros, senão tentar responder o que seja o próprio Ser do teatro. O que é teatro, enfim. O que é e o que implica fazer teatro.

9. REFERÊNCIAS

9.1. LIVROS

ALVES, Rubem. **Livro sem fim**. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. **O enigma da religião**. Campinas: Papirus, 1988.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX, I. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

_____. **Da alma (de anima)**. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1995.

ARTAUD, Antonin. **O pesa-nervos**. Lisboa: Hiena, 1991.

_____. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ASLAN, Odete. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AVENS, Roberts. **Imaginação é realidade**: o nirvana ocidental em Jung, Hillman, Barfield e Cassirer. Petrópolis: Vozes, 1993.

AVICENA. **A origem e o retorno**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAIOCCHI, M. **Butoh**: dança veredas d'alma. São Paulo, Palas Athena, 1995.

BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARCELLOS, Gustavo. **Vãos & raízes**: ensaios sobre psicologia arquetípica, imaginação e arte. São Paulo: Ágora, 2006.

BERGSON, Henri. **Cursos sobre a filosofia grega**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BONAVENTURE, Léon. **Psicologia e vida mística**. Petrópolis: Vozes, 1975.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **A cinética do invisível**: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRONHEIM, Ger. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: origem e evolução. Rio de Janeiro: Tarifa Aduaneira do Brasil, 1980.

_____. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2000.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. **O ponto de mudança**: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **The empty space**. London: Penguin Classics, 2008.

BRUNO, Giordano. **Acerca do infinito, do universo e dos mundos**. São Paulo: Madras, 2006.

_____. **Tratado da magia**. São Paulo: Martins, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Augusto. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Haroldo. **Qohélet = o-que-sabe**: eclesiastes: poema sapiencial. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Os melhores poemas de Haroldo de Campos**. São Paulo: Global, 1992.

_____. (org.). **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. **Bere'shith**: a cena da origem. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Éden**: um tríptico bíblico. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CONGER, John P. **Jung e Reich**: o corpo como sombra. São Paulo: Summus, 1993.

DAVID, Sérgio Nazar. **Freud e a religião**. São Paulo: Jorge Zahar, 2003.

DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (org.). **A religião**: o seminário de capri. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora34, 1995a.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. Rio de Janeiro: Editora34, 1995b.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora34, 1996.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Rio de Janeiro: Editora34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjétil**. São Paulo: UNESP; Cotia: Ateliê, 1998.

_____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia das imagens. São Paulo: Difel, 1999.

- _____. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- DÜRCKHEIM, Karlfried Graf. **O culto japonês da tranqüilidade**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. **O zen e nós**. São Paulo: Pensamento, 1998a.
- _____. **Hara: o centro vital do homem**. São Paulo: Pensamento, 1998b.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. **Herreros y alquimistas**. Madrid: Alianza, 1999.
- _____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1978.
- FELICIO, Vera Lucia. **À procura da lucidez em artaud**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FERRY, Luc. **O homem-deus**, ou, o sentido da vida. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- _____. **Aprender a viver: filosofia para os novos tempos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b.
- _____. **Vencer os medos: a filosofia como amor à sabedoria**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- _____; GAUCHET, Marcel. **Depois da religião: o que será do homem depois que a religião deixar de ditar a lei?** Rio de Janeiro: DIFEL, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, 3: o cuidado de si**. Rio da Janeiro: Graal, 1985.
- _____. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Loyola, 2009.
- FRAZER, James George. **O Ramo de ouro**. Editado por Mary Douglas; Resumido e Ilustrado por Sabine MacComarck. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.
- FREUD, Sigmund. **Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância; o Moisés de Michelangelo**. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.
- _____. **O ego e o id**. Rio de Janeiro: Imago, 1997b.
- _____. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- FRANZ, Marie-Louise von. **Alquimia**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____; HILLMAN, James. **A tipologia de Jung**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas**. São Paulo: Annablume, 2004.
- GIROUX, Sakae M. **Zeami: cena e pensamento nô**. São Paulo: Perspectiva, Fundação Japão, Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.
- GROF, Stanislav. **Além do cérebro: nascimento, morte e transcendência em psicoterapia**. São Paulo: McGraw-Hill, 1987.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Teatro laboratório**. Barcelona: Tusquets, 1970.
- _____. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

- _____.; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- GUINSBURG, Jacó. **Da Cena em Cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001a.
- _____. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001b.
- _____. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____.; FERNANDES, Silvia (orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- HILL, Telênia. **Osman Lins**. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- HILLMAN, James. **Re-visioning psychology**. New York: Harper Collins, 1975.
- _____. **Entre vistas**. São Paulo: Summus, 1989.
- _____. **Dream and the underworld**. New York: Harper Collins, 1992.
- _____. **O livro do puer: ensaios sobre o arquétipo do puer aeternus**. São Paulo: Paulus, 1998.
- _____. **Paranóia**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. **Psicologia arquetípica: um breve relato**. São Paulo, Cultrix, 1995.
- _____. **Re-imaginar la psicología**. Madrid: Siruela, 1999a.
- _____. **El pensamiento del corazón y anima mundi: el retorno del alma al mundo**. Madrid: Siruela, 1999b.
- _____. **Tipos de poder**. São Paulo: Cultura Editores Associados: Axis Mundi, 2001.
- _____. **Re-Vendo a Psicologia**. Tradução de Gustavo Barcellos *et. al.* Salvador: Edição dos Tradutores, 2005.
- HOMERO. **Odisséia**; introdução e notas de Médéric Dufour e Jan Raison. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- _____. **A ira de Aquiles: canto I da Ilíada de Homero**. Tradução de Haroldo de Campos e Trajano Vieira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- ICLE, Gilberto. **O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extra-cotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- JAMBET, Christian. **A lógica dos orientais: Henry Corbin e a ciência das formas**. São Paulo: Globo, 2006.
- JASPERS, Karl. **Os mestres da humanidade: Sócrates, Buda, Confúcio, Jesus**. Coimbra: Almedina, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. **O Espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 1991a.
- _____. **Psicologia e alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1991b.
- _____. (org.). **O homem e seus símbolos**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **Civilização em transição**. Petrópolis: Vozes, 2000a.
- _____. **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 2000b.

- _____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**; textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva: Sesc, 2008.
- KELEMAN, Stanley. **Corporificando a experiência**. São Paulo: Summus, 1995.
- _____. **Mito e corpo**: uma conversa com Joseph Campbell. São Paulo: Summus, 2001.
- KERÉNY, Karl. **Os deuses gregos**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- _____; HILLMAN, James. **Édipo e variações**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- LACAN, Jacques. **O triunfo da religião, precedido de, discurso aos católicos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. **O seminário, livro 16: de um outro ao outro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LELOUP, Jean-Yves. **O evangelho de Tomé**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. **O evangelho de João**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. **Se minha casa pegasse fogo, eu salvaria o fogo**. São Paulo: UNESP; Belém: Universidade Estadual do Pará, 2002.
- _____. **Introdução aos “verdadeiros filósofos”**: os padres gregos: um continente esquecido do pensamento ocidental. Petrópolis: Vozes, 2003.
- _____. **Escritos sobre o hesicismo**; uma tradição contemplativa esquecida. Petrópolis: Vozes, 2003b.
- _____. **O evangelho de Felipe**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- _____. **O evangelho de Maria**. Petrópolis: Vozes, 2006b.
- _____. **Judas e Jesus**: duas faces de uma única revelação. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. **Ansiedade cultural**. São Paulo: Paulus, 1997.
- _____. **Hermes e seus filhos**. São Paulo: Paulus, 1999.
- _____. **Dioniso no exílio**: sobre a repressão da emoção e do corpo. São Paulo: Paulus, 2002.
- LOWEN, Alexander. **Bioenergética**. São Paulo: Summus, 1982.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- _____. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. **A sombra de Dioniso**. São Paulo: Zouk, 2005.

- MENDES, Cleise. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **Corpo: território do sagrado**. São Paulo: Loyola, 2000.
- NACHMANOVITCH, Stephan. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. São Paulo: Summus, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- _____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é**. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- NOVARINA, Valère. **Carta aos atores; Para Louís de Funès**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- NUNES, Alexandre. **Ator & alma: a morte como método**. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2005.
- _____. **Fazer alma fazendo teatro**. In Cadernos Junguianos, n. 2. Revista Anual da Associação Junguiana do Brasil. São Paulo: AJB, 2006.
- OIDA, Yoshi. **O Ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- OLSEN, Mark. **As máscaras mutáveis do Buda dourado: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A Idéia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. **Adão no paraíso e outros ensaios de estética**. São Paulo: Cortez, 2002.
- _____. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2005.
- OTTO, Walter Friedrich. **Os deuses da Grécia**. São Paulo: Odysseus, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIERRAKOS, John. **Energética da essência**. São Paulo: Pensamento, 1994.
- PIRANDELLO, Luigi. **Teatro – I: seis personagens à procura de um autor, seguido de Liolá**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- PLATÃO. **Diálogos: Eutífron ou da religiosidade, apologia de Sócrates, Críton ou do dever, Fédon ou da alma**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- _____. **A república**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- _____; PLOTINO. **O banquete; Do amor**. Bauru: Edipro, 1996.
- PLAZA, Julio. **Arte, ciência, pesquisa: relações**. In: Trilhas. Campinas: UNICAMP, 1997.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- RAMOS, Luís Fernando. **O Parto de Godot e outras encenações imaginárias**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- REALE, Giovanni. **Corpo, alma e saúde: o conceito de homem de Homero a Platão**. São Paulo: Paulus, 2002.

- REICH, Wilhelm. **Análise do caráter**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RICHARDS, Thomas. **Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche**. Milano: Ubulibri, 1997.
- _____. **Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas**: con un prefacio y el ensayo ,«De la compañía teatral al arte como vehículo» de Jerzy Grotowski. Barcelona: Alba, 2005.
- RICOEUR, Paul. **O único e o singular**. São Paulo: UNESP; Belém: Universidade Estadual do Pará, 2002.
- _____. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2005.
- _____. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2009.
- RILKE, Rainer. Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- ROMANO, Lúcia. **O Teatro do corpo manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RÚBIO, A. G. **Unidade na pluralidade**: o ser humano à luz da fé e da religião cristãs. São Paulo: Paulus, 2001.
- SAID, Edward W. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAMUELS, Andrew. **Jung e os pós-junguianos**. Rio de Janeiro, Imago, 1989.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2008.
- SARDELLO, Robert. **No mundo com alma**: repensando a vida moderna. São Paulo: Ágora, 1997.
- SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX**. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, 2006.
- SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. London: Routledge, 1988.
- SCHÜLER, Donaldo. **Heráclito e seu (dis)curso**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- SEPA, Fernanda Mendonça. **O Teatro de William Butler Yeats**: teoria e prática. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1999.
- SERRA, Ordep. **Veredas**: antropologia infernal. Salvador: Edufba, 2002.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia**. Barcelona: Alba, 2007.
- _____. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación**. Barcelona: Alba, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre su papel**. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

_____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SUZUKI, Eico. **NÔ – teatro clássico japonês**. São Paulo: Editora do Escritor, 1977.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. **Dioniso**: apologia do teatro: seguido de o amador de teatro ou a regra do jogo. São Paulo: Cultrix : USP, 1978.

_____. **O teatro e a angústia dos homens**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WERNECK, Maria Helena, BRILHANTE, Maria João (org). **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

WOLFF, H. Wof. **Antropologia do antigo testamento**. São Paulo: Loyola, 1975.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Campinas: Unicamp, 2007.

YEATS, William Butler. **Poemas**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Uma visão**. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

9.2. SÍTIOS DA INTERNET

<http://www.fc.up.pt/mp/jcsantos/quadratura.html>

<http://pt.wikipedia.org>

<http://pagesperso-orange.fr/jm.nicolle/cusa/demonstrations/cyclo.htm>

<http://www.grupotempo.com.br>

<http://www.lumeteatro.com.br>

<http://www.rubedo.psc.br>

<http://www.um.pro.br/avalovara>

<http://www.usp.br/agen/?p=15840>

<http://prelaturademoyobamba.com>

<http://mortesubita.org/jack/miscelania/textos/quadrado-sator/>

<http://worldart.sjsu.edu>

<http://blog.cancaonova.com>

<http://greciantiga.org>

<http://ocandoble.wordpress.com>

http://brevesaparicoes.blogspot.com/2009_03_01_archive.html

http://sepia.no.sapo.pt/sepia_fotos-manray.html

<http://www.revistaetcetera.com.br/>

<http://www.tate.org.uk/research>

<http://commons.wikimedia.org>

<http://aulete.uol.com.br>

http://sepia.no.sapo.pt/sepia_fotos-manray.html

10. APÊNDICE

A – Fazer alma fazendo teatro⁶⁰

Sinopse: Cultura e arte sempre foram tópicos de grande interesse para a reflexão da psicologia. Inicialmente, a psicanálise entreviu resíduos de distúrbios do poeta na obra: a arte como sublimação. Mas a perspectiva junguiana objetou tal redução, optando por uma ampliação calcada na profundidade arquetípica. Essa perspectiva tem hoje a faculdade de uma ampliação ainda mais radical, onde a própria vida pode ganhar devir de arte, e o movimento da alma ser compreendido como gênese poética contínua. A arte deixa de interessar apenas do ponto de vista profissional, reaproximando-se de correspondentes éticos, de modo que a individuação passa a ser compreendida como uma *po-ética* de vida: *fazer alma*. Neste artigo, a arte de ator, instauradora de cosmos imaginários, serve de metáfora para a condição humana, no fluxo contínuo das personificações arquetípicas. Fazer teatro fazendo alma é apenas uma modalidade radical de fazer o que todo homem faz: personificar papéis no palco da vida.

Palavras-Chave: ator, alma, teatro, personificação, metáfora.

Resumen: La cultura y el arte siempre han sido tópicos de gran interés para la reflexión de la psicología. Inicialmente, el psicoanálisis entrevistó residuos de los disturbios del poeta en la obra: el arte como sublimación. Pero la perspectiva junguiana se opuso a tal reducción, optando por una ampliación basada en la profundidad arquetípica. Esta perspectiva tiene hoy la posibilidad de una ampliación aun más radical, donde la propia vida puede alcanzar un devenir artístico, y el movimiento del alma ser entendido como una génesis poética continua. El arte deja de interesarse solamente por un punto de vista profesional y vuelve a tener relación con el campo ético, de manera que la individuación puede ser entendida como una *po-ética* de vida: *hacer alma*. En este artículo, el arte del actor, instaurador de cosmos imaginarios, sirve de metáfora a la condición humana, en el flujo continuo de las personificaciones arquetípicas. Hacer teatro haciendo alma es solamente una modalidad radical de hacer lo que hace todo hombre: personificar papeles en el escenario de la vida.

Palabras Clave: actor, alma, teatro, personificación, metáfora.

Abstract: Culture and Art always makes been links with Psychology for scholars. At first psychoanalysis noticed residues of artist's disturb inside the work of art: Art as sublimation. However, Jungian perspective objected such reduction, opting for a widening view based on his archetypical deepness. Nowadays, this perspective enables an even more radical point of view, life itself become a form of Art, and the movement of the soul must be understood as a poetic genesis on the move. Following this steps Art becomes not only interesting from the professional point of view, but by attaching ethic correspondence. In this way individuation is understood as a *poethic* of life itself: *soul-making*. I show in this paper that the actor's performance creates imaginary cosmos and serves as a metaphor to human condition, in the continuous flowing of the archetypical personification. Acting making soul is only a radical modality of doing what every man always does: to personify roles on the stage of life.

Key Words: actor, soul, theatre, personification, metaphor.

⁶⁰ Artigo publicado nos Cadernos Junguianos, n.º 02, novembro 2006. Revista Anual da Associação Junguiana do Brasil – AJB, membro da International Association for Analytical Psychology – IAAP.

“Não é GOETHE quem faz o Fausto, mas sim a componente anímica Fausto quem faz GOETHE”.

C. G. Jung

A abordagem que apresentarei neste artigo não está voltada às finalidades imediatas da psicoterapia. Apesar de estabelecer diálogo com a perspectiva psicológica inaugurada por Jung, ela abordará aspectos referentes ao trabalho teatral do ator, situando-se num território intermediário entre a arte e a alma. Sua virtude fronteiriça pede, portanto, a invocação de Hermes e seus domínios. É dentro destes limites que serão estabelecidas conexões com procedimentos terapêuticos e cartografias referentes ao mapa de Psyqué. Preciso resguardar esta finalidade porque originalmente meu campo de pesquisa não é a psicologia, mas a estética teatral. Todavia, tem sido rico estabelecer relações entre a perspectiva arquetípica da psicologia e o ofício do ator, e se uma relação de atrito entre o fazer teatral e o opus da psicologia tem apresentado relevância para os homens de teatro, suponho que também possa despertar o interesse dos médicos e estudiosos da alma.

As analogias entre procedimentos distintos, em campos diversos do saber, não são exatamente um recurso científico, nem mesmo podem fornecer uma base primária de conhecimento, para estruturação de hipóteses, em qualquer pesquisa. Elas não fornecem nenhuma espécie de certeza, mas apenas intuições e lampejos de inspiração. Por outro lado, as analogias são uma espécie de *mater magna* da imaginação e criatividade artística, mecanismo de movimentação da mitopoética na gênese estética. Seja do ponto de vista da fruição ou da feitura, pois quem usufrui obras de arte dá andamento a um processo natural de analogias, entre sua experiência e a experiência metafórica do artista, talhada na obra. E de algum modo somos, cada um de nós, um pouco artistas e um pouco fruidores. Aquele que é reconhecido como artista, numa comunidade, apenas potencializa algo que está presente em todo e qualquer ser humano, pondo-se a seu serviço, sem deixar jamais de ser também público/espectador.

A validade das analogias reside precisamente em sua imprecisão, em seu caráter escorregadio e sua polivalência. Elas movimentam a reflexão e abrem as portas da

fantasia, fornecendo uma certeza interior que pode também enganar e levar à tenaz escolha de decisões redondamente equivocadas. Por isso mesmo são tão úteis ao fazer artístico, que sempre atinge os melhores resultados quando encerra multiplicidades de interpretação e movimenta a psique de seus usufruidores, pondo-os muitas vezes em condições de risco psicológico. Riscos diversos, que vão da simples solicitação de entrega a demandas sensíveis, em detrimento da lógica racional, ao duro confronto com realidades arcaicas e selvagens dentro de si (Aristóteles falaria aqui em catarse). Assim, podemos localizar desde já laços muito estreitos entre a arte e a alma, ajudando a compreender a razão pela qual a psicologia junguiana sempre manteve diálogo estreito com as artes e as manifestações culturais da sociedade, como explica a intensa e crescente presença de idéias arquetípicas nos debates travados entre artistas e pesquisadores de arte. Caracterizada pela ambivalência, a metáfora poética permite um franco trânsito entre experiências das mais diversas, traçando correspondência entre campos que, de outro modo, não contariam com as benesses do mensageiro hermético. Sobre as virtudes e defeitos do pensamento analógico, disse certa vez o poeta e crítico Ezra Pound:

Não se *prova* nada por analogia. A analogia ou serve para medir a distância ou para andar às tontas. Usada como um salto lateral para provar alguma coisa (...) ela só pode levar à argumentação inútil. Mas um homem que tem a mente ágil para analogias poderá muitas vezes 'pescar' alguma coisa errada antes mesmo de saber por quê. Aristóteles pensava mais ou menos isso quando falou no 'uso apto da metáfora indicando uma vívida percepção de relações'. (POUND, 1990, pp. 79-80).

Dito isto, pode-se concluir, desde já, que a meta deste artigo certamente não é a estruturação de argumentos que possam *provar* qualquer hipótese sobre a psique, com base na experiência artística. Por outro lado, seria redundante observar que tanto a arte como a análise e a psicoterapia não prescindem da percepção de relações entre experiências, gozando ambas de virtudes metafóricas. Relações estas que não podem ser estabelecidas enquanto a experiência de vida daquele que pretende desfrutá-las não o habilita a isso. Rafael López-Pedraza enfatiza categoricamente este *axioma*, no campo da psicologia, quando adverte: "o estudo da psique necessita, entre outras coisas, da experiência psíquica e da reflexão da pessoa que a estuda. Isso é fundamental e só é possível no decorrer de uma longa

vida” (PEDRAZA, 1997: 104). Ao passo que Pound, tentando dar aulas de poesia, faz o alerta: “homem algum consegue compreender um livro profundo enquanto não tenha visto e vivido pelo menos parte de seu conteúdo”. (POUND, 1990: 90). A analogia entre as duas afirmações nos leva a supor que a arte e a psicologia necessitam por demais da experiência psíquica, e a proximidade entre estes dois campos tem sido bastante enfatizada pela psicologia arquetípica, que qualifica a alma como “base poética da mente” (Hillman, 1995: 27), levando em conta a máxima junguiana - *psique é imagem*, que privilegia a linguagem metafórica na abordagem da polivalência simbólica, observada na patologia, nos sonhos, nos mitos, na cultura, na arte. E já que estamos num território metafórico, cumpre supor um mínimo de incerteza nas afirmações de Pedraza e Pound, pois o segundo jamais duvidaria da qualidade e maturidade poética que Arthur Rimbaud apresentaria com apenas dezesseis anos de idade, enquanto o primeiro seria incapaz de pretender talhar, em números exatos, o momento em que a segunda metade de uma vida tem início, potencializando a individuação da alma. A vida é incerta, apesar de (e decerto devido a) suas faculdades teleológicas.

Estabelecidas as margens fundamentais de navegação para este artigo, torna-se necessário adentrar seus termos fundamentais, quais sejam, as relações entre o que Hillman tem denominado *making soul* (numa releitura da individuação junguiana, temperada pela verve poética de Keats) e a performance cênica, que, segundo um dos pais do teatro moderno, só pode ter início com um intenso “trabalho do ator sobre si mesmo”⁶¹ (STANISLAVSKI). É que o mestre russo, tendo observado que o homem de teatro, mais que qualquer outro artista, tem sua própria vida como ferramenta fundamental de trabalho, concluiu que só seria capaz de trabalhar sobre um papel aquele que, antes, trabalhasse sobre si mesmo, o que significa uma preparação que se estende por toda a vida. Essa prerrogativa leva naturalmente ao reconhecimento dos papéis sociais que encarnamos, admitindo a fantasia intrínseca

⁶¹ A tradução brasileira dos livros de Stanislavski, realizada a partir da tradução americana, perdeu um pouco da poética stanislavskiana. Sublinhe-se aqui os títulos dados aos livros: *A Preparação do Ator, A construção da Personagem, A Criação de um Papel*. A tradução em espanhol (diretamente do russo) que estou usando de referência (ver bibliografia), manteve-se mais próxima dos originais. Nestas edições, os títulos das referidas obras são: *El Trabajo del Actor sobre Si Mismo (en el Proceso Creador de las Vivencias), El Trabajo del Actor sobre Si Mismo (en el Proceso Creador de la Encarnación), El Trabajo del Actor sobre su Papel...* Parece-me que a lógica de Stanislavski era mais personificada e especular, entrelaçando indivíduo e imaginário, ao passo que a lógica da tradução americana (e brasileira) perde estas matizes poéticas, em função de uma lógica conceitual mais pragmática, genérica e impessoal.

àquilo que se denomina realidade e, inversamente, descobrindo a concretude da irrealidade teatral, através da própria experiência. Uma disciplina que requer diálogo intenso entre o corpo e a alma do ator, “na qual a psicologia do corpo torna-se uma realidade dolorosa e na qual as palavras e o corpo do ator devem se reunir em uma consciência dionisíaca” (PEDRAZA, 2002: 63).

Mas a proposição do trabalho sobre si mesmo não pode ser confundida com uma espécie de egolatria, mesmo porque o método de Constantin Stanislavski surge exatamente como antídoto à antiga tradição que privilegiava as estrelas e os “monstros sagrados” do palco, conforme observam os pesquisadores (cf. ROUBINE, 1998: 174). O mestre russo valorizou o trabalho do ator de um modo nunca antes visto, pondo-o no centro do acontecimento teatral (não mais o dramaturgo), mas soube também exigir dos atores que se colocassem à altura de sua profissão, o que significaria, inversamente, baixar o ângulo de inclinação do queixo, em relação ao solo, dos 160 para 80 ou 90 graus. Em suas reflexões tratou de debater não apenas o ponto de vista estético, mas igualmente aspectos éticos da profissão, o que nos leva a supor certa similaridade entre o trabalho do ator sobre si mesmo e o *making soul* de Hillman: não é pela potencialização do ego (titanismo ou heroísmo pueril), mas por meio de seu abrandamento, que a meta pode ser atingida, ou, como diria o famoso ator francês, Louis de Funès, “ser ator não é gostar de aparecer, é gostar muito de desaparecer”⁶² (NOVARINA, 1999, p. 30), ou seja, tornar-se invisível (OIDA, 2000). Esta é uma idéia insólita para nossa cultura que, genericamente, convive com uma noção egocêntrica acerca do ator, e poderia mesmo afirmar que para os próprios atores ela é, ao menos inicialmente, antagônica a todas as suas projeções e aspirações. Diria que um ator que ingressa na profissão vê-se obrigado a uma completa conversão de suas expectativas quando inicia a formação necessária ao ofício. Trata-se de um ponto fundamental, ressaltado em praticamente todas as culturas, seja através da metáfora da *flor*, como símbolo da entrega, no caso da tradição de teatro nô, japonesa, seja através da metáfora do “ator santo”, capaz do altruísmo do “ato total”, no caso da sistemática de trabalho do polonês

⁶² Louis de Funès foi um dos mais populares atores franceses do século XX. Minha afirmação foi “como *diria* Louis...” e não “como *disse*...”. O livro do qual retirei as afirmações fantasiosas de Louis de Funès é um discurso poético do dramaturgo contemporâneo Valère Novarina, que aproveitou o fato do famoso ator já habitar o Hades para pôr em sua boca afirmações que ele nunca fez. É Novarina quem diz esta e todas as demais falsas palavras de Louis de Funès que aparecerem neste artigo. Mas cumpre salientar que *não é* exatamente Novarina, nem exatamente o Louis de Funès histórico quem diz...

Jerzy Grotowski (1992), que pretendeu dar seguimento aos métodos do mestre russo e sua ética-estética de trabalho.

Para compreender melhor estas idéias, e proceder às analogias entre teatro e vida, que o artigo intenta, será necessário refletir acerca da especificidade do trabalho de ator, suas relações com a posição do ser humano na sociedade e as semelhanças de seu processo formativo com o processo de individuação da personalidade (o *fazer alma*). Iniciarei esta reflexão dando primeiro uma imagem do artista, em geral, que também nos permitirá outra aproximação de Jung, em sua abordagem dos procedimentos de criação poética. Essa imagem eu irei buscar no citado poeta Pound, numa de suas afirmações lapidares. Disse ele, em seu *ABC da Literatura*:

Os artistas são as antenas da raça (...) um animal que negligencia os avisos de suas percepções necessita de enormes poderes de resistência para sobreviver (...) uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio. Depois de um certo tempo ela cessa de agir e apenas sobrevive. (POUND, 1990, pp. 77-78).

Pois bem, esta será a única imagem que utilizarei para definir a posição do artista na sociedade: “os artistas são as antenas da raça”. Restaria saber o que essas antenas captam, e é aqui que faço entrar Jung. Em seus estudos acerca da criação poética, Jung diferenciou dois tipos principais de procedimentos criativos, o primeiro seria o que ele denominou de “modo psicológico” e o segundo de “modo visionário” (JUNG, 1991, p. 77). Embora esteja apresentando a idéia de modo direto aqui, ela sofreu um certo amadurecimento por parte do autor, ao longo de alguns anos. Primeiramente, numa palestra proferida na Sociedade de Língua e Literatura Alemã, em Zurique, no mês de maio de 1922, ele apresentou o primeiro esboço dessa idéia, falando de um modo criativo mais introvertido, caracterizado principalmente pela mediação da consciência, e de um outro modo mais extrovertido, onde a obra assumiria mesmo a forma de um *complexo autônomo*, conduzindo o processo criativo do autor a seu bel prazer, mesmo que isto viesse a ameaçar o próprio estado de saúde dele (Ibid., pp. 62-63). Foi ao primeiro estilo que, posteriormente (por volta de 1930), Jung deu o nome de “modo psicológico”, ou seja, o modo pelo qual o artista constrói, de acordo com seus desígnios pessoais, a psicologia própria à obra e aos personagens que a compõem, como é o caso da maior parte dos romances sociais e policiais, poemas

didáticos, poemas líricos, tragédias e comédias (Ibid., p. 78). Já o procedimento extrovertido, ou seja, o que depois denominou “modo visionário”, contaria com a emersão de conteúdos arquetípicos, na forma de um *complexo autônomo*, levando o artista a lidar com conteúdos imaginais exteriores a ele, cuja “essência, estranha, de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica” (Ibid.); como exemplo deste procedimento ele cita a segunda parte do *Fausto*, de Goethe, e o *Zaratustra*, de Nietzsche. Embora tenha estabelecido tal diferenciação, o próprio Jung tomou o cuidado de não estereotipar os dois modos, advertindo que os poetas podem ora trabalhar num modo ora noutro e que, por vezes, um material que transcende a experiência humana do artista surge camuflado nela, conduzindo-o para além. Isso transparece de modo mais claro nas reflexões que o psicólogo de Zurique estabeleceu em torno do monumental romance de James Joyce, o *Ulisses* (Ibid., pp. 94-118). Depois de longas batalhas com o livro, Jung irá afirmar nele a presença de intenções claras, por parte do autor, de coibir a presença de imagens que despertem o sentimento do leitor (como reação ao falso sentimentalismo), e criar uma atmosfera esquizóide (cubista) da realidade, comprometida com sensações e intuições e desvinculada da lógica racional. Por outro lado, irá observar que esta firme decisão estaria atuando de acordo com fatores coletivos, para além de Joyce, que caracterizariam o *zeitgeist* de sua geração, marcada por guerras que suspenderam o bom senso humano e que ainda se encontraria sob a égide de um medievalismo católico tardio, com e contra o qual lutaria Joyce. Trata-se, portanto, de um procedimento onde há franco diálogo entre a vontade do artista, identificada em seu controle dos efeitos da obra, e a profundidade de sua alma, em contato direto com o espírito do tempo. Esta observação se faz necessária porque, para levarmos à frente a imagem de Pound de que os artistas são a antena da raça, precisamos excluir de nosso debate a forma estereotipada do modo psicológico, onde só haja particularidades do artista, porque ela desconecta a antena, impedindo-a de servir de receptáculo àquilo que transcende o autor e mesmo a consciência coletiva. Enfim, mesmo no modo psicológico, como é o caso do *Ulisses* de Joyce, estarão presentes aspectos transcendentais ao artista, de modo que Jung poderá estabelecer uma outra fórmula, genérica e bastante similar à máxima poundiana:

O artista é sem querer o porta-voz dos segredos espirituais de sua época e, como todo profeta, é de vez em quando inconsciente como um sonâmbulo. Julga estar falando por si, mas é o espírito da época que se manifesta e, o que ele diz, é real em seus efeitos. (Ibid., p. 107)

Aqui chegamos a um termo conciliatório, onde podemos concluir que, tanto no modo psicológico como no modo visionário, o artista estaria sendo porta-voz dos segredos espirituais de sua época. A diferenciação estabelecida por Jung inicialmente serve para distinguir, tão somente, um modo de criação onde a feitura dos elementos se dá de modo lento e gradual (sob a égide de Saturno), a partir de elementos paulatinamente *digeridos* em ponderações conscientes, onde o artista imagina⁶³ estar controlando todos os efeitos, e um outro modo, onde a organização dos elementos ocorre distante da consciência do artista, já lhe chegando, como uma espécie de insight, na forma de *complexo autônomo*. Neste segundo caso, o autor poderia ter a intuição da organicidade da obra e da força de coerção de seu conteúdo ditando suas intenções, sendo forçado a reconhecer estar diante de algo que lhe supera e com o qual ainda necessitaria manter suficiente diálogo para lograr atingir-lhe as amplitudes de sentido. Não resta dúvida de que foi mais ou menos esta a atitude de Nietzsche diante de seu Zaratustra. Algo com o qual o autor se depara, meio por acaso, e que requer menos tempo de elaboração, tendo o trabalho já ocorrido em grande parte de modo incubado. São realidades que a maior parte dos artistas reconhece e já experimentou em maior ou menor grau, e não exclui a necessidade de aprimoramento técnico e metódico. Stephen Nachmanovitch (1993), especulando sobre improvisação e criatividade, na arte e na vida, apresenta idéias semelhantes acerca de procedimentos de incubação. O importante é podermos visualizar o artista como antena, conforme a imagem poundiana, através da qual um conteúdo arquetípico pode emergir (Jung).

Para especificar esta qualificação, que se aplica ao artista em geral, e adequá-la às peculiaridades do trabalho de ator, caberia uma analogia com a máxima oriental, do mestre que aponta à lua: a sabedoria está na lua, mas o tolo se demora observando

⁶³ Digo “imagina” considerando que a polivalência metafórica de uma obra artística tende a se manter aberta a possibilidades de significação infinitas, tal como o símbolo define-se por seu caráter ilimitado. Embora essa seja uma questão delicada no debate artístico (haverá quem defenda plena consciência do artista) as obras quase sempre abrem leques muito maiores de interpretação quando confrontadas com o espectador. Diria que o artista pode manter consciência do arsenal simbólico que está manipulando, mas por se tratar de potência simbólica, novas teias de relação poderão sempre se constelar.

o dedo. O que pode diferenciar o trabalho do ator da maior parte dos demais artistas é o fato de o objeto artístico não estar concretamente diferenciado dele, o que pode causar algumas confusões para o espectador e, principalmente, para os atores. Numa analogia, o ator funde em si o pintor e a própria tela de projeção; o escritor, a pena e a página impressa. Deste modo, um espectador desatento pode se demorar admirando as virtudes físicas dos atores e não adentrar o sentido da performance que se desenrola à sua frente. Um mal artista pode pensar que seus olhos cor de mar aludem à idéia do mar, sem que precise qualquer esforço criativo para implicar *Poseidon* ou *Iemanjá*, numa determinada cena. Isso permite uma reformulação da noção de performance de cena. Se há pouco afirmei que o ator tem a si mesmo como suporte, cumpre compreender que este si mesmo, no caso do teatro, precisa ser uma porta para alteridades, de modo que o importante no ator não está exatamente nele (o dedo), mas naquilo que faz ver (a lua). Uma atitude de tornar sua presença e seu modo de agir metafóricos, como concluiu o filósofo Ortega y Gasset, quando se pôs a refletir sobre o teatro, qualificando-o essencialmente de “metáfora corporificada” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 39). Ou seja, não é a corporificação do ator que importa, mas a da metáfora, o que reforça as virtudes de potência do corpo *de* ator, não as virtudes de essência do corpo *do* ator.

Isso me faz lembrar uma das poucas entrevistas que James Hillman decidiu conceder, e que deu origem ao livro *Entre Vistas* (1989). Em seu diálogo inicial, cujo tema é a própria entrevista, o arquetípico explica as razões pelas quais quase sempre recusou dar entrevistas e as razões pelas quais decidiu conceder aquela. Quanto à concessão, posso traduzir as razões de Hillman no fato dele ter enxergado a validade do suporte mais direto da fala, que caracteriza as entrevistas, impedindo as re-visões, naturais a quem escreve. Este é exatamente um outro fator característico da arte de ator, especialmente no teatro, que necessita fazer sempre ao vivo a construção de suas metáforas. Logo depois, Hillman identifica o grande risco das entrevistas como sendo o da inflação do ego, e conclui:

“A coisa mais importante é que a gente saia do caminho. O que pode bloquear a entrevista é “nós”, você pensando sobre o que deve conseguir aqui, e eu pensando sobre minhas idéias, opiniões, biografia, eu mesmo. O ‘você’ e o ‘eu’ podem impedir o ‘entre’. O que importa não é *nossas* vistas, mas a “entre” vista.” (Ibid., p. 17)

Parece-me que o psicólogo, neste caso, deu uma aula de encenação sem o saber. Falo isso lembrando de uma das principais fórmulas que o encenador polonês, anteriormente invocado neste artigo, elaborou após longas reflexões. Jerzy Grotowski sofreu muitas influências em seu trabalho e, em suas pesquisas, não estiveram presentes apenas homens de teatro, mas igualmente psicólogos, como William James e Carl Jung⁶⁴, o inspirador desta revista. Embora o próprio Grotowski não gostasse de usar referências externas ao seu próprio laboratório de pesquisa, seu interesse nestes psicólogos, bem como em alguns cientistas da física quântica, serviram-lhe de fontes primordiais de correspondência. Seu trabalho foi uma luta incessante para atingir a especificidade da arte de ator e investir nela. Ele tinha consciência plena da necessidade de saber usar o suporte teatral⁶⁵ dentro de sua especificidade, numa época em que o cinema, de certo modo, roubou muito da eficácia teatral. Refletindo assim, Grotowski agiu por subtração, indagando a necessidade fundamental de todos os elementos que compõem o teatro. Nisto, ele concluiu que os únicos elementos realmente essenciais para que o teatro ocorresse eram o ator e o espectador, o que lhe levou a formular a idéia de que teatro é aquilo que acontece *entre* ator e espectador, é relação, encontro. O campo de trabalho deste encenador passou a ser então uma investigação profunda das potências corporais e psíquicas de seus atores. A sala de ensaio e o palco de apresentação tornam-se, em seu trabalho, arena para verdadeiros ritos iniciáticos, no sentido arcaico do termo, onde não caberia ao ator o uso de estereótipos fáceis, mas uma transmutação corpórea, poderia dizer, alquímica, embasada na própria experiência de vida, na memória corporal. Extrair-se-ia daí a gramática gestual de que os poetas da ação, no tempo e no espaço, fariam uso, mas essa gramática não se definiria por

⁶⁴ Disse Grotowski: “Quando falo de ‘raízes’ e de ‘alma mítica’, perguntam-me sobre Nietzsche; se falo de ‘imaginação de grupo’, vem logo à tona Durkheim; se de ‘arquétipos’, Jung. Mas as minhas formulações não são derivadas das ciências humanas, embora eu as use para análise” (GROTOWSKI, 1992, p. 21). Outro encenador que sofreu influências de William James foi o russo Vsévolod Meyerhold, que trabalhou inicialmente como ator de Stanislavski e, posteriormente, como encenador colaborador do Teatro de Arte de Moscou. As diferenças entre a perspectiva naturalista de Stanislavski e as pretensões expressionistas de Meyerhold, todavia, separaram os dois encenadores. Tanto em Grotowski quanto em Meyerhold o ponto de interesse voltava-se, no caso de James, para a questão dos estímulos e a resposta a eles. No caso de Grotowski há uma acentuação na questão dos impulsos que ele irá relacionar a aspectos simbólicos, num caminho similar ao de Jung quando estabelece relações entre instinto e arquétipo. O material teórico de Grotowski, todavia, é extremamente limitado. Ele focou seu trabalho na prática dos laboratórios de pesquisa e muito pouco escreveu. Seu trabalho permanece até os dias de hoje hermético em diversos pontos, aos quais apenas os *iniciados* de seu seletivo grupo de trabalho tiveram acesso (cf. RICHARDS, 1997).

⁶⁵ Também Ezra Pound ressalta esta necessidade. Para o poeta e crítico de poesia, um bom teste para averiguar a qualidade de um produto artístico é indagar se a obra em questão poderia ter sido realizada em outro suporte, com mais êxito.

uma “coleção de técnicas”, porque Grotowski irá trilhar uma “*via negativa*”, buscando a “erradicação de bloqueios” (GROTOWSKI, 1992, p. 15). Nesse caminho insólito, somente uma grande renúncia ao brilhantismo poderia levar o ator ao desempenho adequado, e foi nesta linha de pensamento que ele cunhou a expressão *ator santo*, que se define em oposição ao *ator cortês*: “A diferença entre o ‘ator cortês’ e o ‘ator santo’ é a mesma que há entre a perícia de uma cortesã e a atitude de dar e receber que existe num verdadeiro amor: em outras palavras, auto-sacrifício”. (ibid., p. 30) A meta de Grotowski passa a ser, então, atingir um estado que ele definirá como de *transiluminação*, onde deverá haver necessariamente uma superação das camadas mais superficiais da psique.

Demorei-me nas idéias de Grotowski porque elas têm esse poder, de nos amarrar a elas. Algumas pessoas desenvolvem uma espécie de capacidade hipnótica para com as outras. Penso que o ator precisa trabalhar com algo assim, quando lida com o espectador, e o encenador, quando lida com seus atores. O poder hipnótico de Grotowski salta de suas palavras, como também salta o poder hipnótico de Antonin Artaud. Muito pouco se sabe acerca desse poder, mas grande parte do efeito cênico depende dele, assim como o psicólogo necessita de algo similar. Lendo os trabalhos de Freud e Jung, temos essa nítida sensação. Aqueles homens podiam mover muitos obstáculos de nossa psique com um simples gesto. Há comentários de que Freud passou a usar o gesto de tocar com a mão sobre a testa de seus pacientes para fazer-lhes recordar a suposta experiência traumática. Trata-se de um gesto simbólico indutivo, similar aos gestos dos xamãs, que Jung gostou tanto de pesquisar, em muitos casos *in loco*. Os xamãs e feiticeiros são o ancestral mais próximo do ator. Na Grécia antiga, o ator era chamado *hypokrités*, termo que também servia para designar advinhos, curandeiros, profetas e intérpretes de sonhos. O termo português que herdou essa etimologia é *hipócrita*, ou seja, alguém capaz de ocultar sua personalidade ou de fazer parecer ser algo que não é. O hipócrita trabalha com jogos de ilusão, mas nosso termo português, apesar da herança etimológica, não se presta a significar ator, xamã, profeta ou mesmo psicólogo. Todas essas *profissões*, entretanto, lidam com espelhos, jogos de especulação, metáforas, símbolos e analogias. E esses campos de sabedoria são de difícil abordagem, porque são escorregadios e se perdem logo que são positivados. Eles requerem sempre uma *via negativa* de trabalho. Assim como Jung

e Freud tratavam do inconsciente como aquilo que *não* é consciente, e Grotowski redescobre o teatro pelo que ele *não* é. É uma arte de lidar com o oculto, a ausência. Então a arte do ator está naquilo que ele essencialmente não é, aquilo que passa a estar nele, por virtude de potência, quando um determinado obstáculo é removido, e esse obstáculo, grosso modo, quase sempre é o próprio ator. E a analogia, por conseguinte, continua vigorando: é preciso sair do próprio caminho.

Diante da irracionalidade da sugestão, cesso minhas palavras para deixar a poética dizer algo antes que minha conceituação caduca não a atinja. O dramaturgo Valère Novarina, em sua carta-testamento *Para Louis de Funès*, é mais preciso em sua ironia:

“É a ausência do ator que impressiona, não sua presença. (...) ‘O homem é um animal dotado de ausência’, dizia Louis de Funès ao sair (...) o ator verdadeiro só fala negando (...) quando ele entra, a gente vê uma saída (...) Quando ele entrava, Louis de Funès vinha sempre do vazio. Ele se deu um apelido: “João-que-vem-do-vazio”. Porque ele sabia que é preciso sempre vir do vazio, ter com o vazio uma relação contínua, cotidiana (...) Ele queria abrir uma escola para os atores uma Escola Nacional do Vazio. Onde se aprendesse simplesmente a conseguir entrar saindo. O que não se aprende, se acha, mas somente (...) depois de ter pensado muito com os pés.”⁶⁶
(NOVARINA, 1999, pp. 32-45)

Vou centrar minhas reflexões nas idéias de *ausência* e de *entrar saindo*. Elas possivelmente são as metáforas mais fundamentais para o que pretendo dizer a seguir. A idéia da ausência, do vazio, não surge por acaso entre diversos homens de teatro, ela está relacionada a uma realidade do palco, que os atores com alguma experiência bem conhecem. Quando fui professor da Universidade Estadual de Londrina, uma aluna decidiu fazer um trabalho sobre a *solidão do ator*. Logo que ela me comunicou a idéia reagi de modo irônico e respondi com um jargão: “mas não é o ator que sofre de solidão, é o escritor. O ator vive rodeado de gente”. Ela estava certa do que pretendia e deve ter me respondido com qualquer outra ironia. Era uma aluna de turma remanescente, aquele era nosso primeiro contato e estávamos de pé, numa pátio da universidade. A ironia faz parte de um jogo, o de jogar para a frente um assunto que não dá para discutir na hora e, naturalmente, deixar que a

⁶⁶ O texto de Novarina é permeado de neologismos e formas de pontuação incomuns, que caracterizam o ritmo da fala, e se distanciam da escrita formal. É possível que o autor tenha feito tais opções para se manter fiel ao momento original de criação, quando talvez tenha sentido que uma certa alteridade atuava sobre sua escrita.

aluna diga, por ela mesma, o que pretende. O contato com ela me foi bastante rico, para além dos aspectos acadêmicos, especialmente porque permitiu que trocássemos algumas idéias acerca de experiências acerca de um assunto sobre o qual ainda pouco se comenta, num processo de formação de ator. Esta é uma profissão de loucura, uma espécie de esquizofrenia sã, e não à toa o Deus do teatro, Dioniso, é senhor igualmente da loucura. Mas quando bem jogada é uma loucura sã. Uma das maiores loucuras da arte de ator é aprender a estar só rodeado de gente⁶⁷. Não é fácil, mas é exatamente isso que se deve aprender para não cair na armadilha do *ator cortesão*. Grotowski dizia que é o *ator cortesão* que representa para o público, o *ator santo* estabelece um confronto, ele faz o ato e o espectador é cúmplice. O ator é um ser extremamente solitário e vive rodeado de vazio porque não é a ele que o público vê, nem é exatamente com ele que a relação se estabelece, o ator é o vínculo. Ele não partilha sua experiência de dentro a não ser consigo. Grotowski dizia que o ator precisa descobrir seu “companheiro seguro” (GROTOWSKI, 1992, p. 203), que é uma metáfora para uma espécie de duplo de si mesmo. Diz ele:

Este ser especial diante do qual ele faz tudo, diante do qual ele representa com as outras personagens, a quem ele revela seus problemas e suas experiências pessoais. Este ser humano (...) não pode ser definido. Mas no momento em que o ator descobre seu ‘companheiro seguro’, o terceiro e mais forte renascimento ocorre, e observa-se uma modificação visível em seu comportamento. (Ibid.)

Naturalmente, ninguém que está com a atenção voltada ao exterior estabelece a conexão adequada com uma camada imaginal desta natureza, embora o ator precise treinar estar dentro e fora, ao mesmo tempo. E não é necessário grande esforço para fazer uma analogia direta com a idéia do *grande homem*, que Jung foi descobrir depois de pesquisar o modo de vida de civilizações chamadas arcaicas, como é o caso dos índios Naskapi. A questão mais relevante aqui é o fato de que, apesar dos diálogos com o diretor, apesar da relação com os demais atores e com todos os espectadores presentes, a melhor resposta que um ator pode encontrar para os problemas que encontra em seu trabalho não pode advir do exterior, e certamente é apenas o *grande homem*, o *companheiro seguro*, quem a fornece. Em

⁶⁷ Uma das melhores reflexões sobre a solidão parece-me ser as *Cartas a um Jovem Poeta*, de Rainer Maria Rilke. A referência ali é a do escritor, mas não é muito difícil fazer a transposição a qualquer outra experiência humana de solidão.

O Homem e seus Símbolos (1998), a Dra. Von Franz faz referências a simbólicas de culturas diversas e seus respectivos procedimentos e rituais mágicos. Ela informa que “é partindo dos seus sonhos que o caçador Naskapi elabora as palavras e as melodias das canções mágicas com que atrai os animais” (JUNG, 1998, p. 208). Quem lhe dá o sonho é o *grande homem* e se ele for fiel à mensagem ela lhe guiará no caminho certo. Isso leva a crer que a estranha solidão do ator se resolve em termos de relação simbólica com os eventos, e nisso contribuem também seus sonhos. Deste ponto se torna perceptível que, de algum modo, o trabalho do ator sobre si mesmo está sempre tangenciando o *processo de individuação* junguiano. Uma questão que me parece relevante é perguntar de quem é a individuação. Hillman tem sido categórico em afirmar que a individuação não é do indivíduo, mas da alma. Essa é provavelmente uma das razões centrais para o uso da expressão *fazer alma*. Seu foco tem se dirigido cada vez mais para a psique, de modo que ele entende a psicologia como um serviço à alma, não ao indivíduo. E isso não parece divergir da idéia original de Jung, que fazia referência à imagem de uma semente para falar de individuação. A árvore desenvolvendo-se no sentido de realizar as potências da semente. Naturalmente trata-se de uma analogia, e a nossa semente, o *fruto do carvalho* (HILLMAN, 1997), não é concreta nem oferece possibilidades de dimensionamento físico. Não pode ser definida, apenas imaginada. O *companheiro seguro* e o *grande homem* são maneiras interessantes de imaginar, porque sugerem *personificação*, e a *personificação* permite tipos de diálogo diferentes da abstração. A noção de *daimon*, dos gregos antigos, que Hillman (Ibid.) se esforçou em atualizar, de acordo com o background arquetípico, segue esta linha mitopoética, e é curioso como o pensamento antigo possuía mitos onde hoje temos teorias, e personificações de Deuses e heróis, onde temos conceitos abstratos. Então se alguém diz que existe um fenômeno cultural e biológico que torna os jogos, a arte e o consumo de álcool, por exemplo, necessários para o equilíbrio social e psíquico, ninguém vai achar que está diante de uma teoria extravagante, embora possa questioná-la, mas se López-Pedraza (2002) diz que Dioniso se vingou durante a lei seca nos Estados Unidos da América, provocando ondas de rebeldia, de modo similar ao expresso na tragédia *As Bacantes*, de Eurípedes, ele tem dificuldade de ser ouvido, porque nosso conceitualismo abstrato não admite mais a linguagem mitopoética. Ezra Pound, em seus estudos literários, irá dizer que a escrita ideogramática chinesa tem uma grande vantagem poética sobre a nossa, e essa

vantagem é a de trabalhar no nível de coisas concretas, quando nosso background cultural trabalha em termos abstratos:

Na Europa, se pedimos para um homem que defina (..) o que é uma cor, dirá que é uma vibração ou uma refração da luz ou uma divisão do espectro. E se lhe perguntarmos o que é uma vibração obteremos que é uma forma de energia (...) até que cheguemos a uma modalidade do ser ou do não-ser. (POUND, 1990, p. 25)

A diferença para o pensamento ideogramático chinês estaria no fato dele usar imagens de coisas concretas para fazer figurar a cor, ao invés de conceituá-la. Essa estrutura da língua ajuda a torná-la mais poética e contribui para que toda conceituação se veja obrigada a enquadrar-se dentro de relações concretas, paisagens simplificadas, de sorte que a abstração, tal como a conhecemos em nossa linguagem, é uma operação impossível na linguagem ideogramática. Apesar do grego não ser uma língua visual, Giovanni Reale (2002) observou que, diferente da nossa, a civilização grega antiga pensava também em termos paratáticos, e isso se devia à organização do conhecimento em termos mitopoéticos. Não havendo conceitos, a narrativa de personificações operava as formas do conhecimento na lógica da pluralidade, de sorte que nossas complicações causadas pela diferenciação entre sujeito e objeto, eram algo completamente alheio a eles. Uma lança poderia ter devir de sujeito, e uma parte do meu corpo jamais poderia ser pensada em termos de objeto, porque era índice (não do corpo mas) do indivíduo inteiro.

Independente da personificação, quando focalizamos a individuação na alma conseguimos tirar o ator do meio do caminho *do ator*. Isso significa que o seu trabalho sobre si mesmo pode ser visto como um trabalho sobre a alma. Apesar de a disciplina de preparação do ator se definir como disciplina corporal, essa perspectiva não precisa criar uma dicotomia com a realidade concreta do corpo. A melhor maneira de compreender as relações entre corpo e alma aqui talvez seja a perspectiva de Plotino, que a psicologia arquetípica tem equacionado em seu corpo teórico. Diz o filósofo Henri Bergson que, para Plotino, “cada alma tende a fazer o mundo, mas tende mais particularmente a criar para si o corpo particular que exprime seu ponto de vista”. (BERGSON, 2005, p. 65) Este é um ponto importante, porque como diz Hillman, permite “se ater à noção de alma como primeiro princípio,

localizando-a como um *tertium* entre as perspectivas do corpo (matéria, natureza, empirismo) e da mente (espírito, lógica, idéia)” (HILLMAN, 1995, p. 25). Assim, o trabalho do ator sobre a alma é também um trabalho de criação de corpos, onde suas potências de produção ficam evidenciadas, em detrimento de uma perspectiva de essência. Isso aproxima também da poética do *Corpo sem Órgãos*, do ator e encenador Antonin Artaud, mas não me aprofundarei nesta metáfora porque ela cavaria muitas relações e requereria um outro artigo.

Voltando para a imagem de Plotino, na releitura de Bergson, é curioso como ela oferece um ponto de intersecção entre unidade e pluralidade. Cada alma particular é uma perspectiva própria da *anima mundi*, com todas as potências desta última. Isso sugere que cada um de nós é, ao mesmo tempo, um indivíduo e todo cosmo em potencial. Minha sugestão é de que o ator precisa levar essa potência mais a sério, circulando entre perspectivas diferentes, de modo policêntrico. Isto é, adentrando a profundidade incomensurável da alma (Heráclito), de modo que se veja levado a compreender que sua interioridade é um alçapão sem fundo, que o transporta à interioridade da alma do mundo, onde todo inconsciente é coletivo. Aqui compreendemos porque afinal Jung diria que o artista, mesmo quando pensa estar trabalhando apenas com suas idéias, está fazendo contato com imagens arquetípicas coletivas.

A psicologia arquetípica tem buscado tirar o *ego* do centro, retirar o “eu” e o “você” do caminho, porque ela tem visualizado toda sorte de problemas que são engendrados com essa inflação. Algo que a cultura grega sabia refletir bem, a partir das experiências de *hybris* dos heróis, relatadas nos diversos mitos, como é o caso do de Édipo. Para Hillman, o eixo *ego-Self* precisa ser também esquecido, porque ele nos move de volta para uma psicologia monoteísta. Eixo *ego-Self*, para Hillman, é apenas mais uma maneira de refazermos o discurso “da teologia cristã e do *axis mundi* de Cristo, o mediador entre homem e Deus” (HILLMAN, 1989, p. 90). Com o deslocamento de uma perspectiva egóica, e monoteísta, para uma perspectiva policêntrica, o indivíduo pode

“olhar para suas emoções e desejos com distanciamento, como um artista encara suas próprias criações”. Assim, “adquirimos uma nova

atitude em relação às nossas emoções; ao invés de estarmos à sua mercê". (AVENS, 1993, p. 127)

Para o ator esta é uma questão primordial, porque uma das maiores problemáticas da profissão está em torno da questão das emoções. Dado seu caráter incontrolável (Dioniso não admite controle), uma onda de tecnicismo tem invadido as reflexões teatrais, negando a validade do potencial emotivo. O problema é que esse movimento contra Dioniso o põe novamente em exílio e, pior, exílio de seu próprio território, o teatro. A perspectiva policêntrica permite envolvimento com as emoções, de modo distanciado, sem que seja necessário exilar o Deus. Essa perspectiva pode ajudar a superar as longas discussões, em teatro, acerca do modo adequado de atuar, por *identificação* ou por *distanciamento*. Possivelmente nenhum dos extremos, em si, atinge o opus: a idéia de identificação ameaçando a ordem e a forma, o distanciamento exilando o Deus. A conjunção ambígua do *envolvimento distanciado* torna-se a medida certa.

Naturalmente, a sugestão de Avens é dirigida ao homem na vida, não ao ator no teatro. No entanto, ela serve de suporte para refletir uma problemática cênica específica. A razão para esta e outras equivalências talvez esteja na própria essência da arte de ator. Como bem observou um prestigioso crítico e teórico do teatro, Anatol Rosenfeld, o teatro é a metáfora do próprio mundo, de sorte que para discutir teatro engendram-se sempre discussões sobre a vida, em seus vários prismas: políticos, psicológicos, culturais, filosóficos, científicos. Disse Rosenfeld:

“O fato de seres humanos (...) encarnarem seres humanos é um dado básico da antropologia (...) O ator apenas executa de forma exemplar e radical o que é característica fundamental do homem: desempenhar papéis no palco do mundo, na vida social... O homem – disse [George] Mead – tem de ‘sair’ de si para chegar a si mesmo, para adquirir um Eu próprio”. (ROSENFELD, 1976, p. 31)

Essa é possivelmente a analogia central para o presente debate, e ajuda a entender as razões pelas quais muito das reflexões sobre o trabalho de atuação cênica tangencia debates psicológicos e vice-versa. A hipótese com a qual venho trabalhando é de que a prática teatral, se levada de maneira responsável e séria, engendra naturalmente um exercício de *fazer alma*. Para o ator, esse exercício faz mais exigências, porque ele, naturalmente, é obrigado a flexibilizar de modo mais

intenso a circulação entre perspectivas diversas nas várias camadas da alma. Todavia, o proveito também se estende para o espectador, que potencializa sua experiência de vida, com acréscimos de uma outra realidade, imaginativa. Importante, neste caso, é salientar o caráter de realidade da experiência, sem diminuí-la ao status de irreal. Todas as experiências exercitadas num palco tem igual status de realidade, primeiro porque o ator, se trabalhando adequadamente, não sobe “no teatro para mostrar mas para refazer publicamente o espírito sair do corpo. Como no amor, como na morte”, (NOVARINA, 1999, p. 49) ou seja, ele usa a si mesmo para concretizar um movimento da imaginação, uma realidade da alma. Segundo porque, como tem insistido Hillman, é preciso compreender a fantasia como realidade, e compreender que todos os dados da realidade podem e devem ser encarados sob a perspectiva da fantasia, porque “a perspectiva metafórica, que revê fenômenos do mundo como imagens, pode encontrar ‘sentido e paixão’ onde a mentalidade cartesiana vê a mera extensão de objetos des-almados e inanimados” (HILLMAN, 1995, p. 49).

Muito antes que estes debates arquetípicos começassem a ser travados, todavia, alguns homens de teatro já o haviam elaborado, com base em sua própria experiência artística. Falo isso lembrando de um famoso texto do dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Em *Seis Personagens à Procura de um Autor*, o escritor apresenta muitas sugestões que vemos hoje debatidas como teorias arquetípicas. Durante um dia comum de ensaio, um grupo de teatro é visitado por seis personagens, que foram abandonados por seu autor e insistem em serem adotados para que possam viver no teatro. O personagem do *Pai* toma a frente e desenvolve longos debates com o diretor do grupo. Ele também é partidário da idéia da pluralidade, por isso tenta explicar ao diretor:

“O Drama, para mim, está todo nisto: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantos, quantas as possibilidades de ser que existem em nós (...) e com a ilusão, entretanto, de ser, sempre, “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser, em cada ato nosso: Não é verdade! Não é verdade!” (PIRANDELLO, 1972, pp. 43-44)

Após longas conversas, que naturalmente deixam o diretor do grupo um tanto desconcertado, o Pai resolve abalar ainda mais as certezas de todos e começa a

indagar sobre a realidade humana. Para ele, um personagem é sempre alguém porque tem caracteres próprios bem definidos, ao passo que “um homem, assim genericamente, pode não ser ninguém” (Ibid., p. 99). O diretor faz que não entende a insinuação e pede que ele seja direto no que pretende afirmar. Segue então o seguinte diálogo:

O PAI: Fazê-lo ver que, se nós, a não ser a ilusão, não temos outra realidade, é conveniente que o senhor também desconfie da sua realidade, desta que o senhor, hoje, respira e toca em si, porque – como a de ontem – está destinada a que, amanhã, descubra que não passa de ilusão!...

O DIRETOR: Ah, muito bem! E diga, ainda mais, que, com esta peça que vem representar aqui, diante de mim, o senhor é mais real e verdadeiro do que eu!

O PAI: Mas não há nisso dúvida alguma, senhor!
(Ibid., p. 100)

Fica visível, nesta obra de Pirandello, que o autor dá aos personagens- personagens (há também os personagens-atores, na peça) um caráter de Deuses, inclusive porque, segundo o *Pai*, o que os caracteriza, como personagens, é que eles têm existência infinita e são imutáveis. Trata-se de uma referência indireta ao *eidos* platônico. E o modo esnobe como eles tratam os atores, homens vivos, parece bastante com o modo como os Deuses gregos nos viam, como criaturas menores e efêmeras. Com base nessa idéia, é possível sugerir que o trabalho do ator talvez se defina melhor não como interpretação ou representação (designações interminavelmente debatidas entre os profissionais da área), mas como *personificação*, tal como Hillman qualifica a noção, em sua re-visão da psicologia (2005). No caso da psicologia arquetípica, ela tem preferido falar em Deuses, em lugar de falar em arquétipos, privilegiando a narrativa mitopoética, em detrimento da linguagem conceitual. Nesta perspectiva, o indivíduo deve tentar identificar, a cada momento, qual é o Deus que está falando por ele, que está tomando à frente, em cada momento específico de sua vida. A perspectiva do ator, seria a de explorar esse trânsito, e isso ajuda a entender a proposição do *entrar saindo*, sugerida por Novarina. Trata-se de um modo de entrar no palco e, ao mesmo tempo, sair de uma perspectiva particular específica (a que é tomada como personalidade), navegando no espectro policêntrico, para explorar a faculdade de cada alma individual de ser a

própria *anima mundi* em potencial. Neste caso, os personagens, apesar de sua gama ilimitada, podem ser qualificados de acordo com combinações diversas entre Deuses de qualquer sistema cosmogônico, que se use de referência. Seja o panteão grego, baiano ou hindu.

As conexões entre o fazer teatral e o *fazer alma* podem se ilimitadas, dada a característica primordial do teatro, ressaltada por Rosenfeld. Selecionei algumas idéias aqui que pudessem servir de referência. Apesar de ter quase sempre orientado as reflexões para a área de trabalho do ator, parece-me que muitas das idéias e imagens oferecidas têm amplas virtudes de analogia. A própria definição da essência do fenômeno teatral como fenômeno *entre*, espaço de relação, encontro, aponta para uma certa mediação de Eros. E certamente o teatro não é o único lugar onde um fenômeno desta espécie pode ser constelado...

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)