

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Artes

**ATOR & ALMA**  
**A Morte como Método**

**Alexandre Silva Nunes**

Campinas  
2005



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Artes

**ATOR & ALMA**  
**A Morte como Método**

**Alexandre Silva Nunes**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes da UNICAMP, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes, sob orientação da Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida e co-orientação da Profa. Dra. Elizabeth Bauch Zimmermann.

Campinas  
2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

N922a

Nunes, Alexandre Silva.

Ator e alma: a morte como método. / Alexandre Silva  
Nunes. – Campinas,SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Artes.

1. Representação teatral. 2. Performance (Arte) 3. Corpo.  
4. Psicologia da arte. 5. Ritual. 6. Alma. I. Almeida, Verônica  
Fabrini Machado de. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

*À memória de meu pai,  
Dario Queiroz Maciel Nunes,*

*Ao poeta, amigo e “instrutor de almas”  
Eduardo H Alves.*

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação não teria sido possível de realizar sem o apoio constante e a orientação da professora Verônica Fabrini. Também foi de grande importância, especialmente no início da pesquisa, a co-orientação de Elizabeth Zimmermann. Devo ainda à professora Suzi Sperber, seja em sala de aula, seja na banca de qualificação, meus agradecimentos pelas valorosas contribuições e apoio humano. A Cassiano Quilici, pelo interesse em participar da banca de avaliação, pela aguda percepção do objeto de pesquisa e por tantos encontros casuais, nas reuniões da ABRACE e na Unicamp. A João-Francisco Duarte Júnior, pelos longos debates que travamos em suas aulas, acerca da natureza e função do sensível, na educação e na arte, e pela presença na avaliação final. À memória de Renato Cohen, que soube apoiar, compreender e contribuir sempre com o amadurecimento desta pesquisa e de meu trabalho artístico, em geral. Ao amigo e mestre em teologia José Carlos Iglesias, pelas sugestões bibliográficas e por todas as conversas informais, em torno das fogueiras sagradas, sob a batuta de Kaká Werá Jecupé. Quero agradecer ainda à minha mãe, Aureci Nunes, e meus irmãos, que apoiaram e financiaram a realização desta pesquisa, na falta de instituições de fomento em condições de fazê-lo; a Potira de Azevedo, pela companhia e pela interlocução informal, acerca dos desígnios insondáveis de *Eros* e *Psiquê*; a Eduardo Néspoli e Marco Scarassati, pela parceria em diversas experimentações performáticas; a Margha Vine, pela amizade e pelo apoio nestes últimos dois anos de docência e pesquisa. Por fim, agradeço a todos os alunos e professores da Universidade Estadual de Londrina, onde lecionei por dois anos, o que permitiu o amadurecimento das idéias aqui apresentadas, através de debates e da aplicação de alguns de seus princípios.

## RESUMO

A questão da interioridade do ator, em seu trabalho artístico, tem demandado, já há mais de um século, a atenção de diversos encenadores e teóricos teatrais. Paralelamente a esse movimento de atenção à subjetividade do ator, tem havido forte retomada de interesse pelas origens de sua arte, num ambiente cultural cada vez mais caracterizado pela pluralidade de formas e pela experimentação. Neste mesmo ambiente, a psicologia teve nascimento, enquanto ciência, estruturou-se e desestruturou-se, ao longo de um século. Um dos pais da psicologia profunda, Carl Gustav Jung, se dedicou ao estudo da alma humana, através de imagens de sonhos, mitos e símbolos da cultura. Em sua teoria, a alma possui uma característica teleológica, que aponta para o chamado *processo de individuação*, através do qual, potencialidades inatas da personalidade podem se desenvolver. Esta temática permanece até os dias de hoje, encontrando no pós-junguiano James Hillman um de seus principais expoentes. Hillman é um dos criadores do *movimento psicológico* denominado psicologia arquetípica, que tem buscado aproximar a psicologia (ou seja, o *logos de psyche*) da cultura, das artes e da filosofia, em lugar do consultório médico. Recebendo influências de Henry Corbin e do renascimento florentino, Hillman demonstra a relação que existe entre a alma e a morte, e que a individuação junguiana pode ser vista como um processo de *fazer a alma*. Nesta dissertação, procuro coadunar a idéia do *fazer a alma* com o processo de formação e atuação em artes cênicas, usando a psicologia arquetípica como ferramenta para ampliar as discussões acerca da interioridade do ator e de sua relação com a corporeidade da cena.

## ABSTRACT

The inner state of an actor, as well as the origins of the actor's art has been subject of discussions by directors and researchers in the field of theatre studies for more than a century. The cultural diversity and the development of science allowed researches in the field of psychology. Carl Gustav Jung dedicated his life to study the human soul, through dreams, myths and symbols of human culture. In his theory, the human soul has characteristics, which develops an individual process, allowing the inherent personality aspects of a person to develop. James Hillman developed Jung's ideas in what is called archetypical psychology. This field of studies understand that the interweaving between psychology, arts, culture and philosophy is important to understand human kind as a whole. Hillman demonstrates the relationship between soul and death and believes that the Jung's individual process can be understood as a way to create the soul. This dissertation intends to get Hillman's concept and extend it to theatre studies in order to discuss the inner state of the actor and the relationship of the actor with the scene that is created.

<i>s</i>	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	<i>s</i>



## TEIA DE IMAGENS

“Secreta ou abertamente, a magia circula pela arte de todas as épocas, de modo que não é possível assinalar os limites históricos da ‘arte mágica’ nem tampouco reduzi-la a alguns rasgos estilísticos”.

(OTÁVIO PAZ)

“O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e *nos órgãos*, ele se espantaria se lhe fosse revelado que elas existem, pois nunca pensou que pudessem existir”.

(ANTONIN ARTAUD)

“A ação cênica é o movimento da alma para o corpo”.

(CONSTANTIN STANISLAVSKI)

“Não é o autor, o corpo do autor que é preciso reencontrar (porque no final das contas não era ele que fazia isso, da mesma forma que não é realmente o ator que atua), mas que se trata antes, de todos os lados, de manifestar, de exigir a existência de alguma coisa que quer dançar e que não é o corpo humano que nos fazem pensar que temos”.

(VALÈRE NOVARINA)

“Os deuses viraram doença; Zeus não governa mais o Olimpo e, sim, o plexo solar, e produz curiosos espécimes para a sala de consulta do médico”.

(C. G. JUNG)

“Cure o sintoma e perca o deus. Não tivesse Jacó lutado corpo a corpo com o anjo, e não teria se ferido, mas também não teria sido Jacó”.

(JAMES HILLMAN)

“A invisibilidade deixa perplexos o senso comum e a psicologia americana, que partem do princípio de que tudo o que existe tem uma quantidade e, portanto, pode ser medido. (...) Quando os pesquisadores não conseguiram encontrar a alma onde a estavam procurando, a psicologia científica abandonou também a idéia de alma”.

(JAMES HILLMAN)

“A realização do ator constitui uma superação das meias medidas da vida cotidiana, do conflito interno entre corpo e alma, intelecto e sentimentos, prazeres fisiológicos e aspirações espirituais”.

(JERZY GROTOWSKI)

“A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania”.

(ANTONIN ARTAUD)

“O espírito solicita à alma que o ajude, não que o despedace ou o subjugue ou o afaste como uma peculiaridade ou uma insanidade”.

(JAMES HILLMAN)

“Como resultado final, estamos falando da impossibilidade de separar o físico do espiritual. O ator não deve usar seu organismo para ilustrar ‘um movimento da alma’; deve realizar este movimento com o seu organismo”.

(JERZY GROTOWSKI)

“Para o ator, como para o semântico, trata-se de “repor o corpo no espírito”, de reencontrar o “preconceitual e o não-proposicional”, e das forças e energias agindo sobre nós para dar impulso a nossa compreensão como ser-no-mundo”.

(PATRICE PAVIS)

“No homem, o interior e o exterior estão sempre ligados”.

(V. MEYERHOLD)

“Todos os grandes atores são mulheres. Pela consciência aguda que têm de seu corpo de dentro. Porque sabem que seu sexo está dentro. Todos os atores sabem disso. E querem impedi-los disso. De serem mulheres e de vaginarem. Querem que indiquem, mostrem uma coisa depois da outra, fálus com sentido”.

(VALÈRE NOVARINA)

"De um modo geral - como tentarei sugerir-lo ao leitor benevolente -, o sonho (*rêve*) é masculino e o devaneio (*rêverie*), feminino. Por conseguinte, ao nos servirmos da divisão da psique em *animus* e *anima*, tal como essa divisão foi estabelecida pela psicologia das profundezas, mostraremos que o devaneio é, tanto no homem como na mulher, uma manifestação da *anima*".

(GASTON BACHELARD)

“O ator que representa sabe que isso realmente modifica seu corpo, que isso o mata a cada vez”.

(VALÈRE NOVARINA)

“A significação que a alma torna possível, seja em assuntos do amor ou religiosos, deriva de sua particular *relação com a morte*”.

(JAMES HILLMAN)

“Sim, os mortos são meus professores. É preciso respeitar os mortos e gostar deles. Mais cedo ou mais tarde seremos chamados também. Temos que trazer os mortos para perto de nós e conviver com eles. Hoje em dia as pessoas apreciam apenas a luz. Mas a quem a luz deve sua própria existência? Às costas das trevas, pois elas carregam a luz”.

(TATSUMI HIJIKATA)

“O ator não executa mas se executa, não interpreta mas se penetra, não raciocina mas faz todo o seu corpo ressoar. Não constrói seu personagem mas decompõe seu corpo civil ordenado, suicida-se”.

(VALÈRE NOVARINA)

“A natureza metafórica da alma tem uma necessidade suicida”.

(JAMES HILLMAN)

“A catarse, para os gregos, significava também a ação de podar as árvores (cortar a madeira morta), o alívio da alma pela satisfação real ou imaginária de uma necessidade moral, e as cerimônias de purificação a quem eram submetidos os candidatos à iniciação. O simbolismo do teatro opera em todos esses níveis”.

(JEAN CHEVALIER & ALAIN GEEBRANT)

“Mas, e o ser humano, o que será? O ser humano é, antes de tudo, um corpo”.

(AUGUSTO BOAL)

“A definição do homem é a definição de sua alma”.

(ARISTÓTELES)

“Mais vale o bom nome do que o bom perfume; o dia da morte do que o dia do nascimento”

(Eclesiastes 7,1)

## ÍNDICE

<b>Agradecimentos</b> .....	<b>vi</b>
<b>Resumo/Abstract</b> .....	<b>vii</b>
<b>Teia de Imagens</b> .....	<b>ix</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>01</b>
<b>PRÓLOGO – Memorial</b> .....	<b>05</b>
<b>I – Pré-História</b> .....	<b>09</b>
<b>II – Cena da Origem</b> .....	<b>15</b>
<b>III – Do Espírito de Totens</b> .....	<b>23</b>
<b>IV – De um Rito de Passagem</b> .....	<b>31</b>
<b>V – Do Butoh ao Forroh</b> .....	<b>39</b>
<b>CAPÍTULO 1 – Ator</b> .....	<b>48</b>
<b>1.1 – Da Essência</b> .....	<b>48</b>
<b>1.2 – Da Metáfora Corporificada</b> .....	<b>53</b>
<b>1.3 – Os Nomes do Ator</b> .....	<b>63</b>
<b>1.4 – Da Função Semântica à Função         Mágica: A Narrativa Mitológica</b> .....	<b>72</b>
<b>CAPÍTULO 2 – Alma</b> .....	<b>80</b>
<b>2.1 – Simbólica da Cosmogonia Cristã</b> .....	<b>83</b>
<b>2.2 – Multiplicidade do Homem em Homero</b> .....	<b>92</b>
<b>2.3 – Origem dos Conceitos de         Corpo e Alma no Apogeu Grego</b> .....	<b>105</b>
<b>2.4 – Razão Pura e Perda da Alma</b> .....	<b>114</b>
<b>2.5 – O Retorno do Reprimido</b> .....	<b>120</b>
<b>2.6 – Recuperando a Alma</b> .....	<b>132</b>
<b>CAPÍTULO 3 – Ator &amp; Alma</b> .....	<b>148</b>
<b>3.1 – O Nirvana do Ator:         Reentrar na Consciência Dionisíaca</b> .....	<b>153</b>
<b>3.2 – Entes Intermediários e o Anjo da Obra</b> .....	<b>165</b>
<b>3.3 – O Corpo como Pedra</b> .....	<b>171</b>
<b>3.4 – A Morte como Método</b> .....	<b>176</b>

## INTRODUÇÃO

Comecei esta pesquisa tentando reunir os pedaços dispersos de experiência e reflexão artística que ao longo do tempo recolhi. Pedaços com razões cada qual diversas para estarem em mim e impregnarem meu corpo. Algumas advindas do contato direto com o palco e o público; do frio de palcos de cimento, da tessitura da terra, de uma grama casual, do palco materno de madeira, úmido e uterino, entre tantos mais; e do contato com a *outridade*, em circunstâncias especiais de relação, onde a magia onírica, inerente à arte, intercede à realidade natural da vida. Algumas ainda, em resposta, vinham de livros e teorias que encontrava, ora motivando-me, ora confirmando-me; ora acordando-me, ora fazendo-me concordar. Mas uma porção considerável provinha destarte de anseios íntimos, particulares; por vezes manifestos na angústia, na ansiedade, na procura ou curiosidade; noutras manifestos no encontro.

Dito isto, fica implícito que esta investigação parte ou se coaduna a uma busca pessoal, e é aqui que julgo encontrar sua riqueza, que se propõe demonstrar como a imaginação em nossas experiências, pode tornar-se chave para o ator fazer transparecer aquilo que tantos mestres de butoh buscavam revelar: a textura da alma na fluidez do corpo. Todavia, preciso reconhecer que não há nisso grande novidade: é comum às pessoas pesquisarem aquilo que nelas suscita inquietação, estimulando-as ao conhecimento, ou reconhecimento de suas demandas. Todavia, a expressão dessa busca pessoal torna-se aqui imperativa, pois é ela também o próprio objeto da pesquisa. Nos parâmetros da teoria junguiana, essa busca pessoal estaria contida, ou apontaria para o chamado *processo de individuação da personalidade*; através do qual a *totalidade* do ser desenvolve-se, qual uma árvore, rumo a um objetivo de realização/auto-realização específico, impulsionando a *árvore* que jaz em potencial na semente a *tornar-se aquilo que ela é*. Uma tendência do *self* a realizar potencialidades inatas; semelhante, em certo sentido, à idéia do *amor fatti* nietzscheano.

A primeira denominação que atribuí a este estudo foi *O Processo de Formação do Ator e o Desenvolvimento da Personalidade*. Pensava em relacionar a

formação do ator à formação do indivíduo; que o teatro, enquanto tal, podia fazer jus à máxima de Herbert Read, da *educação pela arte*: “quando falo em arte quero dizer um processo educacional, um processo de crescimento; e, quando falo em educação, quero designar um processo artístico, um processo de autocriação” (READ, 1986, p. 12). Essa idéia de *autocriação* me fazia lembrar Artaud (neste caso *uma* leitura de Artaud): “O atleta pergunta: o que é um corpo? «...» O ator pergunta: o que pode um corpo? E sua pergunta não é pela essência, mas pelas potencialidades de produção” (ARANTES, 1988, p. 50), como também me devolvia a Jung e sua idéia de individuação. Por esta razão, e por estar naquela época determinado a fechar minhas referências psicológicas em Jung, mudei o nome da investigação para *Teatro e Individuação: As Relações entre Psique e Corpo no Trabalho do Ator*, quando enfim estruturei o projeto de pesquisa. Se a primeira parte do novo título não passava de uma síntese do anterior, na segunda parte buscava enfocar a correspondência de corpo e psique, como *dois lados de uma mesma moeda*: “O homem como ser vivo, disse Jung, aparece externamente como um corpo material que, no interior, se manifesta como uma série de imagens das atividades vitais que se processam lá dentro” (CONGER, 1993, p. 168).

Com o desenrolar da pesquisa, e com muitos (bem-vindos) desvios, como uma paragem pela alquimia, uma rápida passagem por Félix Guattari e sua heterogênesse ético-estética, algumas perdas de rumo e outros reencontros, acabei desistindo de tomar o conceito junguiano de *individuação* como instrumento de correspondência com o processo de formação do ator. Em vez da *individuação* junguiana, passei a achar mais apropriado o uso do termo *alma*, que funciona como pedra de toque da chamada psicologia arquetípica, sendo *definida* pelo pós-junguiano James Hillman, como sendo “a base poética da mente” (HILLMAN, 1983, p. 23), “constituída de imagens, ... [e] primariamente uma atividade imaginativa” (Ibid, p. 27), que apresenta-se numa “exposição [que] deve ser poética e retórica, seu raciocínio não lógico”: “alma-como-metáfora” no sentido de que “ela atua como metáfora, transpondo sentidos e liberando significados” (Ibid, p. 47), “uma perspectiva mais do que uma substância”, “um conceito deliberadamente ambíguo que resiste a toda definição” (Ibid, p. 40) e, por fim, como “*aprofundamento* de eventos em experiências; ... [mantendo uma] *relação com a morte*. E ... [como] a possibilidade

imaginativa em nossa natureza, o experimentar através de especulação reflexiva, de sonho, imagem e *fantasia*” (Ibid, p. 41).

Assim, encontrei na relação substantiva e direta entre *ator* e *alma* as bases poéticas desta pesquisa. Isso permitiu-me fazer uso do “principal objetivo da psicologia arquetípica... denominado ‘cultivo da alma’, parafrestando os poetas William Blake e, particularmente, John Keats: ‘chame o mundo, eu lhe peço, ‘o vale do cultivo da alma’” (ibid, p. 54), transpondo o paradigma da construção poética original para o trabalho criativo dos atores. Este assunto está reservado ao terceiro capítulo, onde tratarei dele especificamente, pondo a idéia do fazer a alma, da psicologia arquetípica, em função das demandas do ator. O foco definiu-se então na reflexão acerca da significação e simbologia de ator e alma, e suas possíveis relações para o trabalho artístico.

Numa das primeiras páginas desta dissertação, *profanei* os termos da tradição do *quadrado mágico*, buscando explicitar uma relação de similaridade entre o termo latim SATOR (lavrador) e o substantivo português ATOR. A fórmula mágica pode parecer “apenas” um poema concreto, quando na verdade carrega referências simbólicas a uma tradição “interpretada de milhares de maneiras pelos alquimistas e esoteristas” (CHEVALIER, 1999, p. 756). A expressão *sator arepo tenet opera rotas*, como pode-se perceber, é organizada no quadrado através de “cinco letras dispostas em cinco linhas, de tal forma que podem ser lidas da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda e, verticalmente, de cima para baixo ou de baixo para cima, sem que a ordem, a natureza e o sentido das palavras sejam modificados” (IBID). Seu significado pode ser traduzido por: “O lavrador, com sua charrua ou em seu campo, dirige os trabalhos” (IBID). Como estarei utilizando o paradigma da psicologia arquetípica (de considerar a alma como metáfora básica da psique, pela manifestação de uma poética que lhe é intrínseca, e se coaduna às próprias idéias religiosas, enquanto imagens da alma) achei oportuno abrir as páginas da dissertação com este misto de poesia visual e mágica iniciatória, ilustrando desde já o paradigma que elegi como centro de pesquisa (o autoconhecimento por imagens) e o *modus operandi* que estarei utilizando ao longo da dissertação, por uma via que pretende inscrever a eficácia do ator em cena em termos míticos.

A presente dissertação constitui pesquisa na área de fundamentos teóricos das artes, em nível de mestrado. Não faz parte dela a realização de trabalho prático, mas, como será possível perceber, busquei relacionar todas as idéias refletidas em termos de minha prática artística. Assim, apresento no prólogo da dissertação, denominado *MEMORIAL*, uma espécie de relato de meus percursos individuais de artista, professor, pesquisador, criança e mesmo funcionário público, como fragmentos intercambiáveis de um mosaico histórico e particular, que poderia ser compreendido nos termos de um “destino pessoal”, conforme a compreensão que a psicologia arquetípica faz da expressão. No primeiro capítulo, buscarei uma definição de ator, através de referências a teóricos diversos, tentando mapear um pouco da multiplicidade que lhe é intrínseca e levantando dados referentes a suas origens e funções. Verificarei também a dívida do teatro com manifestações rituais, aspectos simbólicos e mitológicos e a relação disso com os aspectos semânticos do ato cênico. No segundo capítulo realizarei igual empreendimento no levantamento das referências ao termo alma. Para isso, começarei com a apresentação de aspectos da cosmogonia cristã, através de uma antropologia do Antigo Testamento da Bíblia Sagrada. Em seguimento, trarei algumas informações referentes ao pensamento grego, no que se refere ao tema da alma, primeiro com a época homérica e, em seguida, com o surgimento e o apogeu da filosofia clássica grega. O capítulo será fechado com a apresentação das idéias da psicologia arquetípica acerca da alma, fazendo correlações com os momentos históricos apresentados. Por fim, no terceiro e último capítulo, tento equacionar as relações entre ator e alma, tomando por base os estudos realizados nos capítulos precedentes e avançando um pouco mais na discussão.



## PRÓLOGO – MEMORIAL

O cineasta Luís Buñuel inicia seu livro de recordações, *Meu Último Suspiro*, (BUÑUEL, 1982) pedindo antes desculpas por não ser *homem de letras* (pois é um *homem de imagens*). Do ponto de vista literário, as justificativas iniciais – “*Jean-Claude Carrière... ajudou-me a escrever este livro*” – (IBID, p. 5) são plenamente justificáveis: o valor do livro não é literário. Ali, Buñuel não faz mais que cultivar as imagens que a vida lhe legou. Imagens, lembranças, fantasias de um profissional enredado da cabeça aos pés, do primeiro ao último dia de vida, em imagens. Já do ponto de vista cênico parece ser a mim que cabe justificar porque dou início a este estudo, dedicado à arte do ator, em sua relação substantiva com a alma, pela lembrança das palavras não-literárias deste cineasta memorável. E, embora pudesse elencar várias razões para isso, (que todavia antecipariam muito do que pretendo dizer ao longo da dissertação) limito-me a assinalar que esta foi uma das lembranças e imagens que me veio à mente, frente ao título *memória*, que usei para designar este capítulo.

Segundo Buñuel, nós somos, em última instância, feitos de memória. Ou ao menos é pela memória que conseguimos manter o fio (de Ariadne) que, coerente ou incoerentemente, mantém-nos conscientes do que somos. “Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. Sem ela não somos nada”. (IBID, p. 11) Para demonstrar a importância dessa memória, da manutenção consciente de nossa história pessoal (que é também imaginação, digo, fantasia) para acercarmo-nos daquilo que somos, o cineasta evoca a lembrança de sua mãe que, “nos últimos anos de sua vida... pouco a pouco, perdeu a memória”, (IBID, p. 09) chegando a não reconhecer seus próprios filhos e a esquecer quem era ela mesma.

E já que me antecipei ao falar de imagens, pelo imperativo da *memória-que-faz-história* suscitado pelo título do capítulo, julgo valer a pena trazer à cena as palavras de um outro. Refiro-me ao psicólogo James Hillman, que, a despeito do cineasta que escreve sem ser escritor, anima-se em falar de história, sem ademais ser historiador. Como também não sou psicólogo, cineasta ou historiador animo-me em começar com estes exemplos

deslocados, transgressores das fronteiras imediatas que seus ofícios de cineasta e psicólogo lhes sugere.

Segundo Hillman, psicologia e história são duas coisas intrínsecas, que se convalidam em suas manifestações. Do mesmo modo que Buñuel tenta persuadir-nos de que é a memória quem mantém a coerência (mesmo que incoerente) daquilo que somos, Hillman adverte que, enquanto permanecemos com o simples acúmulo de fatos, sem “núcleos arquetípicos centrais (...) sem um sentido de alma não temos um sentido de história”. (HILLMAN, 1998, p. 16) Mas quando “fato e significado”, estes “incomensuráveis” (IBID, p. 17) são conjugados, então nos defrontamos com algo que supera o simples status de *evento*, adquirindo valor de *experiência*. Diz ele:

Sem um sentido de alma não temos um sentido de história. Nunca a adentramos. Esse núcleo de alma, que trança os eventos nos padrões significativos das histórias e dos contos recontados, cria a história. A história é estória antes e fato depois. (...) Apenas aquilo que é re-contado, re-dito, re-lembrado torna-se história. Essa busca do tempo perdido requer uma psique individual *sinngibende* e experimentadora. (IBID, p. 16)

Peço perdão se esse modo circular de contar e re-contar as palavras do mesmo autor, em recorrências tão imediatas, é incômodo ao leitor. Só posso advogar que estamos sempre contando as mesmas histórias e repetindo as mesmas idéias de muitos modos distintos<sup>1</sup>. E não seria demais também dizer que a recorrência é igualmente um dos mecanismos mais comuns ao trabalho metodológico do ator. Pela repetição descobrimos aquilo que não se repete, re-descobrimos uma das maiores características das artes cênicas, sua qualidade de *evento*<sup>2</sup>, localizado no tempo e no espaço, e conquistamos destarte (nós, atores, performers, dançarinos, músicos jazzistas) a faculdade de não nos repetirmos a cada apresentação.

---

<sup>1</sup> O *modus operandi da alma*, como veremos a seguir, é considerado pela psicologia arquetípica como um processo circular, de repetições, que tende a progredir de acordo com a união que estabelece com o *espírito*, como na relação amorosa entre *Eros* (neste mito, simbolizando o masculino) e *Psiquê* (*anima*, em latim, ou *alma*, em português).

<sup>2</sup> Renato Cohen, em seu livro *Performance como Linguagem* (1989, P. 59), qualifica a arte performance como um *evento*, enfatizando o descompromisso desta para com algumas outras formalidades necessárias para que se denomine um *evento de teatral*.

Afinados e confirmados os princípios gerais de que estou fazendo uso para lançar mão do termo *história*, nestas palavras ainda introdutórias, vou sugerir uma última justificativa para as lembranças de que fiz uso. Tendo me apressado ao falar em alma, antes de proceder a seu estudo propriamente dito, (o segundo capítulo está reservado a isso, e não será prejudicial iniciar-se a leitura por ele, ou por qualquer outro) aproveito para acrescentar que, se foi pela sugestão ocasional do termo *história* que recorri a Buñuel, numa precipitação impensada da alma, será este tipo de precipitação que intercederá, por vezes, no curso das palavras e idéias ao longo do discurso. Refiro-me ao *curso da alma*, a seu modo natural de fabricar imagens incessantemente, numa profusão de símbolos e imagens recorrentes, capazes de reanimar nossa cultura desanimada pelo racionalismo cientificista. Algo como o princípio de *devaneio*<sup>3</sup>, que Gaston Bachelard estabelece quando se propõe a usar a fenomenologia como ferramenta de estudo do devaneio, na busca pela origem do momento criativo dos poetas; lançando mão, ele mesmo, de um discurso transitivo com a poética, permeado de idiosincrasia. Nas palavras de abertura de *A Poética do Espaço*, já adverte:

Um filósofo que formou todo o seu pensamento ligando-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu, o mais precisamente possível, a linha do raciocínio ativo, a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea, deve esquecer seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas colocados pela imaginação poética. (Bachelard, 1974, p. 341)

E na introdução de *A Poética do Devaneio*, devaneia:

Sou, com efeito, um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas. Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Abandono a página. As sílabas da palavra começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. A palavra abandona o seu sentido, como uma sobrecarga demasiado pesada que impede o sonhar. As palavras assumem então outros significados, como se tivessem o direito de ser jovens. (Bachelard, 1988, p. 17)

Foi lembrando da amnésia da mãe de Buñuel, da alma enraizada na história, (e da história intrínseca à alma) de Hillman; e permitindo-me devanear, tal qual

---

<sup>3</sup> Bachelard usa este termo para denominar o estado de consciência em que opera o poeta, durante o ato criativo. Ver quarto tópico do capítulo primeiro (1.4) e tópico primeiro do terceiro capítulo (3.1) desta dissertação.

Bachelard, com imagens, recordações de minha própria história e *palavras jovens*, capazes de poetizar e dar alma às lembranças soltas e amontoadas na memória, que me decidi a iniciar o discurso desta dissertação pela reconquista de minha própria história pessoal. A rememoração de minhas ações como matéria prima de estudo. Minhas cenas, minha história de ator e alma.

Durante um longo tempo pensei que as definições teóricas fossem adequadas para demarcar e delimitar, inicialmente, os conceitos e idéias de que estaria fazendo uso, ao longo de meu percurso discursivo, para então descrever e analisar as experiências práticas que vivi, antes de ingressar no, e durante o, curso deste Mestrado em Artes. Acabei por desistir disso. Eu não só estaria sendo injusto comigo, (as experiências que relato, a seguir, não nasceram da aplicação prática de pressupostos teóricos, mas antes os gerou, ou por eles procurou) como igualmente para com meus possíveis e futuros leitores. Pois foi *deste* “retrato que ofereço (...) com minhas afirmações, minhas hesitações, minhas repetições, minhas lacunas, com minhas verdades e minhas mentiras” (Buñuel, 1982, p. 12) que nasceu propriamente a idéia de pesquisar a relação *ator-alma*. *Ator e Alma* assim, sem artigos ou preposições: é por uma razão deveras *substantiva* que os evito, (como seria facilmente esperável: *o ator e a alma* ou *a alma do ator*) para antes agregar *pobremente* dois ricos termos, como se agrega a dureza “inenfática” de duas pedras; “sua resistência fria ao que flui e a fluir, [...] sua carnadura concreta; a de economia, seu adensar-se compacta: lições da pedra”. (MELO NETO, 1996, p. 21) E como, no palco, digo, na cena, não são as palavras as nossas pedras...

Por fim, cumpre ressaltar que estas recordações de que farei uso, a despeito de não possuírem o valor histórico que pesa sobre recordações autobiográficas de homens como Constantin Stanislavski (por um lado) ou da análise de procedimentos criativos, como dos de Bob Wilson, (por outro) ambos caminhos já balizados e sólidos na história e na cena, são o que de melhor posso oferecer para manter o peso de coerência da dissertação: (considerando a riqueza das imagens de qualquer ator na elaboração de seu trabalho) minha história.

## I - PRÉ-HISTÓRIA

Certa vez, durante uma das aulas de um curso de *arteterapia* que estava freqüentando em Recife, um aluno interessado no trabalho com crianças perguntou à professora sobre como proceder para conseguir que elas adentrassem um território imaginário, de fantasias. Pela pergunta, percebe-se que o aluno achava que seria difícil induzir suas supostas crianças a aceitar a fantasia como realidade. A resposta da professora, naturalmente, foi muito diversa do que ele esperava ouvir: “Em se tratando de crianças”, disse ela, “o difícil não é fazê-las imaginar e fantasiar, mas trazê-las de volta à realidade”. Certamente, aquele aluno havia perdido parte substancial das lembranças pessoais de sua condição de criança, de outro modo saberia por experiência o quanto é fácil (e divertido) deixar-se levar pela fantasia, quando criança. E isto não é algo raro. Muitos de nós, ao que parece, perdemos completamente o contato com a *criança interior*, na idade adulta, só voltando a entrar em contato com ela na terceira idade, quando a memória já começa a falhar e a fantasia, outrora renegada, volta a aguçar-se, confundindo-se com as recordações.

Embora na época eu não me considerasse capaz de fazer tal pergunta, incorrendo no equívoco de desconhecer a realidade infantil, não tenho certeza das razões pelas quais tinha esta convicção. É possível que minha dureza racional me desse a certeza de que a criança lida bem com a fantasia devido a alguma leitura acerca do tema e não por estar naquele momento em contato com a *criança interior*. Decerto, sempre que estudava algo com afinco, e ali eu era um estudante, agia com destreza científica, mantendo a rigidez do pensamento racional. Foi nos últimos anos que comecei a experimentar a interiorização dos conhecimentos que buscava nos livros e compreendi que a racionalidade não abrange tudo. Como diz Grotowski, “sei o que significa o relacionamento, mas é muito difícil para mim expressá-lo em termos lógicos... Num certo momento, a lógica tradicional não funciona”. (Grotowski, 1992, p. 204) Não diria que a racionalidade, opaca, bloqueasse-me a nitidez do irracional: eu adentrava o irracional no trabalho de ator. Mas havia uma dicotomia.

Esta dicotomia não era algo abstrato, mas enraizada no próprio cotidiano, como no nível de responsabilidades burocráticas que assumi, na condição de funcionário público, em contrapeso com o uso diverso de linguagens artísticas (basicamente a experiência como ator e performer, o manuseio de imagens, em geral digitalizadas e a insistência com a palavra poética, escrita e vocalizada<sup>4</sup>). Mas optei bem antes pela dedicação prioritária, não pelo teatro, mas por meu *ser ator*. Isto quer dizer apenas que recusei impedimentos de ordem formal para a realização deste “*ser ator*”, imbricando linguagens. Assim, atribuí à minha condição de ator um sentido amplo, que me permitiu descer à performance, a combinações poéticas, fusões de imagem e movimento, conhecer a dança contemporânea, a idéia do *espontâneo*<sup>5</sup> em dança, conhecer o *butoh* e reencontrar-me na alma. Na idéia de *fazer a alma*, que pode ajudar a traçar relações intrínsecas entre arte e vida, não através da idéia psicanalítica da sublimação, mas como um processo mitopoético de se auto-engendrar.

E já que falei de minhas funções públicas, cumpre consignar um rastro deste percurso. Ele decerto não é artístico, mas creio-o como parte do meu *treinamento de ator*, como parte desse *fazer a alma*; afinal ele esteve presente constantemente, como sombra ou em espelho, durante os vários percursos que apenas citei acima. Essa minha vida pública, que hoje considero que começou quando meu pai faleceu<sup>6</sup> e tivemos (eu e meus irmãos) que mudar de colégio, quando então ingressei na Escola Técnica Federal de Pernambuco, para estudar edificações, e acabei conhecendo o teatro; essa vida pública começa quando eu me conscientizo de que, a partir dali, um novo destino se traça, exigindo

---

<sup>4</sup> De fato, participei de três exposições de poesia visual. Uma na universidade, coletiva de alunos e professores, onde expus um *livro de artista*, e outras duas junto ao poeta e amigo Eduardo H Alves. Todas em Recife. Nunca publiquei meus poemas, exceto um deles que acompanhou uma reportagem de jornal, ainda em 1996, de caráter eminentemente visual.

<sup>5</sup> Aqui entra também a função terapêutica, assinalada pela prática da dançaterapia, que tomei conhecimento através de uma entrevista para trabalho acadêmico, ainda na graduação (UFPE), junto à dançarina Célida Samico, esposa do conhecido pintor Samico, que trabalha (ou trabalhava) num sobrado, em Olinda. Algumas idéias sobre experiências com esse tipo de terapia pela dança podem ser obtidas junto aos livros da arte-terapeuta Maria Fux (ver bibliografia).

<sup>6</sup> Era o ano de 1986, mês de agosto, dia 15. Se eu invertesse alguns dígitos do ano, (por engano ou vontade própria) obteria o ano de nascimento de Antonin Artaud, 1896, que é também a data de nascimento do famoso poema *Un coup de dès jamais n’abolira le hasard*, de Mallarmé. Por isso talvez essa data tenha-me sido sempre de fácil recordação. (Artaud nasceu no dia 4 de setembro, todavia)

mudanças e um novo padrão, ativo, de comportamento. Esse foi o momento, penoso, escuro, e esse foi o significado.

Meu pai havia edificado todo um plano de formação intelectual para seus filhos, os quais preferia só ver trabalhando depois de formados numa universidade<sup>7</sup>. E eu também cresci com a idéia de um *anjo*, (uma espécie de *daimon*, tal qual postulado por Platão, e *reciclado* por James Hillman) um *demoniozinho* que costumava falar com ares científicos na minha cabeça. Eu de fato me achava um homem de conhecimento quando ainda tinha poucos anos. Achava mesmo que uma espécie de “homem do conhecimento”, um *grande homem* (numa terminologia mais junguiana, relacionada às manifestações do *Self* ou *Si-Mesmo*<sup>8</sup>), me habitava e quando adulto ele iria falar e eu seria ele. As especulações de meu pai sobre profissão e seu incentivo ao estudo acadêmico se coadunavam com as aspirações do *daimon* que citei, embora eu ainda não tivesse consciência disso.

E se falo em *vida pública*, isso não passa de uma brincadeira, com um tremendo fundo de verdade. É que quando meu pai faleceu eu também tive que morrer para nascer novamente. Eu tive que fazer uma escolha profissional, porque iria realizar o segundo grau numa escola profissionalizante e precisava ter uma perspectiva profissional favorável, inclusive com certa urgência, já que, no mínimo (esse foi o significado a que me referi) eu teria que ser o meu próprio pai, dali por diante. Essa transição contou com o auxílio indispensável de minha mãe, mas isso não precisa encerrar o assunto predileto do *Sr. Freud*, já que os meus mitos de preferência são outros. Foi desde então que eu também não abandonei mais as instituições públicas brasileiras e por isso a brincadeira com a *vida pública*. Ela começa com a escola técnica, como estudante e estagiário, se estende à vida como funcionário público bancário, tem seu prolongamento acadêmico somente em universidades públicas (a UFPE, a Unicamp e agora a UEL, onde leciono como professor

---

<sup>7</sup> Seria digno de nota que ele possuía uma história de fuga e subversão à escola e à formação acadêmica. Não freqüentara a universidade, mas desejava seus filhos nela, tal qual meu avô desejava que seu filho estudasse, etc.

<sup>8</sup> Terminologia própria à psicologia analítica de Jung, que se refere ao centro da personalidade e tem relação intrínseca com o *processo de individuação*.

substituto) e chega aos domínios do Poder Judiciário. Eu quase quis estudar direito, além de engenharia, arquitetura...

Tornei-me funcionário público aos 17 anos, 11 meses e 28 dias de idade. Por um ano fui o que o Banco do Estado de Pernambuco denominava *bancário aprendiz*. Sim, eu fui aprendiz de bancário. Estudava, em meio turno, disciplinas relativas ao trabalho de um banco: matemática financeira, português, atendimento, taxas, câmbio... e na outra metade estagiava em algum setor de atividade bancária, até conhecer todos os setores comerciais e administrativos. Depois dessa maratona de um ano ascendi (aplausos!) para o cargo de auxiliar administrativo (designação comum aos operários do capital). Trabalhei na compensação, na contabilidade, na seção de desconto e cobrança, no atendimento. Fui para a área de recursos humanos, trabalhei com treinamento, manuseei ferramentas de informática, das planilhas de cálculo aos programas de layout. Em novo concurso público saí do banco e fui então assumir o cargo de auxiliar judiciário da 3ª Entrância do Tribunal de Justiça de Pernambuco. Isto significa (o nome do cargo) que eu era um auxiliar de procedimentos burocráticos relativos ao poder judiciário da 3ª entrância de Pernambuco: Recife. Tranquei matrícula da faculdade de artes cênicas (UFPE) e fui assumir a *missão pública* no Juizado Especial Cível da comarca de Caruaru<sup>9</sup>.

Atendia os miseráveis e os bem gordos para oferecer os serviços gratuitos da justiça brasileira – a justiça comum de causas pequenas. Tinha a função de redigir as ocorrências. Escrevia o que me diziam e *dava entrada* ao processo. As pessoas muito simples normalmente recheavam os fatos com suas idiossincrasias, chegando a expor intimidades. (e acho que elas estavam certas, já que os fatos não têm mesmo sabor sem recheio) Quatro ou cinco meses depois fui convidado a trabalhar na diretoria de recursos humanos (era um ator e sempre há algum(a) chefe de recursos humanos que gosta das artes). Trabalhei como auxiliar e como instrutor de treinamento. Elaborei folders e diagramei textos e apostilas. Prossegui com algumas investidas em comunicação visual e criei logotipos. Assumi uma chefia de seção e depois fui transferido para outra. Refiz meus contatos com os Juizados

---

<sup>9</sup> A incoerência não é minha. Apensar do juizado situar-se em Caruaru, os Juizados Especiais, em Pernambuco, são todos considerados como da 3ª entrância, (capital) porque subordinados indiretamente à presidência do Tribunal. É digno de nota, a título apenas de curiosidade, que é nos Juizados Especiais que se concentra grande parte dos cargos comissionados, que não necessitam de concurso público para contratação.



Especiais, agora numa chefia de *acompanhamento à produtividade* (!). Criei novas planilhas de cálculo em Excel e mudei outra vez de setor: (as mudanças constantes também referiam-se às mudanças da gestão administrativa do Tribunal, sempre que – a cada dois anos – a mesa diretora era renovada) tornei-me funcionário da Assessoria de Cerimonial, descobri quantos ritos e mitos envolvem uma instituição enraizada na história e vi, de perto, quantas cerimônias intermedeiam as relações públicas na alta hierarquia do poder.

Alguns meses depois, fui convidado a trabalhar junto à coordenação do Programa Criança Cidadã. Tratava-se de mais uma iniciativa filantrópica, encabeçada pelo poder público, que usava doações de empresários para realização de atividades esportivas, educacionais e culturais com crianças pobres (que são muitas e cujas previsões imediatas não são de melhoria). Lá me tornei, a bem dizer, um redator. Escrevi projetos, discursos, cartas e ofícios, com costumeiro otimismo quanto à velha *mudança social*, que nunca vem (mesmo sabendo que meu discurso, um tanto poético, não ajudava muito a diminuir a fome de tantos milhões). Fui *condecorado* com a Comenda Justiça e Cidadania, por isso, ao vinte e dois dias do mês de dezembro do ano de 2001, em sessão solene no Salão Pleno do Tribunal de Justiça de Pernambuco.

Assim, minha sombra de artista não era algo abstrato, mas algo com o que eu convivía diariamente. Meu devir pelas artes eu o descrevo logo a seguir. Ele está localizado no item do capítulo que denominei *Cena da Origem*, mas esse outro meu duplo, essa parte de mim que lida bem com o racional e lógico, dentro da ordem consciente, que tem disciplina, por mais que fuja dela, e por isso não conseguiu apenas deixar passar o tempo como funcionário, talvez fantasma (para falar logo de alma e pronto!), mas que quis se realizar no mínimo ato, essa faculdade eu a nomeio também artística, porque, como sombra, é parte daquilo que a gera. Porque foi sempre a viabilidade de viver como artista que a fomentou, porque não ficou nada claro, entre os vários nomes de cargos, setores e atividades que enumerei, perceber que esse trabalho sempre me foi um pesar, mas um pesar que nunca recusei e que de algum modo ajudou a manter-me humano, entre os assuntos do mundo, convivendo com as pessoas do mundo, compreendendo o humano no mundo, presenciando toda sorte de ambição, desejo, desespero, mágoa, competição e outros estados de ânimo cotidianos, porque, e isso precisa ser ressaltado, quanto mais alta a hierarquia maior o número de pessoas que vivem de fato aquilo, chegando a passar a (bem) maior

parte do tempo de um dia dentro da repartição, chegando a invadir finais de semana e feriados com trabalho. Mas, no auge da juventude, eu me interessei sempre em conhecer cada assunto, por diverso que fosse. Em compreender como grandes chefes continuam sendo tão humanos quanto qualquer outro de seus comandados, como o detalhe da secretária competente e como a engrenagem, do capital (banco) ou da máquina jurídica, funciona. E entusiasmava-me até mesmo com a máscara do atendente público, de que fiz uso, com frases e comportamentos típicos.

Quando falei, no início deste tópico, sobre uma dicotomia no aluno que sabia sobre o universo imbricado de fantasias e realidade das crianças, talvez não tanto pelas lembranças da infância, mas pelo pensamento racional, eu me referia à dicotomia revelada por este duplo. É o duplo que remonta à idéia do segundo nascimento e do *fado* que o mesmo destino legou. Esse *fado*, também conhecido popularmente por *ossos do ofício*, acabou por se tornar uma forte disciplina, disciplina esta que tento agora reverter e colher seus frutos, mais decididamente como ator (e que se considere, apenas durante o curto intervalo desta dissertação, o termo ator como abrangente de meu ser poeta e múltiplo, que se considere aqui o ator, como aquele que se faz ativo em sua arte a ponto de expor-se em público, seja no teatro, na performance ou na vida diária). Deste ponto de vista, minha migração decidida para a academia, saindo de funções mais especificamente burocráticas para a função de professor, funciona como um intermediário de ligação entre os dois lados da relação dicotômica.

Essa é a pré-história de minha história de ator, minha sombra de artista, ou meu duplo de arte e vida. E o leitor terá percebido que ela engloba épocas variadas de minha história. Chamo-a pré-história exatamente por estar distanciada, ou mais propriamente apartada de minha *história de ator*, constituindo todavia subsídios fundamentais para sua irrupção, origem e desenvolvimento. Falo agora em sombras. Essa pré-história não está sob os holofotes do palco, mas à sombra deles. E também não é pré-história segundo a ordem cronológica, mas de acordo com padrões valorativos e classificações significativas. Aproximando fatos distantes e distanciando os próximos, segundo outras leis, que não as de Cronos.

## II - CENA DA ORIGEM

Eu me tornei artista aos 14 anos. Ou 13, talvez. Não posso ter certeza de nenhuma das idades. A memória, em certos casos, consegue ao mesmo tempo reter informações diversas de um determinado assunto e esquecer outra porção. Perde datas, muda pessoas, distorce, inventa. A psicanálise julgou ter descoberto a causa desse fenômeno pela intervenção de uma espécie de *super eu*, ou *superego*, sobre o fluxo de imagens e lembranças que povoam a nossa “mente”, agindo como censor moral e ético. Deixemos por ora de lado a hipótese ou comprovação científica desta ou daquela escola psicológica. A relevância da recordação preside sua própria permanência na memória, dentre outra diversidade de eventos que foram esquecidos, temporária ou definitivamente. Vista de fora não passaria de uma lembrança tola, talvez infantil. Eu julguei que para ser artista era necessário apenas declarar-se sê-lo e imediatamente senti poder ser realizado meu devir de artista, diga-se, de um modo insólito comparado aos modos mais comuns ou corriqueiros da comunidade (ou da [minha] família).

Se permanecer agora com um olhar frio e exterior, posso desistir de considerar com benevolência a lembrança, mas se a observar, tendo neste ato certa dose de indulgência, posso enxergar nela alguma gravidade ou relevância. Posso descobrir na ocasião fugaz certa sincronia com o destino que a sucedeu, por mínima que seja. Uma sincronia porque de fato me tornei artista, embora concomitantemente estagiário de biblioteca<sup>10</sup>, bancário, auxiliar judiciário e agora professor universitário. E por isso também um artista sintético: à moda do poeta Pessoa, do muito que tive para falar, pouco de fato falei, seja com gestos no espaço, seja com palavras na página. E se falo “*por mínima que seja*” é porque, na citada recordação, o artista que eu me imaginava estar vindo a tornar-me era uma espécie de artista visual, talvez um pintor, como era (e ainda é) um primo meu, consanguíneo por parte de mãe. De todo modo, com atenção a uma mínima coincidência, por significativa que seja, posso afirmar: com sorte subjetiva ou por *azar objetivo*, não abolido o acaso, meu *lance de dados* deu *bingo* para as artes.

---

<sup>10</sup> Na Escola Técnica, além das atividades do curso e do grupo de teatro do qual participei, e que voltarei a relatar, fui estagiário da biblioteca, na qualidade de “menor carente”, época em que dei vazão à leitura de poesia, enfiado entre colunas de livros.

De modo geral, idéias relativas a destino, premonição, visão ou correlações não-causais entre eventos, situados no tempo e no espaço, foram sendo paulatinamente desacreditadas ao longo dos últimos séculos. A revolução industrial e o desenvolvimento científico proporcionaram, por um lado, a crença numa idéia de progresso, promissor de um futuro próspero para a humanidade, e, por outro, o crescimento do materialismo, seja ele “histórico” ou burguês, consumista ou comunista. Paralelamente a isso, a tecnologia alcançou enormes progressos, de aplicação em campos diversos e o conhecimento da genética progrediu assustadoramente. Num panorama como este, falar em não-acaso pode parecer excentricidade. Mas, se assim for, será preciso reconhecer que essa excentricidade (esse estar fora do centro) encontra, por outro lado, alguma ressonância com teorias até mesmo científicas. Em física quântica, por exemplo (e falo isso na condição de ator e não de físico), pensar em não-acaso é, sob certos aspectos, pensar em *conexão não-causal*<sup>11</sup>, o que já aponta alguma relevância. Mas creio que foram de fato a psicologia, a filosofia e o estudo simbólico e mitológico humano, aliado a amplas pesquisas de história das religiões, quem mais ajudou a equilibrar a balança da razão, com considerações importantes que chegam a apelar para o irracional.

Nessa balança de racional e irracional, de trevas e luz, neste ponto em que tento nomear-me artista, nada seria melhor que recorrer a algum exemplo artístico. Abusando mais um pouco do deslocamento<sup>12</sup>, citarei não um teórico, ator ou autor teatral, mas um poeta e arguto ensaísta. Trata-se de Octavio Paz, que num instigante ensaio, inspirado no pensamento surrealista, atenta para “o significado do que se chama destino, casualidade, ou, para usar a linguagem de Hegel, *azar objetivo*”<sup>13</sup>. (PAZ, 1974, p. 39) No

---

<sup>11</sup> Sobre este assunto o leitor interessado (outro não-físico, provavelmente) pode obter algumas informações numa recente publicação de Roger Penrose (1997), traduzida para o português. Outra fonte seria o físico e “místico” Amit Goswami (1998), que tenta unir paradigmas religiosos e conhecimento científico, fornecendo algumas pistas sobre o mesmo assunto. A primeira correlação feita entre o pensamento oriental e a física remonta, todavia, à publicação de *O Tao da Física*, de Fritjof Capra (1983).

<sup>12</sup> Freud também estabeleceu uma importante teoria envolvendo a idéia do deslocamento, que pode ser conhecida em sua célebre obra *A Interpretação dos Sonhos* (1997, pp. 303-307). Seu deslocamento, todavia, é fruto de uma censura atuante do superego. Aqui, meu deslocamento é uma função artística e, de certo modo, uma imanência de vida.

<sup>13</sup> Nas ocasiões em que os textos em espanhol de Octavio Paz, ou outro autor, aparecerem em português, trata-se de *tradução livre* de minha autoria.

pensamento dos surrealistas e marxistas, com suas respectivas distinções: “Engels havia dito: ‘A casualidade não pode ser compreendida senão ligada à categoria do azar objetivo, forma de manifestação da necessidade’. Para Breton, o azar objetivo é o ponto de interseção exterior”, e completa logo em seguida: “Não creio que ninguém tenha oferecido uma resposta definitiva a este ‘problema de problemas’”. (PAZ, 1974, p. 40) E aqui retornamos a coincidência desta lembrança, independente do prisma que se queira como parâmetro: o que atende à idéia da realização de um desejo (Freud): o de ser artista; à forma de uma necessidade (Hegel): a de *ganhar a vida*; ou mesmo entrevendo conexões e relações não-causais, com referência a idéias pouco precisas, “do que se chama destino, casualidade”, (PAZ, 1974, p. 39), entre um fato fugaz da adolescência e a sincronia atemporal com o destino subsequente (Breton, Jung). Em qualquer dos casos, opto pela relevância dessa *casualidade significativa*.

Independente dela, que não passa muito de uma *miragem*, outras coincidências vieram a calhar. Octavio Paz também atenta para reconhecemos o quanto “todos temos sido heróis ou testemunhas de encontros inexplicáveis”, dentre os quais, o azar objetivo encontraria seu ápice na revelação do amor: “Qual foi o encontro capital de sua vida?... Até que ponto esse encontro tem-lhe dado a impressão do necessário ou fortuito?”. (PAZ, 1974, p. 40) E se a revelação maior de um destino se dá no encontro não-causal e bem casual de um grande amor, os encontros com os gestos, entonações, palavras e outros signos não poderiam deixar de ser um encontro amoroso. Octavio Paz também levou uma vida para descobrir o que sempre estivera ali; que, por toda a vida, estivera escrevendo e procurando pelo amor entre as palavras numa sintaxe. Por isso um de seus últimos livros traz a insígnia da dupla chama, do amor e do erotismo, como título. Dupla chama que se triparte no sexo, no erotismo e no amor. Tal qual Freud, em Paz “*tudo acaba em sexo*”.<sup>14</sup> Mas, como poeta, e de fato, a libido de seu verbo se encontra no encontro da sintaxe, no amor que se transcende em palavras. Um amor que é, por definição de Paz, construção humana sobre o instinto animal, sexo. Arte como amor. Tal qual o encontro amoroso

---

<sup>14</sup> Não se trata de reduzir a teoria de Freud, nem de seduzir a poesia de Paz, trata-se apenas de um lance de palavras, dentro da liberdade que me permito aqui. Este é um capítulo de liberdade, um capítulo de alma, em seu *modus operandi* de palavras. O capítulo da teoria da alma será o segundo.

descrito no conhecido mito grego de *Eros e Psiquê*, que James Hillman enxerga como excelente metáfora dos estágios de desenvolvimento da alma.

Mas se minha gênese, ou profecia de artista, inaugura-se aos 13 anos de idade, meu encontro amoroso com o teatro é de outra data. Sinceramente não seria capaz de prevê-lo com segurança agora. Eu poderia dizer que meu envolvimento com o palco teve início aos 16 anos, quando ingressei no curso de edificações da Escola Técnica Federal de Pernambuco. Lá, entre outras experiências insólitas, conheci algo acerca do marxismo, participando de atividades do chamado “movimento estudantil secundarista”, envolvi-me com a Pastoral de Juventude Estudantil<sup>15</sup>, viajei para estados variados do Brasil, sempre como participante de algum evento, e, por descuido, caí nas redes do grupo de teatro da escola<sup>16</sup>. Tratava-se de uma atividade extracurricular oferecida gratuitamente a interessados. Os ensaios do grupo ocorriam à noite, sendo dirigidos por uma professora da escola, com certa experiência teatral. Foram necessários apenas alguns meses naquele grupo para que eu me decidisse, irrevogavelmente, a cursar artes cênicas na universidade.

Mas quando afirmo que minha gênese amorosa com o teatro ocorreu aí, nego toda minha *prática teatral* anterior. O que dizer dos rabiscos no chão do quintal, quando, ainda muito novo (talvez cinco, talvez quatro anos), desenhava bolas espetadas em palitos, como se fossem pessoas, e as fazia dialogar? Eu fui um títere original, quando criança; tinha marionetes de relevo na areia e as fazia representar. E também trabalhei na tv, aos oito anos de idade, só que meu programa não foi ao ar. O extenso balcão de mármore de uma casa na qual a ventura me fez morar, quando vivi em Fortaleza, no Ceará, serviu de estúdio. Ele era acompanhado por um espelho que também ia de uma parede a outra. De frente a ele comandi diversos programas e lembro que ainda *rodei* um filme, em várias tomadas. E o melhor de tudo, apesar de estar frente ao espelho, não era a vista da

---

<sup>15</sup> As Pastorais de Juventude são (ou eram) segmentos da igreja católica inspirados na teologia da libertação, que se propõem envolvimento direto com a comunidade a qual estão vinculados (comunidade estudantil secundarista, universitária, operária, popular...). Nas pastorais, os militantes têm (ou tinham) soberania de decisão e relativa independência da estrutura eclesial. O momento áureo das pastorais já se passou, mas elas foram responsáveis pela constituição de uma parcela significativa do Partido dos Trabalhadores, devido a sua inserção social e visão crítica da realidade.

<sup>16</sup> Para ser exato, eu fui à escola para ser técnico e tornei-me um ator em busca de sua técnica.

própria imagem, mas o contato com o público que, sendo imaginário, tinha um poder muito maior do que qualquer elemento ali concretamente presente.

Neste rumo, eu poderia continuar enumerando aqui uma diversidade infinita de recordações da infância voltadas para minha relação amorosa com a atuação cênica, mas não acho que seria pertinente para a pesquisa que, apesar do tom coloquial, ambiciona ser pesquisa acadêmica em arte. Essas recordações da infância, esse devaneio entre lembrança e fantasia, repetição e criação, petição e recriação, constitui um dos núcleos centrais da idéia de alma que estou pretendendo apresentar, e é uma das outras razões para a presença deste capítulo histórico no início do trabalho. Do mesmo modo, Gaston Bachelard, o filósofo poeta, que transitou entre a filosofia das ciências e a poética da filosofia, fala sobre os “devaneios voltados para a infância” (BACHELARD, 1988). Sua abordagem é a da recordação que se mistura à fantasia e a fantasia que se verte lembrança. É também uma reflexão sobre o reencontro do indivíduo consigo, na maturidade, recordando (recriando) a infância (criando-se). De minha parte, neste caso, parece ser de extrema ousadia realizar tal empreitada ainda no primeiro ciclo de vida, quando, no prisma junguiano, até mais ou menos a meia-idade (e não há número cientificamente exato para isso) a energia psíquica (a libido freudiana) tende a ser canalizada numa função mais exterior, e que somente no entardecer da vida, a tendência se inverte. E é esta também a razão para uma *autobiografia de diário* tão curta e pouco explorada, como as demais imperfeições que tento esconder entre as vírgulas.

O que me resta de útil dizer dessa gênese é minha relação com a cultura tradicional de Pernambuco, e qualquer leitor atento deverá ter-se perguntado sobre isso: sendo ele nordestino, não terá dançado um frevo, um maracatu ou mesmo entrado por debaixo da armadura de um bumba-meu-boi, entre cactos e terra rachada? Nisso é preciso desfazer certas facilidades da linguagem, demasiado fortes para quem (des)conhece o nordeste pela televisão. Apesar de Pernambuco guardar com zelo suas tradições não se pode tomar uma parte por todas. É como pensar em São Paulo apenas em termos da avenida Paulista, os Estados Unidos da América como o Pentágono ou o Iraque, como sendo os seus desertos. A mídia gosta de trabalhar com convenções, mas eu nunca fui

muito afeito a elas (as da TV). Não pretendo apresentar aqui um panorama nordestino, nem mesmo pernambucano (e quanta diferença há entre cada metro quadrado daquela imensa região que se chama Nordeste! Quanta diferença há entre cada um daqueles indivíduos que tantos brasileiros denominam, por intolerância, *baianos* ou *paraíba*s!). Não seria capaz disso nem haveria utilidade razoável, e mesmo centenas de palavras jamais seriam capazes de substituir o conhecimento empírico de algo.

É preciso acompanhar um bloco de carnaval nas estreitas ruas antigas de Olinda para entender porque é que Darci Yasuco Kusano, poeticamente<sup>17</sup>, compara a tradição oriental de teatro nô ao “carnaval de olinda. / desse ritual de redescoberta. do sentido mágico / de vida / a comunhão cósmica”<sup>18</sup> (KUSANO, 1984, p. 67). E infelizmente também sou forçado a dizer que talvez nem mesmo indo lá seja mais possível compreender essas palavras: a migração (invasão) de turistas durante o carnaval atingiu números tão altos, para uma cidade antiga, de ruas estreitas, que tem chegado a inviabilizar a manutenção das tradições. E como quem vai sempre acrescenta algo de novo, e como quem tem ido, sob forte influência da mídia, tem menos interesse pelas tradições e mais pela anarquia carnavalesca, tem sido mais fácil hoje ouvir pagode de baixa qualidade que estabelecer um contato mais íntimo com qualquer tradição. Nisso há o meu excesso e, ademais, as tradições se entranham por outros lugares (que vão além de Olinda e de Pernambuco) e por outras épocas do ano.

Eu também não sou pernambucano por inteiro. Quando tinha ainda quatro anos de idade, minha família mudou-se para Fortaleza, no Ceará, permanecendo naquela cidade por nove anos. Eu fui alvo de chacotas, em Fortaleza, porque era de Recife, e fui vítima de zombarias, quando retornei, porque guardava o sotaque cearense (como a intolerância não tem pátria...). Todavia não poderia culpar nenhuma dessas experiências (que não passaram de brincadeiras de criança) por ter sempre tido tanta dificuldade para acertar os passos de um forró. Eu realmente demorei a aprender essa dança e ainda hoje,

---

<sup>17</sup> No referido livro, a autora não chega a traçar paralelos precisos entre uma coisa e outra, nem mesmo chega a esboçar qualquer indício de teoria a esse respeito. De modo menos significativo ela apenas usa a comparação, em algumas palavras finais do livro (as que cito), na forma de versos.

<sup>18</sup> A autora usa todas as palavras em minúsculas, daí o nome da cidade de Olinda, aparecer com esta grafia.



posso tanto parecer um exímio dançarino como o mais duro dos homens, dependendo sempre da ocasião. É de minha natureza a dificuldade com o *estabelecido*, de sorte que nunca consegui realmente fazer algo do jeito que se diz que é pra fazer, especialmente quando sinto-me cobrado e na obrigação de fazê-lo. Essa condição sempre fez com que me sentisse muito pequeno frente aos exímios, ajudando a afastar-me um pouco do convívio social. Digo *um pouco* porque quem (bem) me conhece de algum modo discordará dessa afirmação. É que a vida é diversa e, como dizia uma professora de língua portuguesa, que tive na graduação, “não existem os quietos e calados, há sempre algum momento ou algum lugar específico em que esse dito-cujo é um perfeito tagarela”. Ela tentava convencer seus alunos a participar e se expor mais nas aulas, mas não se preocupava comigo, neste sentido: o debate acerca da dicotomia entre língua culta, normativa, e língua falada, popular, não culta (mas legítima), me agradava, pela legitimação que pode promover daqueles que estão à margem do sistema *estabelecido* (e são tantos no Brasil).

Mas apesar de gostar de português eu não era bom de forró. Como também senti dificuldade em acertar os contratempos de compasso, nos passos do maracatu. Certa vez, após participar de um curso de consciência corporal para atores, que (embora a priori não soubesse) havia sido promovido por um grupo de danças populares, convidaram-me a frequentar os ensaios de dança. Eu não tinha interesse real em realizar-me artisticamente através das danças populares em palcos eruditos, mas aceitei o convite (já achava necessário estar aberto ao inesperado). Participando dos ensaios, entretanto, vivi uma das experiências mais difíceis de minha vida de aprendiz. Todos no grupo possuíam uma paixão que eu não possuía (ao menos ainda não e não daquela forma. Preferia a cultura popular entre o povo, brincando despercebido) e, de algum modo, seus corpos eram bons conhecedores de técnicas específicas. Mas o meu corpo, duro como o de um *RoboCop*<sup>19</sup>, carregava-se de ansiedade, cheio de informações técnicas e racionais que o impediam de deslizar por entre os ritmos tocados. Os demais participantes possuíam desenvoltura e buscavam um refinamento próprio à exibição, enquanto eu não tinha o refinamento e não contava com a paixão necessária para buscá-lo (repito, para aquela finalidade específica).

---

<sup>19</sup> Estou me referindo ao filme norte-americano do robô policial, que posteriormente virou seriado de TV.

Naturalmente desisti da tentativa. Não sem guardar certo incômodo<sup>20</sup>, que já datava de antes e foi realimentado. É também dessa época a perfeita e equivocada certeza que mantive de minha incompetência para a dança. Certeza essa que, por um lado foi desfeita com as experiências de dança espontânea, dança contemporânea, performance e outras variações de que trato a seguir, e, por outro, pela percepção (retroativa) que passei a ter de meu corpo, nessas danças populares, em condições distintas: Regado a “*pau do índio*”<sup>21</sup> e música acústica de metais, entre suor e cerveja, eu nunca havia parado para perceber que a tradição realmente já morava em mim, a seu modo (naturalmente popular e descomprometida, como a cultura que a gerou). Mas foi por essa deficiência com o ritmo e com a ordem (técnica) *estabelecida* que meu corpo simpatizou facilmente com o atonalismo musical, com a idéia de diálogo com a música (e não meramente o acompanhamento do ritmo pelo corpo), com a não-tradição; de modo similar à paixão que desenvolvi, em meus estudos de poesia, para com a poesia concreta, que chegou a ser criticada<sup>22</sup> por não estar em acordo com o que alguns achavam que era a *tradição poética brasileira*, mesmo tendo poetas tradicionais brasileiros, (e, neste caso, pernambucanos) como João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, a compreendê-la, exercitá-la (no caso de Bandeira) e dar-lhe apoio.

Esta é minha breve história com a tradição. Uma história que, percebe-se, é uma dialética de aproximação e distanciamento, tradição e transgressão, na cena de minha gênese de artista. Nas próximas páginas, prosseguindo essa dialética, apresentarei um breve histórico de meu percurso mais objetivamente artístico. Este percurso (me) ajudará a compreender as relações e antíteses que, até então, apenas esbocei, revelando predileções e escolhas, determinadas, por um lado, pela manifestação da necessidade e, por outro, pelo lance dos dados. Em resumo, minhas *passagens*, que estão intrinsecamente relacionadas ao panorama (e se é pra continuar falando em deslocamento e transgressão, diria *panaroma*, usando de uma inventiva *joyceana*<sup>23</sup>) que apresentei.

---

<sup>20</sup> Evito os clichês, inclusive psicológicos, por isso hesito em escrever “trauma”, preferindo “incômodo”.

<sup>21</sup> O “*pau do índio*” é uma bebida típica do carnaval de Olinda, feita a partir da mistura de cachaça com dezenas de ervas aromáticas. O mais tradicional é o conhecido “*pau do índio do Cardoso*”, e pode ser comprado ainda hoje, em praticamente qualquer época do ano.

<sup>22</sup> A polêmica da poesia concreta é ampla. Aqui me refiro apenas a uma crítica específica que chegou a lhe ser feita, por ela se embasar, em grande parte, na obra de poetas estrangeiros.

<sup>23</sup> James Joyce, escritor irlandês, autor de *Ulisses* (traduzido para o português por Antônio Houaiss), escreveu um livro repleto do imbricamento de palavras, denominado *Finnegans Wake*. Há também uma (mais ou

### III - DO ESPÍRITO DE TOTENS

Eu costumava dizer que havia entrado no teatro pela porta dos fundos. Dizia isso referindo-me à experiência no grupo Totem, em Recife, e tomando-a como marco inicial de minha prática cênica madura (digo *madura* em lugar de *professional* por uma ressalva poética, uma preferência por designações menos técnicas e um afã pelo amor incondicional de todo amador). Eu estava iniciando-me ainda na atuação, mas não era pelo palco tradicional que fazia isso, era através de um grupo que experimentava formas e procedimentos distintos aos habitualmente utilizados pelo teatro (como o estudo analítico de textos dramáticos, por exemplo) e mais próximos à performance, à dança (contemporânea), ao teatro-dança, ao happening, à body art (princípio de *collage*, pintura corporal, diálogo corpo-som, etc). O Totem, naquela época, definia-se como grupo de arte performance, dispensava a linearidade de narrativa e fazia uso de música acústica, atonal e serial, fazendo interação entre linguagens artísticas variadas (além da música, as artes visuais, a dança, a poesia), muito embora efetivasse sua síntese artística dentro do modelo cênico de apresentação. Construía cenários de luz com projeção de pinturas abstratas, “confundindo” iluminação e cenografia, e experimentava a abstração também na confecção de figurinos.

Ingressei no grupo por volta do mês de abril do ano de 1993. Era estudante da licenciatura em artes cênicas havia apenas dois meses. Ele havia sido criado, por Fred Nascimento, em 1988, mas sua primeira aparição pública data de 1989. O Totem nunca teve financiamento, nunca funcionou sob o auxílio de qualquer tipo de subvenção e em pouquíssimas vezes pôde contar com algum retorno financeiro. Até hoje teve pouco reconhecimento em sua cidade natal, Recife. Todavia seu trabalho silencioso permanece e é velho conhecido do meio artístico de lá. Seus espetáculos, fora dos padrões estéticos (cênicos) da cidade, às vezes necessitam de um público “iniciado”. Por outro lado, foram apresentados também a públicos não especializados, em bom número de vezes, o que pode parecer paradoxal: é que uma determinada pessoa pode não ser especializada em

---

menos) recente tradução completa dessa obra, e há uma tradução de alguns poucos trechos dela, mais antiga, feita pelos irmãos Campos, e publicada na coleção *Signos*, da editora perspectiva, que levou o nome de *Panorama do Finnegans Wake* (CAMPOS, 2001).

espetáculos cênicos e, mesmo assim, ou por isso mesmo, manter afiada sua capacidade (inerentemente humana), de percepção sensível, necessária à apreciação de uma determinada obra artística.

Encontrar ou acompanhar o Totem sempre foi difícil. Suas apresentações, em geral, não seguem agendas muito antecipadamente definidas, poucas vezes fixou pautas de apresentação continuada, em apenas uma menor parte de suas apresentações recebeu destaque nos jornais. Na maior parte das vezes apenas uma nota, e em diversas outras, mais urgentes, nada. O Totem tem um princípio artístico que se coaduna a seu compromisso social. Tem uma postura crítica frente ao *modus operandi* de construção de estéticas oficiais (Num país onde tantos morrem de fome, poucos artistas vão ter algum acesso a recursos de financiamento de seu trabalho. Qualquer que seja essa forma de financiamento, de algum modo aproximará o artista dos padrões desse sistema, que possui suas estéticas prediletas) e acredita na inteligência e argúcia de qualquer ser humano para receber e, a seu modo, perceber um fenômeno estético, esteja ele dentro ou não dos padrões de tradição estabelecidos. Daí seu matiz também “popular”. E se uso esse termo e faço referência a “povo” não é por descuido ou leviandade. O Totem não se apresentou apenas em lugares de erudição. Desceu a comunidades de baixa renda e a diversas escolas públicas, numa proposta de arte-educação, em que o produto e o processo de seu trabalho eram debatidos por alunos e professores. E também seria digno de nota dizer que, durante o carnaval, o Totem se traveste (até hoje) com a roupagem do Bumba-meu-boi, mesclando tradição e “contradição” contemporânea. O “Boi-Cara-de-Sapo”, como se denomina, é hoje o mais antigo boi de carnaval de Olinda. Ele ajudou a retomar a tradição (traindo-a também) de modo que outros bois vieram a ser constituídos depois, mantendo a brincadeira do “boi de carnaval” viva.

**A TRAJETÓRIA DO GRUPO, NO CENÁRIO ARTÍSTICO DE RECIFE, É POR  
DEMAIS SINGULAR. DIRIA MESMO QUE INAUGUROU UMA PRÁTICA  
DE EXPERIMENTAÇÕES CONTINUADAS DE FRONTEIRA LÁ, DADA A  
AUSÊNCIA DE REGISTRO DE OUTRAS EXPERIÊNCIAS, COM ESSE  
CARÁTER DE CONTINUIDADE, NAQUELA CIDADE. SERIA POSSÍVEL  
CITAR, OBVIAMENTE, TRABALHOS ANTERIORES DE PAULO**

**BRUSCKY, QUE MUITAS VEZES EXTRAPOLOU OS LIMITES DA POESIA E DAS ARTES VISUAIS, FAZENDO USO DE SEU CORPO COMO SUPORTE ARTÍSTICO, EM FOTOGRAFIAS, SLIDES OU MESMO HAPPENINGS. OUTRA CITAÇÃO IMEDIATA SERIA RELATIVA A ALGUMAS PERFORMANCES DO ATOR E PROFESSOR VAVÁ PAULINO, COMO TAMBÉM REALIZAÇÕES DO ESCRITOR E POETA JOMARD MUNIZ DE BRITO. O QUE DISTINGUE O TOTEM DESTAS OU DE OUTRAS EXPERIÊNCIAS É, COMO SALIENTEI, A CONTINUIDADE DE SEU PROCESSO DE PESQUISA E EXPERIMENTAÇÃO NESSA LINHA, QUE VEM PERDURANDO INSISTENTEMENTE POR MAIS DE QUINZE ANOS, COM UMA EQUIPE DE ARTISTAS QUE VARIOU CONSIDERAVELMENTE AO LONGO DO TEMPO.**

Como não pretendo, nem posso, estender demais esta seção do capítulo, não abordarei toda essa trajetória, inclusive porque parte substancial dela é de momentos dos quais eu não fazia parte ou estava afastado das atividades do grupo. Todavia, posso tomar o espetáculo ITA, do qual participei desde o ano de 1993 até a última apresentação realizada em João Pessoa/PB, em janeiro de 2003, como referência<sup>24</sup>. Este espetáculo tem a faculdade de refletir, sob certo aspecto, a história do grupo, dado que nunca deixou completamente de ser apresentado, desde sua estréia, ainda em 1990, tendo acompanhado fases distintas, com artistas distintos. Ademais, seu caráter multifacetado reflete também a própria experiência de fronteira do grupo: foi apresentado como espetáculo de performance, dança, teatro, dança-teatro e mesmo a público de artes visuais; em galerias, auditórios, na rua, em escolas, universidades e casas teatrais.

**ITA, ASSIM COMO O TOTEM, PASSOU PELAS VÁRIAS CLASSIFICAÇÕES QUE CITEI, SIMPLEMENTE PELA DIFICULDADE DE ENQUADRÁ-LO. TINHA DIFICULDADE DE SER ACEITO COMO UMA REALIZAÇÃO DE TEATRO (PORQUE NÃO ERA TEATRO, MAS DANÇA!), COMO EVENTO**

---

<sup>24</sup> Minha primeira participação ocorreu no Teatro Barreto Júnior, em 28 de julho de 1993, e eu estava no grupo havia apenas três meses. A última foi em 21 de janeiro de 2003, no I Festival de Performance de João Pessoa, na Paraíba. Durante esse intervalo de quase dez anos houve apresentações das quais eu não participei por encontrar-me afastado do grupo. Na última apresentação, em João Pessoa, eu participei como artista convidado, já que desliguei-me definitivamente do grupo há três anos.

DE DANÇA (PORQUE NÃO ERA DANÇA E SIM TEATRO!) E A SER ACEITO E DEBATIDO EM EVENTOS LIGADOS ÀS ARTES VISUAIS. COMPUNHAM O GRUPO, PROFISSIONAIS LIGADOS A ÁREA DE FOTOGRAFIA E/OU MAQUIAGEM E/OU ATUAÇÃO E/OU MÚSICA E/OU DANÇA, ETC. DE FATO NÃO HAVIA RESTRIÇÕES RÍGIDAS. QUANDO ELABORAMOS AS ROUPAS, QUASE TODOS PINTARAM, MESMO SEM A MAIORIA SER PINTOR. NORMALMENTE AS VESTÍAMOS (UMA ESPÉCIE DE MACACÃO DE MANGAS COMPRIDAS COSTURADO EM LYCRA BRANCA) PARA QUE FOSSEM PINTADAS NO PRÓPRIO CORPO, AGINDO SOB INSPIRAÇÃO DOS RITUAIS DE PINTURA CORPORAL INDÍGENA. MAS NÃO ÉRAMOS ÍNDIOS, POR ISSO, FOLHEÁVAMOS REVISTAS E LIVROS COM FOTOGRAFIAS DA ICONOGRAFIA INDÍGENA, CONSUMÍAMOS BEBIDAS ALCOÓLICAS, CASO QUISÉSSEMOS, NOS ALIMENTÁVAMOS NOS INTERVALOS, (E FORA DELES) OUVÍAMOS MÚSICAS VARIADAS: POPULAR, JAZZ, ROCK, POP, MPB, CLÁSSICO, ATONAL, SERIAL, ETC.

Mas há uma característica sua que me parece essencial, na abordagem que tento fazer entre as relações externas e internas: ITA, na qualidade de *metaritual*, desenvolve uma perspectiva que pode ser conceituada, nas palavras de Edgar Morin, como *bioantropológica*. Explico-me: é um espetáculo ritual que enfoca o desenvolvimento histórico da vida, desde “a formação do primeiro nucleoproteinado, o qual evoluiu durante dois bilhões de anos, sob milhões de formas, uma das quais produziu o homem”<sup>25</sup> (MORIN, 1988, p. 14), culminando com a realização de rituais nas sociedades arcaicas. Daí suas matizes que vão do biológico ao antropológico, iniciando ainda na cosmologia de origem do universo, da teoria do *big-bang*. Sua poética de cena reflete sobre a essência da vida, tomando a perspectiva humana como centro de atração e desenvolvimento. O homem ritual que se metamorfoseia e se integra à natureza que o cerca.

---

<sup>25</sup> Os neologismos são inteiramente do autor e a tradução é portuguesa, daí as diferenças para com o português brasileiro.

Em seus oito quadros, (big-bang, formas aquáticas, répteis, felinos, pássaros, macacos, homem, rituais) os corpos dos performers, acompanhados por um *free-jazz* de guitarras, bateria e percussão, além da projeção de slides, apresentam o esquema de desenvolvimento acima descrito. Embora houvesse quadros fixos, estes, dentro de uma estrutura elementar, permitiam livre curso para a improvisação. Em suas formas iniciais, o espetáculo reservava o momento final para as formações rituais, mas nas últimas apresentações os elementos rituais já estavam presentes desde o começo: num nono quadro que foi inserido antes da cena da origem, onde fragmentos dos vários quadros eram postos como *fotografias*, enquanto os músicos *esquentavam* seus instrumentos, bem como na nova interligação entre os quadros, onde os performers, como xamãs, *batizavam-se* com traços de pintura corporal que indiciavam as formas de vida que seriam *incorporadas* no quadro seguinte. Esta simples modificação acentuou o caráter metalingüístico do espetáculo, desde que não era mais e apenas no quadro final que o ritual (ali em círculo) transparecia (ao longo de um processo de desenvolvimento), mas todo o espetáculo ganhou um caráter de ritualização do desenvolvimento histórico, *bioantropológico*, do homem. O que se via e se sentia não era mais uma *representação* da evolução da vida, culminando com a realização de rituais, como uma característica especificamente humana, mas a própria *ritualização* dessa gênese.

Dito em linhas gerais, essa é a atmosfera e a estrutura do espetáculo. Houve outros, igualmente importantes para mim, onde elementos distintos foram trabalhados (a força do feminino, em *Mulheres* e *Anima*, onde também fiz dramaturgia de ator, o uso da *collage* como mote central de trabalho, em *Fragmentosofia*, a anarquia e crueldade dionisíaca, em *Ele, Artaud!*...). ITA, todavia, tem uma história de vida com o grupo e comigo, particularmente. Ingressei no Totem, como disse, em abril de 1993 e, três meses depois, subi pela primeira vez num palco profissional de teatro para entrever um público entre as réstias da iluminação. De modo insólito, pois não *representava* personagens exatamente, mas buscava similaridade com a idéia de receber, qual xamã, o espírito de animais. A idéia era a de evitar a re-presentação, buscando a personificação, descobrindo em mim a própria nascente sagrada de um ato ritual, de modo similar ao modo como passei a perceber em mim a nascente das tradições pernambucanas, ao invés de apreendê-las a partir de prismas técnicos codificados. Era algo como tentar trilhar o caminho que levou homens de lugares

ou épocas distantes a instituírem, de modos similares, apesar das distinções, determinados gestuais *mágicos*, e permanecer ali, ao invés de prosseguir o caminho no sentido de atingir seu desdobramento no fenômeno estético, desvinculado da nascente sagrada.

Foi com essa interseção entre tecnologia e primitivismo, na ausência de conexão direta com tradições próximas e na reaproximação de tradições rituais distantes, inspiradas em povos diversos, que minha gênese artística encontrou terreno para desenvolver-se, satisfazendo, a um tempo, necessidades estéticas múltiplas e curiosidades metafísicas de vida. A *busca da origem*, tal como ocorreu aos surrealistas, como bem observa Octavio Paz (PAZ, 1983), era o mote central daquele espetáculo e, pode-se dizer, um dos matizes conceituais do próprio grupo. Essa busca da origem, do sentido do humano, era algo com o que eu sempre havia me deparado, conforme o *daimon* especulativo que me acompanhava desde a infância. Foi por essa razão que ancorei por ali durante um longo tempo de meu trabalho artístico. Afinal, minha necessidade de arte não era algo que se satisfizesse facilmente com qualquer tipo de expressão artística. Era preciso algo que coadunasse (reunisse) *estética* e *magia*, tornando visível a conexão da cena com o ritual, numa perspectiva ancestral que ultrapassava a própria essência do humano, relacionando-a às demais formas de vida. Pois o Totem tinha uma teoria que não se pretendia científica. Era uma teoria dele para ele<sup>26</sup>, segundo a qual, a essência íntima de todas as formas de vida jaz dentro de cada um de nós: o homem como síntese da vida e da própria existência. Essa idéia não constituía uma mera *alucinação* sem propósito para o trabalho prático, desde que era evocada como princípio norteador da busca dos atores-performers: apesar de pesquisarmos incessantemente as diversas formas animais que levávamos ao palco, através de leitura e observação, o princípio impulsionador da atuação cênica era o de que cada forma animal deveria emergir da interioridade do artista: onde estará meu animal selvagem interior? Como redescobrir um devir de réptil, felino, pássaro em meu corpo de homem? De onde surge esse devir, qual sua relação com o elemento que serve de habitat para este animal (água, terra, ar...)?

Por outro lado o trabalho fazia conexão com formas artísticas contemporâneas. Assim, eu buscava a re-conexão com um devir de felino, mas esse devir, em exercício

---

<sup>26</sup> Embora possa reconhecer, hoje, que a psicologia *transpessoal*, de Stanislav Grof, utiliza princípios semelhantes.



contínuo de experimentação e improvisação, manifestava-se numa dança particular, uma dança artística sofisticada, pois elaborada em diálogo (muitas das improvisações de ensaio também ocorriam com música executada na hora) com formas pouco convencionais de música. Esse cotidiano de experimentação, de devires animais e arcaicos associados ao diálogo com sonoridades musicais menos convencionais, acabou sendo incorporado à minha linguagem de atuação, de sorte que posso reconhecer, em exercícios de improvisação de hoje, mesmo quando trabalhando em silêncio, determinados padrões atonais, seriais, concretos de movimento. Na minha fuga da sincronia entre passos e sons, acabei por incorporar um padrão de movimento que está sempre tentando negar a possibilidade de previsibilidade que possuí, por exemplo, uma música que faz uso de padrões clássicos. Como se estivesse sempre alternando compassos ou mudando o disco a cada instante.

Não sou músico, nem mesmo possuo conhecimentos teóricos de música suficientes para tecer uma teoria a esse respeito, mas uma coisa ao menos aprendi, na condição de poeta, que me serviu também de paralelo para a atuação cênica: os mecanismos de produção. Segundo o poeta e crítico Ezra Pound, existem três meios básicos de se escrever poesia: a *melopéia*, a *fanopéia* e a *logopéia*. O primeiro trabalha no sentido de “produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala”, o segundo busca “projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual”, e o terceiro visa “produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados” (POUND, 1997, p. 63). Neste sentido, um determinado poeta, como W. B. Yeats, por exemplo, pode ser incapaz de “assobiar uma simples melodia no tom [e] apesar disso, antes de começar a escrever um poema [ser] capaz de ‘ter uma toada na cabeça’”, bastando apenas que seja “muito sensível a uma gama limitada de ritmos” (IBID, p. 153). Neste sentido, posso dizer que uma parte de minha atuação se desenvolvia como uma *melopéia* de ações, referenciada pela experiência com determinados procedimentos musicais. E, embora seja uma forma de atuação mais peculiar à linguagem da dança, está sempre presente em qualquer ação cênica: o mais realista dos dramas não passa de uma dança, com ritmo difuso e diverso de atitudes e palavras entoadas. Há um “balé” nas atitudes cotidianas, como há uma “sinfonia” da sonoridade no dia a dia:

pássaros, cães, carros, rios, pontes e over drives. E eu, naturalmente, não estou descobrindo isso.

Então a passagem pelo Totem selou alguns aspectos de minha *alma* de ator. Dito em poucas palavras, esses aspectos são o trânsito entre linguagens, a relação com a ancestralidade, o vínculo com o sagrado, a experimentação de formas animais, a partir de um percurso que pretendia ser interior, a *melopéia* de atuação e as conexões entre arte e vida. No que tange a estas últimas, elas se efetivaram na relação estabelecida entre aspectos da vida pessoal, posicionamentos sociais e busca estética. Ademais, nossa pesquisa acerca de Antonin Artaud não apenas rendeu um espetáculo, mas, dada sua imanência no cotidiano de trabalho, influenciou conceitualmente, e na prática, todas as nossas ações. Em meu caso, a paixão por Artaud teve início ainda no primeiro ano de faculdade (1993). Lembro de ter aberto *O Teatro e Seu Duplo* na varanda de minha casa e lido seu prefácio, em pé, na sacada. E esse momento ficou marcado em minha memória, de modo contundente. Eu era um iniciante de ator e fiquei profundamente tocado com o que li. Sumariamente posso dizer hoje que pouca coisa do que existe ali eu compreendi com profundidade. A maior parte só me causou mesmo turbulência de dúvidas. Mas, independente de minha compreensão racional, minha percepção fazia crer que “aquele homem falava ali coisas demasiado sérias, que iam bem além de aspectos puramente teatrais, do ponto de vista técnico ou estético, e portanto não podiam ser simploriamente lidas, como se lê o jornal de domingo”. Foi essa a impressão que me marcou, aliada à nebulosa de mistério que suas alusões a mitos e à própria transcendência da vida traziam: fiquei horas a fio com a imagem da esfinge e sua sombra na cabeça e acho que o tempo maior que passei foi realmente parado, apenas pensando, que propriamente lendo. Outro aspecto marcante foi sua abordagem acerca do México. Eu era bastante novo ainda (eram vinte anos de vida) e não tinha formação suficiente para compreender exatamente o que ele falava. Não consegui perceber que o México ao qual ele se referia era o México dos Tarahumaras, até porque não tinha conhecimento desta obra ainda. Todavia, conseguia compreender que, ao fim de tudo, o que tentava ser elucidado ali era a necessidade de uma revisão de nossos conceitos sobre arte e cultura, e essa revisão pedia uma revisão de nossos conceitos sobre a própria vida. Com Artaud, o mundo voltava a ser encantado e novamente “não estávamos livres”, porque “o céu ainda podia cair sobre nossas cabeças”...

#### IV - DE UM RITO DE PASSAGEM

No parágrafo anterior, expandi o tema da relação entre arte e vida, *made in Artaud*, porque ele é o fio condutor que nos levará a desembocar nos aspectos principais que tentarei abordar aqui. Esse é afinal o fio (de Ariadne) que me conduziu pelos caminhos que percorri até chegar onde estou hoje, tentando falar em alma, sem pretender dogma. Eu tinha a necessidade de abordar meu trabalho artístico sempre com aquela gravidade com que Artaud falava. Daí, parti naturalmente para conhecer os textos de Jerzy Grotowski, seus conceitos de *ator santo* e *ato total*, os livros de Eugênio Barba. Desta trilogia, ficava primordialmente a idéia de um *fazer artístico* que fosse além do próprio *fazer artístico*, atingindo nosso cotidiano, remodelando o *fazer vida*. Eu de fato passei a recusar convites para atuação em espetáculos comerciais ou qualquer outra investida em que não pudesse depositar aquela intensidade de arte e vida. Como não dependia da arte para sobreviver, posso dizer que entrei em reclusão, como ermitão, e só subi ao palco pelo Totem, em solos performáticos ou em trabalhos de duo, onde podíamos ser mais que meramente *atores representando*. Esse *algo mais* tinha a ver com o *rigor* da crueldade artaudiana, com o *risco* (físico, psicológico), com o contato e a interação direta com o público, para além dos limites da estética, e, primordialmente com a idéia de *não-representação*, de *atuação*, de *estar-presente*. E essa negação da *representação* não era uma negação da arte, mas uma re-valorização dela, uma revisão de nossos conceitos sobre ela.

Deste ponto em diante, meu novo foco de interesse vai passar a se centrar menos no teatro, em si, e mais exatamente no humano. Passei a compreender meu processo artístico como um processo pessoal, que a algum lugar iria me levar, embora não pudesse prever ainda para onde. Era uma convicção, a que eu tinha (e permanece), de que aquele era um caminho extenso, tanto para dentro (de mim) quanto para fora. Levaria-me para longe de mim (de dentro) e de meu lar (de fora). Como de fato tem-me levado; e não à toa estou aqui na cidade de Londrina, hoje, após uma aterrissagem em Campinas. Mas antes disso, outras águas ainda rolaram. Houve seqüências de apresentação solo, ainda em Recife, algumas exposições de poesia e recitais, duos de corpo e guitarra, e uma experiência com a dança contemporânea. Com relação à dança, eu já havia superado o obstáculo principal dela, redescobrimo a possibilidade de expressão pelo corpo para além dos limites formais de ritmo

e passo pré-determinados, e re-descobrimo o lugar das tradições em minha carne. Então aproveitei uma oportunidade de praticar dança contemporânea com uma amiga da universidade, que dava aulas junto à sua parceira de palco, num sobrado em Olinda. O nome de minha amiga era Simone Brasileiro e sua parceira de palco, um pouco mais velha, Luciana Samico. Luciana era filha do casal Samico (naturalmente), o artista plástico e a professora de dança espontânea. Através das aulas de dança, fui levado a conhecer, pela tez e pelos músculos, alguns princípios de Laban e experimentar exercícios de “contato-improvisação”<sup>27</sup>, o que se mostrou ocasião oportuna para um diálogo direto com a dança. E foi também no sobrado de Olinda que vim a conhecer Maura Baiocchi.

Em Olinda, e era março de 1999, tive meu primeiro contato com a Taanteatro Cia., de Maura Baiocchi e Wolfgang Panek. Tratava-se de uma oficina com uma semana de duração, somando 20 horas de trabalho, promovida, a duras penas, por *peçoas físicas* interessadas em seu trabalho, sem o patrocínio de qualquer instituição. Maura e Wolfgang cortaram as estradas que interligam São Paulo e Olinda, em veículo próprio, e ficaram hospedados na casa de Luciana (a parte inferior do sobrado). Um solo performático de Maura, baseado em textos de Florbela Espanca, foi apresentado no teatro da FUNDAJ de Recife. Alguns dias depois, ela proferiu uma palestra no sobrado, em Olinda, e os interessados em sua proposta de *mitologia pessoal*, optaram por participar da oficina. Pelo curto tempo, todavia, a oficina não objetivava o trabalho com a *mitologia pessoal*, mas fazia uso de exercícios da Taanteatro Cia., em grande parte influenciados pelo butoh, pela dança e pelo teatro contemporâneo. Maura e Wolfgang também tinham interesses particulares pelas tradições de Olinda, então um dos temas que mais se fizeram presentes na oficina foi o da tensão entre tradição e “contradição”<sup>28</sup>. Esse tema pareceu-me muito especial por ser parte de uma tensão interior minha, na relação que mantinha com as tradições e nas escolhas artísticas que fiz, e que me levaram a zonas de transição entre linguagens, bordas e margens dos campos de atuação. Tomei por meta também evitar o uso das formas até então apreendidas pelo meu corpo, como as formas animais, por exemplo. Disso resultou o surgimento de outras realidades corporais, insólitas ainda em meu trabalho, e também o incremento de gestualidades que eu tenho nomeado de *xamânicas*.

---

<sup>27</sup> Também no Brasil se usa “contact-improvisation”, expressão norte-americana, de onde surgiu a técnica.

<sup>28</sup> Não lembro exatamente que termos ela utilizou para pôr em antítese à tradição, por isso fiz uso de uma inventiva poética de ocasião.

No espetáculo ITA, como falei, experimentei a criação de partituras de xamãs, que ritualizavam a gênese e desenvolvimento da vida, incorporando o espírito de totens, nas formas animais. No quadro final do espetáculo, especialmente, após várias danças circulares, os performers construíam a imagem de um totem, assumindo em escala evolutiva (répteis, felinos, pássaros, homem) as várias formas apresentadas. Nesse momento eu permanecia na forma humana, mas iniciava uma espécie de rito para a formação do totem, de modo que uma gestualidade “mágica” própria foi elaborada, que incluía a relação com o público, para o fechamento do espetáculo. Até aí, o que existia era apenas a partitura específica para um espetáculo, com movimentações próprias a ele, em parte inspiradas numa iconografia egípcia, com a qual sempre mantive simpatia, desde os estudos de história, durante o colegial. Na oficina da Taanteatro, todavia, surgiram, em minha pesquisa pessoal, variações sobre o tema dos gestuais “mágicos”, de relação com o sagrado. Esses gestuais não eram embasados em qualquer pesquisa teórica e funcionavam a partir de sensações subjetivas minhas. A imagem subjetiva, e é ela sempre que importa, era a do simbolismo de uma relação entre minha individualidade e uma totalidade, transcendente, de origem. Qualquer movimento meu, por mínimo que fosse, tinha a gravidade do último ato de vida. Ele precisava ser limpo, exato, verdadeiro, condensado como a poesia escrita, e qualquer desleixo, por mínimo que fosse, tinha o poder de destruir um mundo. Junto às ações vieram muitas vezes imagens de santos – de São Francisco de Assis a Oxossi – que iam preenchendo as ações com “alma”; não exatamente porque se relacionassem com o tema do sagrado, mas porque eram costuradas com imagens, que não se restringiram às nomeadas *xamânicas*.

**APÓS ESSA EXPERIÊNCIA TIVE INTERESSE NO SEU APROFUNDAMENTO.**

**SENTI CERTA EMPATIA NA RELAÇÃO COM MAURA E WOLFGANG E, APENAS ISSO, JÁ SERVIU DE IMPULSO. AO FINAL DA OFICINA, LEMBRO DE WOLFGANG ME PERGUNTANDO SE EU ERA RELIGIOSO. “POR QUÊ?” – RESPONDI PERGUNTANDO. “TEM ALGO EM SEUS MOVIMENTOS QUE TRANSMITEM IDÉIAS RELIGIOSAS, ÀS VEZES SUA POSTURA LEMBRA IMAGENS DE SANTO...”, RESPONDEU. NA ÉPOCA AINDA NÃO SABIA DE SUAS POSIÇÕES ATEÍSTAS, APOIADAS NA**

**FILOSOFIA NIETZSCHEANA, E MESMO ISSO NÃO VINHA AO CASO, DESDE QUE DIALOGÁVAMOS SOBRE FORMAS ARTÍSTICAS E IMAGENS ESTÉTICAS. MAS APENAS A PERGUNTA ME AGRADOU, POIS OS MEUS MOVIMENTOS, A DESPEITO DE ESTAREM RELACIONADOS A IMAGENS DO SAGRADO, QUE ME VIERAM À MENTE, NÃO SE FIXAVAM EM FORMAS FÁCEIS, DE CLICHÊ, DE QUALQUER RELIGIÃO QUE FOSSE. PERCEBI QUE A COMUNICAÇÃO HAVIA SIDO ESTABELECIDADA E, DE ALGUM MODO, SACROS OU PROFANOS, MEUS GESTOS TINHAM CERTA CAPACIDADE DE PRENDER A ATENÇÃO, DE CONCENTRAR A “ENERGIA PSÍQUICA” DE QUEM OS VIA.**

Eu passei alguns dias ainda envolvido com a atmosfera das experiências da oficina (e isso causava um impacto muito forte em minha disposição no trabalho burocrático que desempenhava no turno da tarde) e vinha procurando por algum fio de conexão, que me permitisse investigar o que passava a julgar como o aspecto central do trabalho do ator: sua condição humana. Daí a decisão pela busca de algum modelo de compreensão da realidade humana sutil, interior. Data dessa época meu confronto com os livros de Carl Gustav Jung, que, por acaso (após vê-lo tantas vezes citado em tantos livros) fui encontrar nas prateleiras de uma livraria, na Rua Imperatriz, em Recife. Havia poucos dias do término da oficina e, vendo a grande mandala que figurava na capa do livro *O Homem e Seus Símbolos*, de Jung, julguei ter encontrado a chave que procurava: aquele me parecia ser o caminho adequado para iniciar a pesquisa sobre o humano. Pensava encontrar em Jung talvez o código da “alma” humana, o DNA de sua estrutura não palpável, imaginária, psicológica, mítica, religiosa; e fazer desse código a base de apoio para minhas pesquisas teatrais: se o homem está no centro do teatro, mais precisamente na figura do ator, seria o estudo do homem que proporcionaria o desenvolvimento desta “arte secreta” do ator.

Eu estava no último ano de minha graduação, que começara em 1993 e contou com alguns intervalos, proporcionados pelo “*treinamento de ator*”<sup>29</sup> nas instituições

---

<sup>29</sup> Refiro-me realmente (embora poeticamente) aos expedientes de trabalho no BANDEPE e no Tribunal de Justiça.

públicas onde trabalhava, incluindo minha temporada de moradia no interior do Estado. A sensação que tinha era a de estar concluindo um ciclo para a abertura de outro: era ali, não no começo, mas no fim de meu longo curso de artes cênicas, que se iniciava mais apropriadamente meu estudo objetivo acerca do trabalho do ator. Entusiasmado com a psicologia, pesquisei ainda algumas correlações entre Jung e Reich e participei de um longo curso de formação em arte-terapia, que me proporcionaria uma visão mais ampla das questões que a psicologia implicava: sua relação dicotômica com o sagrado (Freud o concebendo como fruto da sexualidade reprimida, Jung o entrevendo como relação do indivíduo com sua interioridade mais íntima, que levava a uma ponte com o coletivo, Reich entrevendo na própria sexualidade uma função transcendente, tendo o corpo como pedra de toque da chamada terapia: o corpo e o sexo tornam-se sacros), suas implicações filosóficas, sua intimidade com os procedimentos simbólicos proporcionados pela experiência artística.

O tempo foi meu companheiro, então entre 1999 e 2001, concluí a graduação na UFPE, aprofundei os estudos em psicologia e então tive a oportunidade de reencontro com a Taanteatro, desta vez para uma experiência mais intensa. Da oficina em Olinda até esta segunda oportunidade, mantive contato com Maura, chegando a conversar sobre a possibilidade de montagem de um espetáculo em Recife, sob direção dela. Todavia, com todas as dificuldades de produção, a idéia da montagem foi abandonada e surgiu a oportunidade de participar da oficina de *mitologia pessoal*, que a Taanteatro então promoveria em sua sede, em São Lourenço da Serra-SP. Durante trinta dias, entre os meses de janeiro e fevereiro de 2001, com um grande esforço financeiro e negociações no meu emprego, participei da oficina que contou com turnos de trabalho que iam de seis a oito horas diárias. Neste período experimentamos técnicas variadas, que iam do exercício de esforço, mais voltados para a disposição física, a “mandalas de energia” e “caminhadas”<sup>30</sup>, onde a criação de ações entrava em jogo, solicitando trabalho com corporificação de imagens. O foco da oficina era o da *mitologia pessoal*, por isso, ocorria também um trabalho paralelo e contínuo de cada um dos participantes, que incluía a reflexão sobre os

---

<sup>30</sup> A “mandala de energia” é uma seqüência de movimentos que Maura colheu de técnicas variadas (yoga, bioenergética, teatro contemporâneo...) e que pretende integrar alongamento físico e imaginário, desembocando em improvisações livres. A “caminhada” é um exercício inspirado fortemente no butoh, todavia adequado para os fins específicos da Taanteatro. Há uma publicação, embora resumida, destas técnicas (BAIOCCHI, 1997), como há outra dela destinada ao estudo do butoh (BAIOCCHI, 1995).

mitos e imagens próprias que permeavam, ou estavam permeando, naquele momento, suas vidas.

O “centro” da oficina, todavia, se situou na vivência dos *rituais de passagem*<sup>31</sup>. Cada participante, e éramos em número de sete, teve um dia reservado para a realização de seu ritual particular. O roteiro era determinado por aquele que iria ser ritualizado, estando embasado nos mitos, idéias e vivências que desejasse, e contava com a participação dos demais atores e dançarinos (incluindo Walter Felipe e Isa Gouveia, atores da Taanteatro, que participavam como “monitores” da oficina), cuja função, em “cena”, era também determinada pelo *ritualizado*. A idéia era a de realizar uma espécie de “passagem”, do ator ou dançarino, para um outro estado/estágio em sua vida artística, e isso incluía sua vida particular, seu modo de operar e relacionar arte e vida, mitos e gestos. Era a oportunidade de reflexão sobre o *ser artista*, o *ser ator*, o reencontro com a singularidade desse ofício e o “batismo” desse ser transformado, perpassado por si e pelas imagens que a vida lhe legara.

Em meu rito (que coincidia, no tempo, com um momento de *passagem* também em minha vida, como descrevi) optei por focar os quatro elementos, utilizando-os como “deuses” de funções específicas, cada qual. Então meu ritual começava com a *invocação das forças da natureza* e seguia a seqüência por meio de momentos de relação com cada elemento específico. O contato com a terra, enquanto potência mítica, trouxe a função poética de re-ligação com as origens. À força das águas, coube a função de dissolver minha rigidez de caráter, permitindo a entrega a meu “destino de ator” (que simbolicamente necessitava da maleabilidade da água). Os ritos do ar pretendiam que este elemento pudesse determinar o “norte” deste “destino”, em meu percurso de busca artística; e ao fogo coube, por fim, a função de queimar todas as amarras do passado que podiam impedir esse percurso. As amarras foram postas em mim, com palavras escritas em vermelho sobre tiras de pano preto, ainda no início do ritual, e retiradas logo em seguida pelo “mestre de cerimônias”, executado por Walter Felipe. Então o ritual era finalizado, no roteiro, com a queima das tiras de pano.

**TODAVIA UMA TEMPESTADE SEM IGUAL TOMOU O CÉU DAQUELE DIA, DE MODO QUE TIVE QUE REALIZAR A ÚLTIMA PARTE, DA QUEIMA, EM**

---

<sup>31</sup> Ibid.



SOLIDÃO, NA MANHÃ DO DIA SEGUINTE. HOUVE UM MOMENTO COM O FOGO AINDA NO DIA ANTERIOR, NÃO AO AR LIVRE, COMO PLANEJADO, MAS NA LAREIRA DA CASA (A TEMPESTADE FOI MUITO INTENSA, TENDO MESMO INTERROMPIDO O FORNECIMENTO DE ENERGIA ELÉTRICA NA CHÁCARA ONDE ESTÁVAMOS), E SEM A QUEIMA DAS TIRAS, QUE ESTAVAM ENCHARCADAS. A ENORME TEMPESTADE DAQUELE DIA, ENTRETANTO, GUARDOU UM SIGNIFICADO MUITO PARTICULAR E DEU AO RITUAL UMA GRAVIDADE JAMAIS PREVISTA OU PLANEJADA. LEMBRO DE MAURA BRINCAR COMIGO DIZENDO QUE “COM AS FORÇAS DA NATUREZA NÃO SE BRINCA” E FOI CURIOSO (OU SINCRÔNICO<sup>32</sup>) QUE TAL TEMPESTADE SÓ TENHA VINDO A CAIR, E COM TAMANHA VIRULÊNCIA, NO DIA DAQUELE RITUAL, QUE AS INVOCAVA. COMEÇAMOS OS TRABALHOS SOB UM CÉU NUBLADO (COMO ESTAVAM SENDO QUASE TODOS, NAQUELES DIAS), MAS A CHUVA TEMPESTUOSA SÓ VEIO A CAIR REALMENTE APÓS O INÍCIO. PARA SER MAIS EXATO, A TEMPESTADE, COM SEUS RAIOS, VENTANIAS E DESLIZAMENTOS DE TERRA, SÓ VEIO APÓS AS AMARRAS ME SEREM POSTAS E RETIRADAS, APÓS O “CHEFE DE CERIMÔNIA” ABRIR OS TRABALHOS E EU REALIZAR A INVOCAÇÃO DAS “FORÇAS DA NATUREZA”. DESCEMOS, SOB FORTE CHUVA, A PLANÍCIE DE MATA ATLÂNTICA QUE LADEAVA A CHÁCARA E FOMOS OBRIGADOS A REALIZAR ALGUMAS ALTERAÇÕES NO ROTEIRO, FRENTE À INTEMPESTIVA DA NATUREZA. CURIOSAMENTE A TEMPESTADE CESSOU LOGO APÓS CONCLUIRMOS O RITUAL E ENTRARMOS NA CHÁCARA. A LUZ ELÉTRICA, TODAVIA, FALTOU DURANTE O RESTANTE DA NOITE. COMO SALDO FINAL, GARDEI AINDA UMA

---

<sup>32</sup> Na psicologia analítica de Jung, um acontecimento é considerado sincrônico, quando ocorre o que se pode chamar de uma *coincidência significativa*, ou seja, quando algo de casual parece conter um sentido e uma razão muito claras. Estes estudos de Jung têm despertado o interesse de cientistas que pesquisam fenômenos acausais, ou seja, fenômenos que fogem à regra da causalidade, ou que a suposta causa foge dos padrões clássicos de estudo da matéria, no tempo e no espaço. A idéia da sincronicidade de Jung é bem similar ao *azar objetivo*, do qual falei anteriormente.

**TORÇÃO NO PÉ, QUE PERSISTIU ALGUNS MESES PARA SARAR POR COMPLETO, O QUE ME FEZ PARTICIPAR DO RESTANTE DOS RITUAIS, UTILIZANDO UMA BENGALA DE MADEIRA, EMPRESTADA A MAURA. ESSA BENGALA SE INCORPOROU A MIM DURANTE CERCA DE UMA SEMANA DE TRABALHO, TENDO INSPIRADO MINHA ATUAÇÃO NOS DEMAIS RITUAIS.**

O outro saldo desse rito de passagem com a Taanteatro, além do inchaço no pé, foi a montagem de uma pequena performance (15 min.), como síntese da oficina. Esta cena eu cheguei a apresentá-la, com variações, no pequeno Teatro Joaquim Cardoso, no Recife; e demonstrei-a, em sala de aula, na Unicamp, em duas ocasiões. Nela há uma fusão de vários conteúdos, operada por colagem: minhas preferências literárias (um pouco de Carroll, um pouco de Joyce, um pouco de Cortazar<sup>33</sup>), dialogando com o mito ramayana das *apsaras*<sup>34</sup>. A água é um simbolismo que perpassa a cena, sem ser percebido diretamente. A relação entre *masculino* e *feminino* (que teve, como pano de fundo, minhas relações afetivas) está no centro, junto à tensão entre arte e vida. É quase como se o feminino (*anima*, *Psiquê*) engendrasses uma ponte na cisão entre arte e vida, numa fórmula (quase) neoplatônica<sup>35</sup>. A maleabilidade da água, requerida no rito de passagem, tomou forma na cena, através da imagem arquetípica feminina. Esta conexão com o feminino tem-me rendido interesse especial, desde essa época, relacionando-o, em minha práxis cênica, ao antagonismo entre expressões rígidas, fortes, retilíneas, tempestuosas e expressões leves, sutis, circulares, orgânicas. Uso de adjetivos para categorizar o que não se diz, mas se faz: algo entre o gesto da delicadeza e a ruptura da agressividade.

Esse foi o meu rito de passagem. Das experiências iniciais, em Recife e Olinda, à minha passagem para outro estágio/estado em minha pesquisa, de vida, do *ser ator*. O contato com Maura Baiocchi e Taanteatro Cia. permitiu-me dar prosseguimento às pesquisas de atuação, dentro de uma perspectiva que, paulatinamente, veio também se abrindo, não somente ao experimentalismo, mas à própria moeda corrente do teatro mais tradicional: dos personagens, da literatura dramática. Porque, uma vez reordenado em mim, o princípio de meu ofício, vi-me novamente capaz de voltar a ser também e simplesmente

---

<sup>33</sup> Digo *um pouco* porque de fato não conheço estes autores mais que *um pouco*.

<sup>34</sup> Ver as palavras *água* e *oceano* no Dicionário de Símbolos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999).

<sup>35</sup> Ver os tópicos 2.3 e 2.6 do segundo capítulo desta dissertação.

ator, sem sufixos de performer, dançarino, xamã...ou qualquer outro. Deste aprendizado, persistiu o interesse pelas formas cênicas orientais. Eu já me havia interessado pela cultura oriental desde meus primeiros anos de estudo sistemático da poesia, nos idos ainda de 1995 e 96, através das assertivas de Ezra Pound, que já citei aqui, dos estudos de Ernest Fenollosa, acerca dos caracteres da escrita chinesa e sua função poética, da associação entre *montagem* e *ideograma*, do cineasta Eisenstein, dentre outros textos dos irmãos Campos. Jung também iria formular alguns pontos de vista a partir do estudo da cultura oriental, em relação com sua *sombra* no ocidente, e, com Baiocchi, pude conhecer um pouco da *impregnação* que o butoh deixou em seu corpo e seus procedimentos de trabalho, após o período em que ela residiu no Japão, estudando com o mestre Kazuo Ohno. Meus anseios me levavam agora rumo ao oriente.

## V - DO BUTOH AO FORROH

Então eu era chamado às vezes de *japonês*, ou de *chinês*, ou mesmo de *toshiba*, como um peruano achou de me apelidar, logo após minha chegada a Campinas. Mas outro dia, e esse foi bem antes, uma amiga olhando bem nos meus olhos, que ela apreciava, concluiu que eles não eram puxados, como os dos orientais, mas eram pequenos e amendoados. Disse que eu tinha olhos de peruano. E uma aluna, descendente de japoneses, quando fiz o programa de estágio docente, disse que, decididamente, eu não tinha nada a ver com japonês. É claro que a aluna é a única que tem razão, mas isso não apagou minha memória nem mudou a história, por isso não pude evitar de lembrar que mesmo quando criança, um ou outro achava de me confundir com desce de oriental, especialmente quando eu estava sem óculos (tenho seis e meio de miopia) e mantinha os olhos mais apertados. E houve quem achasse meus movimentos, que eu chamava de *xamânicos*, em ITA, semelhantes, em aspectos, ao modo de movimentação do ator-bailarino oriental. Então um dia eu assisti à fita de um ensaio gravado e achei que ele afinal tinha alguma razão. Ou eu fui influenciado. Ou agora estou forçando a barra. Mas não há

evidências de que os nativos do continente americano descendem de antigos orientais, que migraram através do estreito de Bering?<sup>36</sup>

**SENDO OU NÃO UM “ORIENTAL INDÍGENA OU CÁRMICO”, E É CLARO QUE ISSO NÃO PASSA DE UMA BRINCADEIRA (DE JUNTAR COINCIDÊNCIAS), O BRASILEIRO É, ANTES DE TUDO, UM NÃO-EUROPEU, UM OUTRO TIPO DE OCIDENTAL. E TUDO O QUE CULTURALMENTE VEIO DO OCIDENTE EUROPEU AO BRASIL É TÃO ESTRANGEIRO QUANTO QUALQUER OUTRA CULTURA ESTRANGEIRA. E É POR FORÇA DE UMA COLONIZAÇÃO QUE NOS TORNAMOS OCIDENTAIS, NO SENTIDO QUE OS EUROPEUS USAM O TERMO. ASSIM COMO OS MEXICANOS SE TORNARAM OCIDENTAIS, NO MESMO SENTIDO, MAS MANTIVERAM TRADIÇÕES ANTIGAS, QUE TANTO MEXERAM COM O EUROPEU ANTONIN ARTAUD, QUE *POR DESCUIDO* TAMBÉM FICOU IMPRESSIONADO COM A TRADIÇÃO SAGRADA DE UM TEATRO ORIENTAL DE BALI. E ASSIM O BRASIL CONTINUA FAZENDO VISTA GROSSA À DESTRUIÇÃO DE SEUS POVOS INDÍGENAS, COMO SÓ AGORA PARECE DAR ALGUMA ATENÇÃO ÀS TRADIÇÕES QUE SEU POVO GOSTA DE GUARDAR. E AINDA HOJE HÁ LUGARES NA AMAZÔNIA QUE NINGUÉM SABE O QUE TEM DENTRO, E PROVAVELMENTE SERÁ MELHOR QUE ASSIM CONTINUE, EMBORA NÃO SEJA PROVÁVEL (NÃO PELOS BENEFÍCIOS, MAS PELA QUANTIDADE MAIOR DE MALEFÍCIOS QUE ESSA CURIOSIDADE PODE VIR A TRAZER).**

Como disse Oswald de Andrade, no poema *Erro de Português*, do modo como apenas a poesia, e não alguma teoria, pode dizer:

---

<sup>36</sup> Pesquisas atuais prevêm que a povoação do estreito de Bering teria ocorrido há cerca de 27 mil anos atrás. De acordo com a revista *Science*, há fortes semelhanças entre o ferramental encontrado no estreito e um outro, atribuído aos Clovis, “a mais antiga cultura da América do Norte”. A migração, todavia, poderia ter ocorrido há cerca de 16 mil anos, conforme notícia nesta quarta-feira, 09 de março de 2005, o JB OnLine (<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/internacional/2004/01/02/jorint20040102009.html>).

Quando o português chegou  
Debaixo de uma bruta chuva  
Vestiu o índio  
Que pena!  
Fosse uma manhã de sol  
O índio tinha despido  
O português

(ANDRADE, 1945)

Mas, independente de qualquer discussão social, antropológica, histórica, econômica, política, etc e tal (que nem mesmo será abordada nesta dissertação), apoiada ou não na poesia, eu já havia me apaixonado pela idéia das diferenças entre as línguas orientais, de cunho mais icônico, e os símbolos sonoros de nossas línguas ocidentais. E se for bom de memória serei capaz de lembrar que essa paixão remonta a um período anterior ainda aos estudos de poesia que mencionei. Porque eu já me encantara com os hieróglifos egípcios, quando ainda aluno ginasial. E assim eu senti uma atmosfera oriental, em meu contato com Maura Baiocchi, e ela chegou a contar algumas histórias sobre Kazuo Ohno e Min Tanaka. Maura residiu no Japão, em 1987 e, de volta ao Brasil, após um ano e meio de experiências com Ohno, ficou conhecida no meio artístico como coreógrafa de butoh. Publicou um livro (BAIOCCHI, 1995) sobre o assunto e ministrou oficinas. Após um período, achou de se desfazer do “rótulo” de butoísta e assumir seu trabalho como síntese de uma série de experiências. Dentre elas o butoh, ao que me parece, tem lá uma grande importância. E como, quando a conheci, ela já estava nesta segunda fase, não pude tirar maiores informações sobre o butoh, que me interessava; além das que já mencionei, que aderiram ao seu corpo, e que ouvi ou li de seus e de outros livros.

O que me interessava era o oriente, e o butoh, inclusive por ter nascido de uma aproximação com o ocidente, notadamente o expressionismo alemão (embora a maior semelhança estética seja com o surrealismo), e inclusive porque passou a se espalhar pelo mundo, tornou-se uma porta mais acessível. Então eu pude participar de uma outra experiência com os “modos”<sup>37</sup> de trabalho do butoh-MA, por ocasião da visita do butoísta Tadashi Endo, que reside na Alemanha, a Campinas, em setembro de 2002, nas instalações

---

<sup>37</sup> Quero evitar dizer “técnica”.

do LUME. Com Tadashi eu pude confirmar certa afinidade entre meus modos e preferências de trabalho com o corpo e aquele modo de contradição da tradição do butoh. E se posso lembrar de momentos significativos durante a oficina, um deles certamente tem relação com o elogio de Tadashi ao meu modo de “olhar morto”. É que o butoh trabalha muito com o tema da morte, e nós treinamos um olhar morto na oficina. Claro que recebi imediatamente a ressalva do mestre, de que “se algo está bom, é porque a gente precisa continuar treinando”, quando ingenuamente quis lhe agradecer pelo comentário e ele, naturalmente, recusou o agradecimento. O que me faz preferir essa recordação, destarte, é mais uma possibilidade de ironia que propriamente o insight sobre *a necessidade da permanência do treinamento*. É que hoje eu posso dizer que o melhor elogio que pude receber, em minha carreira de ator, foi quando não fiz nada e mantive um olhar morto. E é na ironia que algo de importante se revela: não fazer nada e manter a cena acontecendo é ainda uma das mais difíceis e melhores ações de cena. Mas pode ser muito mais simples que agregar diversos tipos de tensão sem intenção.

O butoh do Tadashi é MA, escreve-se butoh-MA. Embora todo o butoh, desde Hijikata, tem bases no conceito de *ma*, conforme estudos recentes da pesquisadora Christine Greiner (1998). Tadashi, todavia, grafou sua dança com o *ma*. Esse sufixo agregado é um ideograma de complexidade filosófica e mesmo metafísica. Refere-se à idéia de intervalo no tempo-espço, eventos que acontecem nesses intervalos. De modo que, numa expressão carregada de poesia, um coreógrafo contemporâneo de butoh pode afirmar:

“O corpo é suportado por algo invisível. Butô é sobre capturar os espíritos no intervalo *ma*. Ele está fora do tempo”. (AKAJI MARO apud GREINER, 1998, p. 37)

Escreve-se butoh às vezes com *h*, às vezes sem ele: butô. Na realidade tanto faz, desde que a palavra não é de nossa língua, e as duas formas não passam de tentativas de aproximação de uma sonoridade estrangeira. Nesse percurso há toda uma transformação complexa, de uma língua icônica para outra simbólica, e tantos percalços já

assinalados demasiado pelos poetas que se interessaram no assunto<sup>38</sup>. Estou usando *butoh* com *h*<sup>39</sup> por uma predileção idiossincrática (para usar de um termo que não queria). Ou seja, gosto da poética do *h*, letra que em nossa língua é muda, mas que muda a palavra, quando posta. O *h* me lembra o *ma*, toda vez que o vejo escrito na palavra *butoh*, porque ele parece morto como o *butoh*, mas tem vida, mesmo que inaudível. Por isso o transcrevo, para não esquecer que o *butoh* nasce do (invisível) *ma*. E que é morte, dentro possuindo vida.

Imagino que com a designação *nô*, ocorra o mesmo. Mas nunca ousei escrever *noh*, já que não possuo os mesmos motivos que tenho para fazer isso com *butoh*. E na verdade a questão da nomeação do *butoh* é bem mais ampla do que essa simples *querela* de tradução. Incluí aspectos da história de um país (Japão), da história de um “ator” (Hijikata), da história de um episódio mundial (Hiroshima, Nagasaki), da história de um momento artístico. Maura Baiocchi observa que “a palavra *butoh* em japonês... é formada por dois ideogramas: *bu* (dança) e *toh* (passo)”, encontrando, na “mídia nacional e internacional... interpretações várias”: “*bu* (dança) e *toh* (golpear a terra); *bu* (movimentos etéreos) e *toh* (gestos contraditórios e concretos); *bu* (pairar, esvoaçar) e *toh* (pisar, amassar o chão); *bu* (mãos) e *toh* (pés)”. Mas ressalta que “o significado da expressão *butoh* é amplo – não pode ser reduzido à compreensão de sua etimologia” (BAIOCCHI, 1995, p. 23). Uma das razões dessa amplitude é desde já perceptível na complexidade do ideograma *ma*, que aponteí acima. Mas Christine Greiner, em seu livro, ajuda ainda com outros esclarecimentos:

“O coreógrafo Akaji Maro, no documentário *Piercing the Mask*, explica que quando Hijikata resolveu dar o nome ‘*butô*’ à sua dança, pensou em *bu*, porque era normal para compor dança (*buyô*), e resolveu terminar com *to*, porque sugeria uma terminação forte. Podia aludir a uma pisada vigorosa no chão”. (GREINER, 1998, p. 35)

---

<sup>38</sup> Ezra Pound, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, além de Ernest Fenollosa, este um cientista da linguagem.

<sup>39</sup> O leitor poderá ter percebido o uso do termo sem a letra *h*: *butô*. Todas as vezes que a grafia aparece assim, entretanto, não se trata de afirmação minha, mas da citação dos livros de Christine Greiner, que opta pela outra grafia.

Mas o butoh tem uma complexidade grande, que não pode ser compreendida em poucas linhas. Greiner tenta em seu livro eliminar muitas das confusões e equívocos que se estabeleceram, através de uma análise que toma aspectos históricos, mitológicos, estéticos e semióticos, além de outros referentes à própria vida de seu criador. Consta que a inspiração de Hijikata parte das lembranças de sua infância, em Tôhoku, “uma pequena cidade rural de clima bastante frio e com vento conhecido como *kazedaruma*” (IBID, p. 24). Parte destas recordações também podem ser encontradas em fragmentos do último discurso de Hijikata, publicados no livro de Maura Baiocchi (1995, pp. 50-58). O que me interessou descobrir, e que quero ressaltar aqui, é como o butoh, em sua complexidade filosófica e artística, é fruto de uma confluência entre o Japão e o mundo ocidental. Ao contrário do nô e do kabuki, que guardam tradições codificadas antigas, ele é ao mesmo tempo uma negação de uma tradição pura japonesa, desde que influenciado pelo movimento artístico mundial, e também uma tentativa de construção de uma nova tradição. Uma tentativa de compreender “o que é ser japonês num mundo tão internacionalizado” (Greiner, 1998, p. 23). Para concluir algo sobre isso, Hijikata empreendeu uma revisão de sua própria vida, uma viagem para dentro de si mesmo. E é esta uma das intenções de sua dança: permitir a cada ator e cada espectador uma viagem para dentro de seu mundo particular.

O psicólogo Jung, em seus estudos sobre o oriente, conclui que a paixão pelo oriente, o chamado orientalismo, pode ser compreendido apenas como reflexo de uma paixão por nossas próprias sombras, ou seja, nosso oriente interno, os aspectos mais inconscientes de nossa totalidade psíquica. Essa idéia fez-me crer que a busca por algo tão longe, que levava a cabo, podia ser compreendida como busca por algo que estava, na verdade, mais próximo. O que se tornou irrefutável para mim, até porque o *modus operandi* do próprio butoh, em sua gênese de interseções culturais, entre os dois hemisférios do planeta, propõe exatamente uma viagem para dentro de si, tal qual a que empreendeu Hijikata. Isso me ajudou a compreender uma das razões para a presença do tema da *mitologia pessoal* nos processos de Maura Baiocchi. Nessa batalha, de mim comigo, ao fim deste ciclo de pesquisa do *ser ator*, vi-me confrontado com minhas próprias sombras, obrigando-me a refletir novamente sobre o tema das tradições. Porque afinal minha paixão



pelo butoh também poderia ter outras leituras, que considerassem meus próprios conflitos com as tradições do lugar de onde venho. Conflitos estes que, tal como originaram o butoh no Japão, inspiravam meu percurso particular de ator.

De fato, minha proximidade com o oriente não passa dos livros e de alguns contatos efêmeros, cujas principais fontes já relatei<sup>40</sup>. Por esta razão, nunca ousei me autodesignar como butoísta, embora me sinta forçado a reconhecer-me coetâneo. Designar meu trabalho sempre me pareceu tarefa difícil. O termo *ator*, em nossa cultura ocidental, tem limitações de significado, que o diferenciam por exemplo do termo *dançarino*. O termo *performer*, que vem a cada dia sendo mais usado, exatamente para “insistir na ação completada pelo ator, por oposição à representação mimética de um papel” (PAVIS, 2003, p. 52) parece se adequar mais às necessidades de designação contemporânea do artista “que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador” (IBID). De todo modo, insistirei em manter o termo ator, de modo a conferir-lhe abrangência de sentido, já que recorrendo à etimologia de seus termos correlatos, podemos perceber nele tal abrangência de significado<sup>41</sup>.

Incluí o butoh no final deste prólogo porque minha relação com ele e seus dados históricos demonstraram certa faculdade de facilitar meu discurso. Ele nasce num momento em que o Japão, por um lado, tenta resgatar suas origens e, por outro, se interessa em importar a cultura ocidental, notadamente a norte-americana, vendo nisso alguma idéia de progresso, o que incluiu mudanças insólitas, como “a obrigatoriedade de trocar os pincéis de nanquim [próprios para os desenhos de ideograma da escrita japonesa] por lápis, nos cursos elementares” (GREINER, 1998, p. 8). Essa talvez seja a razão para que “além de morto, o corpo que dançava o *ankoku butô* parecia um estrangeiro, no Japão e fora de lá” (IBID, p. 30). Greiner também observa que “durante a era Meiji, o termo comum para dança de estilos ocidentais, como danças de salão, era *butô*, apesar deste ser o termo, de origem chinesa, mais antigo para as danças das lendas japonesas” (IBID, p. 36). Esse outro dado

---

<sup>40</sup> Ao longo da pesquisa, as experiências foram se somando. Meu contato com artistas do Oriente pode ser sintetizado na seguinte lista: Tadashi Endo, Yumiko Yoshioka e Yoshi Oida, mais as experiências com Maura Baiocchi, que permitiu-me um contato indireto com procedimentos de Kazuo Ohno, dentro outros.

<sup>41</sup> No primeiro capítulo, realizarei uma taxonomia de alguns termos usados para designar o ator.

reforça mais ainda a atmosfera de tensão, entre manutenção da tradição e confluência de culturas, na origem do *butoh*, já que o nome utilizado para designá-lo é tanto um termo antigo, referente a “lendas japonesas”, como um termo empregado para a própria entrada da cultura ocidental naquele país, através das características “danças de salão”. Essa curiosidade histórica pareceu-me muito pertinente para a reflexão que me dispus a fazer sobre o percurso que me levou a esta pesquisa. Se a experiência do *butoh*, em associação a todos os relatos anteriores, de minhas dificuldades com a dança das tradições à *mitologia pessoal*, indica a necessidade de um retorno mitopoético ao meu universo de experiências e imagens, esse retorno implica uma reflexão minha sobre essa tensão com a tradição, que relatei. A única conclusão que posso chegar, nesse meio termo de dissertação, é que a minha arte de ator talvez fosse melhor definida, nesse território de tensões, como um *forroh*. Diz-se que a dança de salão nordestina, denominada *forró*, deve seu nome também à confluência com a cultura norte-americana, ou seja, através da apropriação da expressão “*for all*” (*para todos*) e sua conseqüente adaptação para nosso idioma. Daí nasceu a designação *forró*. Quando posponho a letra *h* ao *forró*, estou apenas assinalando sua diferença em relação ao *forró*, qual a diferença do *butoh* de Hijikata e do *butoh* como dança de salão. Algo como um aspecto “*ma*” de meu trabalho de ator, que se é fruto de uma confluência de experiências culturais que vão além das tradições nordestinas não pode, por outro lado, negar as influências da origem, naturalmente *impressas* no corpo, mesmo que não percebidas. Tal como o *butoh* é fruto da cultura japonesa, sem vincular-se diretamente às tradições cênicas daquele país.

Essa constatação por meio de uma denominação, todavia, serve apenas de parâmetro pessoal, de designação pessoal. Não se trata aqui de propor a criação de uma nova dança: os tempos são outros, inclusive. O *boom* dos movimentos estéticos já é passado para nós do século XXI. Trata-se da simples nomeação de minhas *con-tradições*. Contradições estas que aumentaram desde minha saída do Recife, já que o interesse nas tradições de lá, do sudeste para baixo do Brasil é visivelmente grande. Ainda em Campinas, em abril de 2002, tive a oportunidade de participar de uma atividade de comemoração da lenda do “Boi Falô”, uma lenda do distrito de Barão Geraldo. Essa atividade, dirigida por Grácia Navarro, hoje professora da Unicamp, e pelo maranhense Tião Carvalho, fundia

elementos do Bumba-meu-boi à tradição de Campinas, e posso dizer que mais uma vez caí por acidente nela. Desta vez, todavia, o acidente contou com um elemento positivo. Convidado a fazer o papel do arauto, na modesta apresentação de rua, pus em ação, não uma cópia de idéia da tradição, mas a minha presença performática de relação com o público. Esse modo de estar presente, naturalmente, expôs muito da cultura de onde venho, que trago em meu corpo mesmo inconscientemente. Minha atuação, que poderia ser categorizada como performática, na verdade trazia muito da tradição folclórica que, como bem definiu Marco Camarotti, é uma tradição de atores não-profissionais, *stricto sensu*, (porque são *brincantes*) com características que se aproximam mais do conceito de *performer*, que do conceito ocidental de ator. Como originalmente advenho do teatro, tenho lutado, inversamente, em fazer com que o termo *ator* possa ter uma pluralidade maior de significação, considerando suas próprias origens rituais, de onde advêm também as manifestações categorizadas como folclóricas.

Aqui finda-se o prólogo deste dissertação. Peço perdão se ele constitui um prólogo demasiado extenso, mas justifico sua extensão pela necessidade de apresentar o modo como, em minha experiência própria com a práxis teatral, tiveram início meus anseios com o tema da dissertação. É verdade que a diversidade das memórias apresentadas abre perspectiva de discussão para muitas outras temáticas, mas não seria possível, neste trabalho, incluir toda diversidade. Nas páginas seguintes me concentrarei em refletir separadamente sobre ator e alma (mas nunca sem consegui-lo plenamente) para então propor uma discussão intercambiável entre um e outro, uma mediação, por assim dizer, entre estes dois campos da arte e do conhecimento. Fico devendo, portanto, em estudos posteriores, dar atenção a outros aspectos aqui não contemplados, bem como proceder a uma pesquisa teórico-prática, de modo a aproximar reflexão e práxis de trabalho, numa futura pesquisa de doutoramento.

## CAPÍTULO 1 - ATOR

*“O ator não passa de um empírico grosseiro, um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido”*

*(ARTAUD, 1993, p. 130)*

Nas descrições do prólogo, pude apresentar um pouco de minha vida e arte e das relações entre ambas. Se, através desta breve *anamnese*, foi possível fornecer um panorama razoável do que poderia ser chamado *meu ser* de ator, cumpre agora proceder uma despersonalização da presente investigação e refletir, distanciadamente, sobre o que se entende e debate acerca da essência e dos devires do ator, em geral.

### 1.1 – DA ESSÊNCIA

Segundo Ortega y Gasset, uma coisa é sempre muitas e variadas coisas. Por essa razão, quando nos dispomos a conhecer algo, devemos procurar por uma essência intrínseca a todas as variantes daquilo que nos dispomos a conhecer, capaz de permitir-nos chegar ao *ser* desta coisa, aquilo que nela é essencial. (GASSET, 1991, p. 18) Foi assim que este filósofo se dispôs a abordar a idéia do teatro, seu *ser*, numa conferência que pronunciou em Lisboa e em Madri, a 13 de abril e a 4 de maio de 1946. Nesta conferência, ele diz que cada coisa tem, ao longo da história, do passar incessante e *generoso* do tempo, seus momentos de perfeição e seus momentos de ruína, fazendo referência ao filósofo romântico Hegel, para quem “a História é uma viagem entre as ruínas do egrégio”. (Ibid, p. 22)

E por cada coisa ser diversa, múltipla, e por ser também essa multiplicidade signatária de formações e deformações, perfeições e degradações, Gasset sugere que há momentos na história em que este ser encontra-se em sua melhor forma, e,

em outros, subsiste como ruína. Na tentativa de identificar alguns dos momentos em que o teatro, a seu ver, encontrava-se em sua melhor forma (o “ser em forma”), ele sugere a seguintes épocas, autores e estilos:

“O século V de Atenas com seus (sic) milhares de tragédias e seus (sic) milhares de comédias, com Ésquilo, Sófocles e Aristófanes; os fins do século XVI e inícios do XVII com o teatro inglês e o espanhol, com Ben Johnson e Shakespeare, com Lope de Vega e Calderón, e logo, em seu termo, com a tragédia francesa, com Corneille, com Racine e a comédia de Marivaux; com o teatro alemão de Goethe e Schiller, com o teatro veneziano de Goldoni e a *Commedia dell’Arte* napolitana; enfim, tenhamos à vista todo o século XIX, que foi uma das grandes centúrias teatrais”. (Ibid, pp. 23-24)

Feitas estas referências ao “ser em forma” do teatro, ele parte então para a busca do sentido *forte* da palavra teatro, dentre a diversidade de coisas que ela pode designar. Esse *sentido forte* do termo, essencial e concreto, é localizado na idéia de *edifício*: “um edifício de estrutura determinada, por exemplo, vosso belíssimo Teatro de São Carlos que o bairro Alto de Lisboa parece levar debaixo do braço”. (Ibid, p. 25) E é a partir de uma análise dessa “estrutura determinada”, que o faz ser um edifício de teatro, e não outro, que Gasset iniciará sua abordagem acerca da idéia do teatro: “O ‘dentro’ que é um teatro, está por sua vez, dividido em dois espaços: a sala, onde vai estar o público, e o cenário, onde vão estar os atores. O espaço teatral é, pois, uma dualidade, é um corpo orgânico composto de dois órgãos que funcionam um em relação com o outro: a sala e a cena”. (Ibid, p. 29)

Mas Ortega y Gasset estava investigando a idéia do teatro, em sua conferência, enquanto minha meta aqui é investigar a idéia do ator. Naturalmente, o ator é parte do teatro, não o seu todo. Tomando de empréstimo a terminologia do filósofo, podemos talvez considerar que, enquanto integrante, o ator é a parte *forte* do teatro, seu núcleo ou, ao menos, a metade dele, à qual cumpre ativar o movimento orgânico de relação entre *sala* e *cena*. Através da relação entre ator e público, o fenômeno teatral pode então ser desencadeado. Mas ao ator cumpre uma função propositiva, enquanto ao público cumpre reagir à proposição do ator, com imaginação. Esta é, também, de modo geral, a conclusão essencial a que chegou o encenador Jerzy Grotowski, quando investigou, por seu turno, o sentido forte do teatro. Despojando-o de todos os artefatos e artifícios secundários, concluiu

Grotowski que o teatro necessitava de um único componente relacional para ocorrer, o encontro entre ator e público: “a essência do teatro é um encontro” (GROTOWSKI, 1992, p. 48), de modo que o teatro é por ele definido como aquilo “que ocorre entre o espectador e o ator” (IBID, p. 28). E desde que para que haja um encontro é preciso que se esteja situado em algum lugar e em algum tempo, ator e público, para fazerem e desfrutarem teatro, precisam estar mais ou menos juntos, num determinado lugar, durante um tempo limitado.

Do ponto de vista da semiologia, todavia, a essência do fenômeno teatral é considerada, sob certo consenso, como constituída da tríade “ator, texto e público”, tal como observa Jacó Guinsburg (1985, p. 371). O texto aqui não constitui necessariamente linguagem verbal, mas pode (e é o que normalmente ocorre) englobar diversos elementos, como movimento, som, objetos..., enfim, tudo aquilo que o ator e os demais elementos comunicam ao público. Mas, sendo o ator o grande elemento ativo da cena, responsável pela enunciação do texto e mesmo pela significação que os demais elementos podem perder ou adquirir no espetáculo, seus gestos, ou seja, suas ações, constituem o elemento condutor da cena teatral. Assim, a primeira relação que Guinsburg observa no fenômeno teatral é a que o ator estabelece como o texto. E é a partir dessa relação que se “estabelece por si um espaço cênico, mesmo quando em grau zero cenográfico, isto é, em tablado nu ou num simples lugar qualquer de algum desempenho” (IBID, p. 378). A relação com o público surge, pois, como uma “segunda relação... fundada na presença física de ambos, emissor e destinatário” (IBID, p. 378). Deste ponto de vista, o texto, localizado no centro da tríade, entre ator e público, pode ser concebido como o próprio meio de interlocução, o fator de relação entre ator e público. Deste modo, permanecemos com a premissa da relação entre ator e público como o aspecto essencial do acontecimento teatral, ou seja, uma relação que constitui a finalidade do próprio texto.

Se para existir teatro é imprescindível o componente relacional, o que dizer do trabalho de elaboração da cena, já que este se realiza, na maior parte dos casos, longe da observação do público? Se a *relação* constitui um dado fundamental para o acontecimento teatral, ela também deverá estar presente durante o processo de elaboração,

dede que compreendamos a preparação, o chamado processo de “ensaio”, como procedimento artístico, *per si*, sem deixar de ser, ao mesmo tempo, um processo que *conduz* ao “produto” artístico. Mas onde estaria o componente relacional, ou, em outras palavras, qual a relação que o texto da cena em processo estaria intermediando? Podemos identificar a ocorrência da relação operada pela presença do diretor ou de outro ator observando aquele que se exercita. Mas haverá ainda o caso de uma solidão “plena” do ator e isso nos leva a supor que a relação primeira, sugerida por Guinsburg, a do ator com seu texto é, de algum modo, uma relação do ator consigo mesmo, com uma alteridade interior. Neste caso, vale voltar aos princípios de Grotowski. Segundo observa Odete Aslan, em seu estudo sobre as metamorfoses da atuação no século XX, o ator *santo* grotowskiano, “nunca está isolado, mesmo quando está só, no palco. Ele está ligado a seu ser-oculto e todas as sensações ou lembranças de sensações concretas que tal ser lhe envia” (ASLAN, 1994, p. 289). Isto facilita compreender porque Grotowski acredita que o ator não deve representar *para* o público nem *para* si mesmo, mas doar-se (GROTOWSKI, 1992, p. 203) e, sem dúvida, estratifica a noção de personalidade, apontando para níveis diversos de “personificação”, que vão além da noção de um “eu” unificado, numa espécie de multiplicidade da personalidade, capaz de estabelecer *relações* interiores. Essas relações interiores seriam então signatárias de lembranças, imagens e sensações concretas. O texto, assim internalizado, não é um elemento puramente exterior, que o ator absorve e expõe em sua atuação, mas que renasce a partir dele, das relações que ele estabelece em sua multiplicidade policêntrica.

Por outro lado, o processo também não se extingue na data da estréia, mas se faz presente durante todas as apresentações, através da memória de trabalho do ator. O processo estará, deste modo, presente em cada apresentação, e, antes desta, a relação também não estará extinta, mas elaborada através do contato com os demais “trabalhadores” da cena e com camadas imaginais, interiores, de relacionamento. Mas a memória e a imaginação não são privilégio dos atores, sendo também fundamentais ao espectador, na consolidação do fenômeno cênico; pois este, a seu turno, também engendra o ator-personagem interiormente, a cada momento que o recorda, após e durante uma apresentação. Digo também *durante a apresentação* porque a memória é a responsável pelo

encadeamento de signos ao longo do espetáculo, oferecendo uma soma de eventos entrelaçados a cada instante. Eventos visuais oferecidos pelo espetáculo que se coadunam também a eventos da vida pessoal de cada espectador, que podem irromper em sua memória durante o acontecimento cênico. Assim como a própria imaginação é responsável pela geração de significados da cena, no que concerne tanto ao ator quanto ao público. Memória e imaginação parecem ser, portanto, inerentes ao “entre” da arte de ator. O que chamamos de experiência, não passa de um acúmulo de memória, como aquelas que ofereci no início deste trabalho. E não será esta memória um misto de recordação e recriação imaginativa?

Pois que não há teatro que não seja elaborado tendo em vista algum público, também não há público teatral se não existe ao menos um ator (ou uma idéia a ser expressa por actantes) que o motive a adentrar o “edifício” e ali permanecer por algum tempo. Ao contrário do trabalho do escritor, que depende mais do isolamento, tanto para ser elaborado, quanto para ser apreciado, o do ator aspira constantemente à presença da alteridade para efetivar-se. Todo ator, que já trabalhou só por algum tempo, conhece a dificuldade que essa solidão gera para seu processo criativo: por mais que as cadeiras e paredes lhe façam companhia e que emerja algum “ser oculto” durante a lapidação da “pedra bruta” de seu trabalho, chega o momento em que é preciso atuar sob a vista de alguém, ou mesmo levar a cena a um público, antes de as coisas estarem *definitivamente* fechadas, para, sob regência da relação, entre mais de um indivíduo, dar-se continuidade à construção do trabalho.

Dito isto, podemos perceber que algumas idéias já foram esboçadas, em síntese: a) A essência do trabalho do ator refere-se à relação, é no “entre” que se situa o fenômeno cênico, cabendo ao ator uma função propositiva; b) Este entre se relaciona com a produção do *texto*, sendo naturalmente intrínseco à memória e imaginação; c) É na memória de ator e público que o teatro fica “documentado”, e é pela memória que se eterniza<sup>42</sup>, bem como é pela memória criativa (seja corporal seja imaginal, seja um teatro transgressor seja formal) que o ator opera, metodologicamente, seu trabalho artístico. Nesta

---

<sup>42</sup> Os recursos audiovisuais podem ser vistos aqui como “memórias estendidas”.



perspectiva, a memória assume um papel fundamental no estudo da formação e performance<sup>43</sup> do ator. Por um lado ela se liga (1) às faculdades imaginativas, da recordação que se recria, e ao imaginário humano, com sua profusão de mitos e símbolos, e, por outro, se relaciona diretamente (2) com as faculdades fisiológicas do corpo, à memória corporal e seus instintos. A importância da *memória* situa-se em sua versatilidade de poder intermediar o binômio corpo-espírito, sem cindi-lo, embora permitindo distinguir dimensões diferentes e complementares. A memória pode assumir o próprio lugar do *entre*, sendo ela quem permite o encadeamento de relações ao longo do espetáculo, no imaginário do ator e do público, e nas possíveis interações intermediadas entre as consciências dos indivíduos envolvidos no evento cênico.

## 1.2 – DA METÁFORA CORPORIFICADA

Voltando a Gasset, é importante lembrar que ele também deixou registrado seu pensamento acerca deste elemento tão importante para o evento teatral, o ator. Inicialmente ele observa que o ator se caracteriza “por uma atividade especialmente intensa”, em contraste com o público que se destaca “por uma especialíssima passividade”, sintetizando o teatro como uma “combinação de hiperativos e hiperpassivos”. (GASSET, 1991, p. 30) Atividade, então, pode ser considerada outra peça chave para a compreensão do desempenho do ator, sua performance, e não é à toa que o núcleo dessa arte tem sido denominado, por muitos teóricos e encenadores, desde Stanislavski, por “ação física”. Mas deixemos a discussão sobre a *ação física* para um outro momento. Embora observe a hiperatividade como essência do desempenho do ator, é na idéia de metáfora que este filósofo irá identificar o aspecto mais singular de sua arte: “O cenário e o ator são a metáfora universal corporificada, e isto é o Teatro: a metáfora visível”. (IBID, p. 37) E para explicar o que vem a ser a metáfora ele recorre à formula básica do “como se”, agregando o trabalho do ator a uma expressão da irrealidade, do domínio da imaginação. Essa irrealidade metafórica, no caso do ator, converte-se, pois, em “metáfora corporificada –

---

<sup>43</sup> Digo “performance” no sentido imediato de “exercício de atuar, de desempenhar; atuação, desempenho” (Houaiss, 2001), mais para evitar categorizar, inicialmente, a arte de ator como “representação” ou “interpretação” do que propriamente para me referir à *arte performance*.

portanto, uma realidade ambivalente que consiste em duas realidades – a do ator e a da personagem do drama que mutuamente se negam”. (IBID, p. 39)

Guinsburg também atenta para a questão da personagem, afirmando surgir ela “da união entre ator e texto” (GUINSBURG, 1988, p. 378). Nessa união, Gasset, a seu modo, identifica a atuação do poder *mágico* da metáfora teatral, por intermédio do *como se*: ator e personagem negando mutuamente suas realidades para a geração da irrealidade mágica da cena. Uma magia cuja finalidade não é outra senão permitir a evasão da realidade (GASSET, 1991, p. 49), o abandono da “prisão perpétua” da realidade, com sua seriedade substituída pela brincadeira lúdica, inerente ao jogo:

“O jogo, pois, é a arte ou técnica que o homem possui para suspender virtualmente sua escravidão dentro da realidade, para evadir-se, escapar, trazer-se a si mesmo deste mundo em que vive para outro irreal.” (IBID, p. 51)

Dito de modo sintético, sua conclusão é a de que a arte do ator é uma atividade regida pela metáfora e, portanto, comprometida com a suspensão da realidade. O modo como essa metáfora corporificada ocorre é o da colisão entre a realidade pessoal do ator e irrealidade do personagem. A realidade do ator *ascendendo* a um status imaginário e a irrealidade do personagem *descendo* ao estado material da corporificação, onde apenas uma de suas inúmeras e ilimitadas possibilidades é apresentada. Deste ponto de vista, cumpre ao ator corporalizar o personagem da maneira mais factível possível, ou seja, de um modo capaz de suspender a noção de realidade do público (naturalmente com o seu consentimento), para adentrar territórios imaginais:

“O mau ator nos faz sofrer porque não consegue convencer-nos de que é Hamlet” (IBID, p.39)

Fica claro que Gasset está se referindo ao estilo de representação tradicional (o ser em forma) que não prescinde da identificação emocional de ator e público. Ele achou por bem não mencionar, ou não pôde acompanhar o desenvolvimento de um outro tipo de atuação, qual seja, aquele que apresenta parentesco com o expressionismo alemão e com a estética biomecânica de Meyerhold, que prioriza a artificialidade em

detrimento da emoção, e que encontrou seu apogeu no efeito de distanciamento de Bertold Brecht. Esse efeito, também traduzido por *estranhamento* (*verfremdungseffekt*, em alemão), prioriza o uso da racionalidade e, ao contrário do modelo apresentado por Gasset, o ator que o utiliza poderá ser qualificado de “bom” se conseguir, exatamente, não convencer-nos de que é Hamlet, mas que apresenta, demonstra, uma idéia de Hamlet, fazendo-nos refletir criticamente sobre a realidade, através do jogo real-irreal; mesmo que para isso jogue com a suspensão da realidade para então quebrar com esse pacto de ilusão, forçando o público a distanciar-se criticamente da cena e aproximar-se, novamente, de sua realidade ordinária, com novas ferramentas para reflexão.

Como assinala Aslan, o ator brechtiano “desdramatiza a ação, renega a ‘teatralidade’ para forjar um novo aspecto teatral tanto no texto como na representação” (ASLAN, 1994, p. 160), ou seja, esse ator já se situa fora dos padrões do “ser em forma” de Gasset. Renegando a teatralidade, ele na verdade a amplia. Essa ampliação, talvez nova para as reflexões do ocidente, mas não para o oriente, está baseada na necessidade de um abrandamento da emotividade e de um uso mais intenso das faculdades do pensamento racional. E Brecht tinha razões para insistir nessa racionalização. Suas teorias e práticas teatrais surgem numa época específica da história, quando as teorias de Karl Marx já haviam invadido o mundo, requerendo uma percepção da ilusão que reinava fora dos palcos. Essa realidade de ilusão fica mais fácil de ser compreendida se trouxermos à tona o caso da Alemanha pré-nazista, onde “Brecht denuncia o procedimento teatral de Hitler, que se prepara para hipnotizar as multidões... Estando a vida a teatralizar-se tragicamente, Brecht desteatraliza o teatro” (IBID, p. 161). Aqui chegamos a um ponto em que realidade e irrealidade começam a equiparar-se. Gasset ressalta o poder e a necessidade da suspensão da realidade, mas não chega a discutir o próprio caráter ilusório, teatral, do cotidiano humano, donde irrompe a teatralidade. Afinal, os laços entre arte e vida são estreitos e tem sido um prazer da contemporaneidade não aumentar essas conexões, e sim denunciá-las.

Mas se Brecht toma procedimentos científicos como parâmetro para acentuar a racionalidade e fazer a arte incidir e dialogar com a vida, este não é o único caminho de diálogo entre arte e vida. Sabemos que o movimento surrealista, ao contrário,

tentou acentuar o caráter mágico da própria realidade. Num caminho inverso ao de Brecht, que racionaliza o teatro, tendo em vista o materialismo histórico, os surrealistas procuraram desmaterializar a realidade. Assim, vemos Breton criticar os procedimentos da lógica e declarar, no primeiro manifesto surrealista, que “somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que *pode ser*” (BRETON, 2001, p. 17). Essa perspectiva o faz aproximar-se, por um caminho inverso ao de Brecht, da revolução socialista, e apoiar, a partir do segundo manifesto, a luta de classes. Pois se a meta surrealista era subverter a noção de realidade e permitir ao homem o livre uso dos poderes da imaginação, essa subversão precisava antes, em acordo com a revolução, libertar o homem do domínio capitalista burguês. Tal investida tornou-se a gota d’água para o desacordo final entre Breton e Artaud, que culminou com o afastamento do movimento, por parte do último. No que se refere a essa famosa discórdia, talvez Artaud tivesse mais clareza das diferenças entre o ponto de vista artístico e o político, naquele caso e momento histórico específico. Isso é o que pode levar a crer as palavras do poeta Octavio Paz, acerca das relações entre materialistas históricos e imagistas surrealistas:

“A pesar de la amplitud y generosidad de miras de León Trotsky, la verdad es que demasiadas cosas separaban al materialismo histórico de la posición surrealista. La imposibilidad de participar directamente en la lucha social fue, y es, una herida para el surrealismo” (PAZ, 1983, p. 39)

Surrealista em essência, mesmo que apartado do movimento, pela discordância política<sup>44</sup>, Antonin Artaud é o grande representante teatral dessa vertente de pensamento imagista, que procura reconciliar o homem às suas origens míticas e rituais, a uma relação mágica não somente para com a arte, mas para com a própria vida. O ator artaudiano, se assim pode-se dizer, já que Artaud não chegou a estabelecer uma metodologia de trabalho sistemática e experimentá-la, não se enquadra nem no modelo psicológico, baseado na identificação emocional, nem no modelo brechtiano do distanciamento racional. Artaud pensa numa ação plástica, física, que ao mesmo tempo está

---

<sup>44</sup> Num capítulo de “O Teatro de Seu Duplo”, vemos Artaud reclamar: “Digo que o estado social atual é iníquo e deve ser destruído. E, se cabe ao teatro preocupar-se com isso, cabe ainda mais à metralhadora. Nosso teatro nem é capaz de colocar essa questão do modo ardoroso e eficaz, que seria necessário, mas, mesmo que o fizesse, estaria saindo de seu objeto, que para mim é algo superior e mais secreto” (ARTAUD, 1993, p. 35). Faltou a Artaud conhecer a idéia brechtiana, para visualizar um teatro capaz de colocar tais questões da maneira “eficaz” como seria necessário, sem fugir ao objeto teatral.

distanciada e identificada, e é curioso como tanto ele quanto Bertold Brecht foram se referenciar em modelos orientais para defender suas idéias. O primeiro viu no oriente as conexões metafísicas, espirituais, que não encontrava mais no teatro francês de sua época, uma “Metafísica-em-Ação” (PRONKO, 1986, p. 8). O segundo viu no ator chinês um modelo de representação que, ao invés de basear-se na identificação emocional, “mantinha constantemente certa distância entre ele próprio, sua personagem e o espectador” (IBID, p. 54). Talvez a maior distinção entre Artaud e Brecht seja de fato a revolução. Para o primeiro, “a grande revolução tem de ser uma revolução do espírito, uma metamorfose do que ele chamava de alma... [desde que] mudanças físicas no teatro, como na vida de um homem, só podem surgir de mudanças radicais nas condições internas” (IBID, p. 10). Já Brecht estava definitivamente comprometido com o exterior, com a realidade social, priorizando a racionalidade e descartando o *ópio do povo*.

Mas esse meu longo parêntesis iniciou-se com uma discussão sobre a ação do ator e a constituição do personagem, por isso sinto o dever de retomar a questão, para não nos distanciarmos de nosso centro de discussão, o ator. Vimos como o modelo de Gasset é defasado em relação à estética brechtiana e podemos entrever, com estas incursões metafísicas, que o ator, na ótica de Artaud, talvez também devesse ter menos preocupação com um “parecer ser”, e mais com o “ser”. Essa idéia é naturalmente derivada da meta teatral artaudiana de não buscar copiar a realidade, mas manter conexão com os princípios de onde essa realidade advém, ou seja, princípios metafísicos. Assim, o ator talvez não devesse preocupar-se em convencer a um público de que é Hamlet, mas redescobrir em sua relação com uma supra-realidade, ou surrealidade, a essência do Hamlet que atingiu a consciência de um Shakespeare. E mais do que simplesmente divertir o público com esse jogo, deveria recolocá-lo próximo à gravidade rigorosa da vida, que foi perdida por uma noção reduzida de realidade.

Sem dúvida, o paralelo mais próximo que podemos encontrar com as concepções de Artaud situa-se nas chamadas culturas arcaicas e nos procedimentos cênicos desenvolvidos pelos povos do oriente. Como ressalta Pronko, “Artaud se mostrou agudamente sensível a esse estado de transe, possessão ou outridade mental dos dançarinos

balineses, e algumas de suas passagens mais notáveis são descrições de momentos durante os quais o executante parecia realizar uma ligação com alguma misteriosa força superior” (PRONKO, 1986, p. 13). Este estado é realmente distinto daquele que buscou o encenador Constantin Stanislavsky, no Teatro de Arte de Moscou. Para Stanislavsky, o ator “*sempre e eternamente, quando estiver em cena,... terá de interpretar [a si] mesmo*” (STANISLAVSKY, 1986, p. 196), enquanto este exemplo de ator em transe mantém contato com uma “outridade mental”, que não é ele mesmo. Esta forma de atuação também se distingue do método racional de estranhamento proposto por Brecht, já que inclui a noção de transe, algo que poderia soar como entrega à ilusão enganadora, para o materialista histórico. O ator-dançarino balinês, quando em cena, “passa a ser possuído por seu papel... [e] nunca expressa a si mesmo” (PRONKO, 1986, p. 13), ou seja, é algo que se parece ao conceito ocidental de identificação, embora seja distinto em essência tanto a ele quanto ao conceito racional de distanciamento, que sofreu inspiração do oriente. Talvez um meio-termo entre os dois. A questão seria então a de compreender o que permite tal conexão, a interligação *entre* estes dois pólos distintos e dicotômicos. Sugerirei, como hipótese, que se trata de um estado mediado pela *instância intermediária*, identificada pela psicologia arquetípica, sob inspiração do místico Henry Corbin, como “*mundus imaginalis*”, *território* fora das noções de tempo e espaço, onde se desenvolve a retórica poética da alma humana, a partir de um sistema de organização distinto à lógica racional.

Ora, essa noção de um status intermediário, entre faculdades racionais e sensitivas, não é tão nova quanto se imagina. Já Friedrich Schiller, em sua teoria da tragédia, fala sobre ela:

“Igualmente incapaz de perdurar por mais tempo no estado animal como de dar seguimento aos apurados exercícios do entendimento, nossa natureza estava a exigir um estado intermediário que, unindo os dois contraditórios extremos, reduzisse a rija tensão a uma branda harmonia e facilitasse a transição alternante de um estado ao outro” (SCHILLER, 1991, p. 35)

Essa idéia de um estado intermediário, logos da alma, será desenvolvida no capítulo segundo, através (prioritariamente, mas não exclusivamente) da psicologia arquetípica. No terceiro capítulo, farei o entrecruzamento de *ator* e *alma*. Por isso

permanecerei aqui nas referências à atuação, no que diz respeito ao trabalho do ator em cena e suas conexões com procedimentos mais arcaicos de ritualização, que demarcam o ponto de interseção entre o teatro e as expressões sagradas da humanidade.

Estávamos discutindo a idéia da metáfora corporificada, a partir de Gasset, que encaminhava para a idéia de personagem. Meu objetivo no momento é fazer alguns questionamentos quanto a essa idéia. Desde já podemos observar a ausência de referência às modalidades de teatro (teatro-dança) orientais, nas referências de Gasset, ao *ser em forma* do teatro, e podemos deduzir os prejuízos que tal ausência de reflexão podem causar à nossa compreensão do fenômeno cênico, desencadeado pelo ator. Prejuízos que se referem tanto à desteatralização operada por Brecht quanto às concepções cênicas que elaborou Antonin Artaud, já há quase um século, ambos inspirados em modelos orientais. Tais idéias tiveram grande influência no surgimento da *arte performance*, que, conforme observava Renato Cohen, promove uma maior aproximação entre o “ato artístico” e o “ato de vida”, numa “situação-limite” que apresenta “confluência com as Artes Plásticas” (apud GUINSBURG, 1992, p. 227-228). Como vimos, esse afastamento da irrealidade simbólica e reaproximação da realidade concreta da cena já se faz presente na estética do estranhamento que, mesmo assim, ainda é categorizada como teatro e seu artista como ator. Ou seja, desde Brecht, já encontramos no próprio teatro um desafio à regra do “parecer ser”, enfatizada por Gasset.

O que essa experiência da performance traria então de novo seria, por um lado, o afastamento da noção de personagem e, por outro, seu despojamento da narrativa linear, que conduz à idéia de “estória”, em detrimento da construção (via justaposição, *collage*) de narrativas que sofrem naturalmente influência da linguagem de onde advém: as artes plásticas. Tendo essa linguagem visual há muito abandonado o preceito da “reprodução” real ou simbólica de modelos da natureza, para permitir a simples abstração de formas e cores no espaço, naturalmente quando propõe “alçar vôo” para o território cênico do *aqui-agora*, carrega consigo a mesma despreensão. Neste sentido, gostaria de chamar a atenção para o fato de que, na performance, o que ocorre é antes a penetração do artista visual num território antes restrito ao ator, cantor ou dançarino (o de apresentar-se),

que o inverso disso. Pretendendo tornar-se sujeito e objeto de sua arte, o artista visual não faz outra coisa senão realizar a corporificação da metáfora, que, como vimos, está na raiz essencial da arte de ator. Tomando uma acepção mais genérica do substantivo ator, como “aquele que tem papel ativo em algum acontecimento” (HOUAISS, 2001), podemos pensar no artista performático como aquele que assume função ativa e interativa com um público, através do evento da *performance*. Neste sentido, seria correto afirmar que o artista visual, investido da função de performer, faz-se ator, agente ativo da *performance*.

Do mesmo modo, experiências arrojadas, no próprio território teatral, ampliam a noção da metáfora corporificada. Odete Aslan nos faz lembrar que, já no *teatro pobre* de Grotowski, “não há identificação com a personagem, o ator representa várias personagens em uma mesma peça” (ASLAN, 1994, p.289). Se a personagem, neste caso, permanece, não permanece um nível de representação rígido, mas há certa *flutuação* de significantes e significados. Semelhante observação, acerca do estado do ator contemporâneo, pude encontrar nas análises de Patrice Pavis:

“Os sinais da atuação são muitas vezes, na prática atual, ínfimos, quase imperceptíveis e sempre ambíguos, ou mesmo ilegíveis; entoações, olhares, gestos mais contidos que manifestos constituem momentos fugazes nos quais o sentido é sugerido, mas fica dificilmente legível e pouco exteriorizável” (PAVIS, 2003, p. 20)

Essa observação é utilizada pelo autor para introduzir a idéia do “não-representável”, que está além dos signos ou símbolos visuais, mas também se refere a uma outra característica das artes cênicas, que é o caráter imediato do *aqui-agora*: algo acontecendo *neste momento e neste lugar*, onde uma diversidade de pessoas, com características e funções distintas, estão presentes. Essa condição de *algo acontecendo ao vivo* permite ao ator fazer uso de elementos de comunicação que vão além dos códigos visuais que uma câmera, por exemplo, pode captar, pois não possuem materialidade, no sentido estrito do termo. Segundo Pavis, esses elementos têm sido denominados pelo nome “pouco científico e semiológico de *energia*... [algo que] o ator ou dançarino emana, por sua presença, seu movimento, seu fraseado, uma energia que atinge de chofre o espectador” (IBID, p. 20). Tal perspectiva leva Pavis a denunciar o quanto “o modelo semântico do signo e dos níveis de sentido é pouco adaptado à encenação contemporânea” (IBID, p. 21),



muito embora, ou exatamente por isso, ele faça uso, em sua análise dos espetáculos, de “um modelo mais flexível do funcionamento dos signos e de seus vetores, desde que não se sublime o significante em um significado imaterial e que se indique as linhas diretrizes dos vetores... [uma] vetorização do desejo” (IBID).

Para finalizar essa discussão acerca da metáfora corporificada, queria lembrar que Ortega y Gasset chegou à idéia do personagem, como essencial ao trabalho do ator, refletindo sobre a função metafórica. O “como se”, natural à metáfora, atua no teatro na forma de uma pessoa (ator) que atua *como se* fosse outra (personagem). Neste caso, é imprescindível observar que o agente condutor desta conclusão está numa noção simplificada da metáfora, tomando sua idéia básica do *como se*, também largamente utilizada pelo encenador Constantin Stanislavsky, em suas abordagens sobre o trabalho do ator (notadamente voltada para a aplicação em um teatro de intenções naturalistas, em especial as obras de Tchekóv). A idéia de que do simples pode-se chegar ao complexo, apenas ampliando o primeiro, é algo talvez inadequado para o pensamento atual, sendo mais apropriado pensar no inverso: que do complexo pode-se chegar ao simples, naturalmente através de perdas. Ao simples faltam coisas que *só* estão presentes no complexo. Falo isso lembrando das palavras do poeta Jorge Luís Borges, que atenta para a complexidade imanente à função metafórica. Vejamos uma passagem sua:

“Quanto à metáfora, devo acrescentar que agora vejo que a metáfora é algo muito mais complicado do que eu pensava. Não é meramente a comparação de uma coisa com outra – dizer ‘a lua é como...’ e assim por diante. Não – ela pode se dar de maneira mais sutil”. (BORGES, 2000, p. 112)

Logo de início, podemos perceber que a reflexão sobre a profundidade da metáfora, feita por Borges, abre precedente à compreensão do “opus” do ator para além do princípio imediato da representação mimética de um personagem. Deixemos o poeta continuar seu discurso, para compreendermos melhor sua linha de pensamento, e isso ele fará trazendo à tona um outro poeta:

“Pensem em Robert Frost. Vocês lembram, claro, os versos:

For I have promises to keep  
And miles to go before I sleep  
And miles to go before I sleep.

Se tomarmos os dois últimos versos, o primeiro – ‘E milhas a trilhar antes de dormir’ – é uma declaração: o poeta está pensando em milhas e no sono. Mas quando o repete, ‘E milhas a trilhar antes de dormir’, o verso vira uma metáfora; pois ‘milhas’ simboliza os ‘dias’, os ‘anos’, um longo espaço de tempo, enquanto ‘dormir’ simboliza presumivelmente a ‘morte’. ... Talvez o prazer esteja não em traduzirmos ‘milhas’ por ‘anos’ e ‘dormir’ por ‘morte’, mas antes em sentir a implicação”. (BORGES, 2000, p. 112-113 – grifo meu)

No verso acima, vemos o poeta proceder à repetição de palavras, ao invés da associação entre vocábulos distintos. Isso nos leva a concluir que é apenas quando pensamos na *metáfora* de modo elementar que chegamos à idéia simplificada do ator que se faz passar por personagem. Entretanto, a metáfora pode não ser simples, pode atuar de modo mais sutil, como atestam os melhores poetas, sempre dispostos a revelar novas possibilidades metafóricas. Nesta perspectiva, em determinados casos, a metáfora corporificada do ator pode também funcionar com qualidade apenas indicial, prescindindo, como dissemos, do personagem, e incluindo formas de atuação que já se afastam do “ser em forma” do teatro, que dialogam com a realidade e podem também denunciar a teatralidade (Brecht), ou voltar a suspendê-la, para que reine o imaginário, num jogo dialético de representação-não-representação. Essas formas mais complexas, de uso da metáfora corporificada, têm levado a discussões acerca dos territórios e fronteiras da teatralidade, dada a condição contemporânea, caracterizada pela transdisciplinaridade e pelo intercâmbio de linguagens artísticas diversas. É o caso, por exemplo, da *arte performance* e do *happening*, nos quais é também possível observar “níveis de representação menores” (COHEN apud GUINSBURG, 1992, p. 230), metáforas sutis.

Ao artista dessas manifestações “de fronteira” dá-se, costumeiramente, o nome de *performer*, termo que, conforme observa Patrice Pavis, tem sido “cada vez mais usado, no lugar de ‘ator’”, exatamente “para insistir na ação completada pelo ator, por oposição à representação mimética de um papel”, (PAVIS, 2003, p. 52) o que naturalmente aproxima-se mais da experiência do “ator-cantor-dançarino” oriental (IBID, p. 51). O que podemos deduzir daí é que, ao passo que o oriente tem costumado somar diversidades numa designação genérica que inclui atuação, canto e dança, o ocidente tem

tradicionalmente criado fronteiras, separado, diferenciado. E isto, todos sabemos, não ocorreu apenas em termos de teatro. Toda a história da cultura e do conhecimento ocidental, desde a proclamação do *método* de Renè Descartes, tem partido do princípio da divisão, separação, para melhor análise e compreensão de um fenômeno. Embora esse método tenha tido grande validade histórica, hoje tal procedimento tem parecido inadequado, exatamente por sua falta de percepção integrada, das inter-relações entre os diversos elementos que compõe cada fenômeno, principalmente no que se refere à inseparabilidade, na prática, das dimensões corporais (matéria) e psicológicas (alma/espírito). Como já Stanislavsky denunciava, em relação ao trabalho de ator:

“Porque o elo entre o corpo e a alma é indivisível. A vida de um dá vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento” (Stanislavsky, 1986, p. 166)

Restaria apenas perguntar a Stanislavsky o que é um ato “puramente mecânico”, se ele de fato existe, ou o que se observa, quando um ato parece “puramente mecânico” é, antes, uma ausência de diálogo (uma esquizofrenia?) entre corpo e alma, um movimento essencialmente estimulado por reação fisiológica, mas também de conotação simbólica (do ou dos órgãos envolvidos, dos estímulos externos...), que traduz apenas uma alma não potencializada, ou uma *idéia de alma* equivocada, dual, desmemoriada. Tal qual a alma do homem ocidental, nos últimos séculos de depreciação da imaginação e do *imaginal*.

### 1.3 – OS NOMES DO ATOR

Aqui chegamos a um ponto em que pode se mostrar útil discorrer sobre o ator, a partir de referências semânticas ao termo que o nomeia, bem como suas variantes e raízes etimológicas. O dicionário eletrônico Houaiss apresenta o seguinte verbete para o substantivo masculino ator:

- “1 *Rubrica: cinema, teatro, televisão.*  
aquele que desempenha um papel em peças teatrais, filmes, novelas etc.
- 2  
aquele que tem papel ativo em algum acontecimento  
Ex.: foi um importante a. da revolução

3 Derivação: sentido figurado.  
aquele que sabe fingir; farsante” (Houaiss, 2001)

Vemos, portanto, que o primeiro significado apresentado por este dicionário, faz um vínculo com o “papel”, em peças teatrais, filmes ou novelas. O segundo sentido, que já citei anteriormente, dá uma conotação mais ampla, agregando a idéia do “papel” a uma função “ativa” (conexão com a idéia da hiperatividade de Gasset), mas em termos sociais. E ainda aparece um sentido figurado de “farsante”, ao que tudo indica, em termos também de relações humanas, embora *farsante* seja derivado de *farsa*, notadamente uma modalidade cômica de teatro. A etimologia da palavra aponta para o termo latim *actor*, que designa aquele “que faz mover, o que representa, orador, o que executa, dirige”<sup>45</sup> (IBID). E o mesmo dicionário ainda apresenta como sinônimos, ou variantes, os seguintes termos: artista, astro, comediante, estrela e intérprete. É significativa a associação de palavras como *astro* e *estrela*, que nos faz lembrar a idéia dos *monstros sagrados*, que antecedeu a época das pesquisas mais sistemáticas acerca do desempenho do ator, e suas respectivas técnicas de atuação (ROUBINE, 1998, p. 174). É significativo também o aparecimento dessas palavras numa época (a nossa) em que o artista tem sido tão associado à noção de sucesso, de visibilidade na mídia televisiva. Mas não me parece que estes dois termos tenham muito a acrescentar na presente taxonomia.

Segundo o dicionário de teatro de Patrice Pavis, o ator “situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral... é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador” (PAVIS, 1999, p. 30 – grifo meu). Deste ponto de vista, o ator situa-se no centro do acontecimento teatral, tornando-se o *meio* de relação *entre* os diversos operadores e decodificadores da cena. Este papel *esmagador*, deduz Pavis, fez do ator uma figura controvertida, ao longo do tempo, que, por um lado, pode ser “adulada e mitificada”, ou, em outros contextos de época e região, pode ele ser “desprezado... por um medo quase instintivo”. Ressalta também este autor que, “até

---

<sup>45</sup> Aqui é possível fazer nova alusão ao *quadrado mágico*, que diz que o lavrador (SATOR, em latim) em seu campo, dirige os trabalhos. Fazendo a correspondência poética, que propus, temos que o ATOR (no caso, equivalente ao *SATOR*), em seu campo, dirige os trabalhos... E não se trataria de o ator realizar as funções do diretor, mas que *em seu campo*, ou seja, no que diz respeito direto a seu ofício, é seu dever *dirigir* seus próprios trabalhos, sendo senhor de si e de sua arte.

o início do século VII, o termo... designava a personagem da peça” (IBID). Significativo, neste caso, que o ator, antigamente, fosse não o artesão da cena, mas a própria figura imaginária do evento teatral. No mesmo dicionário também podemos auferir a dicotomia mais forte do teatro ocidental, que se refere à dualidade já discutida aqui: a “velhíssima discussão entre os partidários de um ator ‘sincero’ que sente e revive todas as emoções da personagem e um ator capaz de dominá-las e simulá-las”, dualidade esta que assume também a forma do “monstro sagrado” *versus* a “supermarionete” (IBID).

Um outro sinônimo apresentado pelo Houaiss para ator, é, como vimos, o substantivo comediante. Vejamos o verbete apresentado para esta palavra:

- “▪ adjetivo de dois gêneros
- 1** que comédia, que faz comicidade
- substantivo de dois gêneros
- 2** Rubrica: meios de comunicação.  
ator ou atriz de qualquer gênero, seja de rádio, televisão, teatro ou cinema;  
cômico
- 3** Rubrica: meios de comunicação.  
ator ou atriz de comédia; intérprete especialista em fazer rir
- 4** Derivação: sentido figurado.  
pessoa que, na vida cotidiana, gosta de se exhibir, de fazer gestos teatrais,  
de se comportar como se estivesse num palco
- 5** Derivação: sentido figurado. Uso: pejorativo.  
pessoa fingida, enganadora, hipócrita” (Houaiss, 2001)

Quero ressaltar, de todos estes significados, o sentido figurado, pejorativo, de *hipócrita*, como aponta o dicionário, porque ele será útil mais adiante. Por enquanto, basta verificar a ambivalência do termo comediante que, na língua portuguesa, tem denominado, comumente, o ator especializado em comédia, mas que também possui a significação genérica de “ator ou atriz de qualquer gênero”. Em francês, todavia, os dois termos, *ator* e *comediante*, têm o mesmo sentido. Pavis também ressalta que, “na língua clássica, às vezes *comediante* se opunha a *trágico*”. E o mesmo autor irá afirmar que, “na sequência de uma tradição teórica que remonta ao século XIX e a DIDEROT, (...) o ator é capaz apenas de certos papéis que correspondem... à marca de sua imagem”, ao passo que “o comediante desempenha todos os papéis, desaparece totalmente por trás da personagem, é um artesão da cena” (PAVIS, 1999, p. 57 – grifo meu). Nesta perspectiva, há uma certa similaridade entre o conceito de ator e o de performer. A idéia de “papéis que

correspondem à marca de sua imagem”, é de certo modo similar à meta do performer, que “trabalha em cima de suas habilidades, sejam elas simplesmente físicas... ou totalmente intelectuais” (COHEN, 1989, p. 102). Embora na performance não exista tão fortemente a idéia de “papel”, tal como é sugerido na definição acima de ator, e embora saibamos que essa definição se refere ao ator que só tem condições de representar um mesmo tipo de papel, é visível a similaridade: O performer “vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música” (IBID, p. 100), desenvolvendo e mostrando “suas habilidades pessoais, sua *idiosincrasia*... a criação de um vocabulário próprio” (IBID, p. 103). No conceito de comediante, apresentado acima, encontramos a idéia da versatilidade do *ator* para *encarnar* diversos personagens, sempre distintos de si. Já no conceito de ator, segundo esta acepção (um tanto antiga) há certa limitação, restrita a suas ferramentas mais pessoais. Talvez representando a si mesmo, talvez os seus desejos, ou suas sombras. De modo diferente, mas próximo a essa idéia, o performer, advindo de outras linguagens artísticas, pode se preocupar menos em parecer alguma outra coisa, que não ele mesmo (um artista demonstrando coisas), ou também ser um polivalente de mil faces e mil almas (quando, por exemplo, trata-se de um ator ou dançarino que decide usar de uma linguagem mais performática). Nesses dois casos, é mantida uma comunicação, possuidora de teatralidade, entre público e artistas, mais pelo modo como combina imagens, sons, símbolos, que propriamente pela noção de reprodução da realidade. Talvez mais uma *produção* de realidades.

Pavis vai assinalar que a performance pode ser “traduzida por ‘teatro das artes visuais’”. Tendo nascido nos anos sessentas, mas somente atingido a maturidade nos anos oitentas, recebeu influências de artistas como o compositor John Cage, o coreógrafo Mercê Cunningham, o *videomaker* Name June Park e o escultor Allan Kaprow. (PAVIS, 1999, p. 284). Mas, para ele, o performer “é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar... num palco de espetáculo” (IBID). Ou seja, o performer pode ser tudo, desde que não prescindia do *status* de apresentação, da presença física, da noção de metáfora corporificada, tomada de empréstimo ao ator. E, tratando-se de um ator, bailarino, mímico ou qualquer coisa assim,

pode sentir-se no direito de tomar, em retribuição, noções das outras linguagens artísticas que vieram bater à sua porta. Mas se formos ao significado da palavra, no dicionário, teremos que performance é o “exercício de atuar, de desempenhar, atuação, desempenho” (HOUAISS, 2001). Ou seja, a significação imediata do termo performance, num dicionário de português, remete ao verbo *atuar*, que deriva da palavra ator. Assim temos como distinção entre o *ator* e o *performer* a extensa e plural tradição do primeiro e as recentes raízes de origem (nos anos sessentas) do segundo. Ao que tudo indica, o que a *arte performance* tem buscado atingir é exatamente a matriz ritual de origem do próprio teatro, a essência de evento ritual, por intermédio de recursos contemporâneos; e buscando essa matriz de origem ela se reaproxima da origem do próprio teatro e do ator. Esta origem, tal como melhor transparece nas tradições orientais, não distingue o ator do cantor ou dançarino, mas congrega todas estas variantes numa só figura. Isto podemos observar não apenas nos exemplos orientais, mas também nos exemplos contemporâneos de tradições populares, como as que abundam na cultura brasileira, como é o caso daquelas que pude presenciar em várias regiões do estado de Pernambuco, tendo lá nascido e vivido por muito tempo. Lá, o artista popular é normalmente denominado *brincante*, e isso me faz lembrar uma entrevista com Antônio Carlos Nóbrega, em que ele foi anunciado no programa como artista multimídia e reagiu ironicamente, dizendo ser um *brincante*. As conexões entre um (artista multimídia) e outro (brincante) são tantas que tem sido comum encontrar, em revistas especializadas na espetacularidade performática, artigos que abordam a cultura popular, exatamente por seu caráter híbrido, multifacetado.

Tais manifestações populares são, como atesta a historiadora Margot Berthold, uma “inesgotável riqueza de danças mímicas e costumes populares que sobreviveram pelo mundo afora” constituindo uma das formas privilegiadas de “aprender sobre o teatro primitivo” (BERTHOLD, 2003, p. 2). Caberia aqui uma ressalva quanto à idéia do *primitivo*, de modo a evitar sua equiparação à idéia de *bárbaro* ou *precário*. Se mantivermos uma mentalidade evolucionista, tenderemos a menosprezar a idéia de *primitivo*, enquadrando-a como estágio cultural subdesenvolvido. Estudos pioneiros, acerca dos aspectos rituais e míticos da cultura humana, tais como a belíssima obra de James

George Frazer<sup>46</sup>, apesar de tão ricas imagens poéticas, refletem essa concepção européia arcaica. Como alerta Darcy Ribeiro, no prefácio da edição brasileira da compilação da obra de Frazer, a idéia de uma cultura humana que segue a “progressão constante de formas rudes, sangrentas e perversas de conduta a formas cada vez mais purificadas e espiritualizadas” só começou a ser questionada depois que “a bestialidade nazista acordou o europeu para a ferocidade contida nele próprio” (apud FRAZER, 1982, p. 5). Na atualidade, por outro lado, vemos crescente o interesse por manifestações folclóricas, rituais xamanísticos e técnicas arcaicas do êxtase. Tradição e contemporaneidade deixaram de ser postos em antinomia para serem pensados de modo complementar. O ator e diretor teatral Yoshi Oida, após anos de trabalho com experimentações contemporâneas de teatro, junto ao diretor inglês Peter Brook, e entrelaçando-as a técnicas advindas das tradições místicas do oriente, é capaz hoje de afirmar que um artista inovador “é alguém que possui uma técnica tradicional, que é capaz de compreender a essência da arte tradicional, e que tenta, ao mesmo tempo, articular esse saber com a experiência do mundo moderno” (OIDA, 1999, p. 45). Sobre este tema, vale também enfatizar a importância dos estudos de Ernst Cassirer (2000), os quais demonstram a presença de um pensamento mítico (ou imaginação simbólica, como a psicologia arquetípica prefere denominar) na base de todo o pensamento racional do homem contemporâneo. Sendo mais correto afirmar que nosso distanciamento de tal realidade mítica é, antes, fruto da cultura científica ocidental. Apresentarei melhor esta perspectiva no próximo capítulo, através de assertivas do pesquisador Roberts Avens.

Por fim, cumpre trazer para discussão o termo que destaquei com certa importância alguns parágrafos acima: hipócrito. Ele aparece no Houaiss como sentido figurado e pejorativo do substantivo comediante, mas a significação da palavra, que possui valor de substantivo e adjetivo de dois gêneros, é expressa, por este dicionário, nos seguintes termos:

---

<sup>46</sup> Frazer é considerado um dos primeiros antropólogos da história da humanidade. Estudando os ritos e mitos de vários povos antigos, ele concluiu (equivocadamente, segundo os antropólogos atuais) que os rituais religiosos das civilizações modernas são sublimações de manifestações bárbaras de épocas arcaicas. Para esta pesquisa, fiz uso de uma compilação dos vários volumes de sua obra (*O Ramo de Ouro*), realizada por Mary Douglas, conforme bibliografia (FRAZER, 1982).



“Que ou aquele que demonstra uma coisa, quando sente ou pensa outra, que dissimula sua verdadeira personalidade e afeta, quase sempre por motivos interesseiros ou por medo de assumir sua verdadeira natureza, qualidades ou sentimentos que não possui” (HOUAISS, 2001).

Se deslocássemos seu sentido do contexto social da vida, ocultando os possíveis “motivos interesseiros” ou o “medo” do hipócrita do dia a dia, e transportássemos a palavra para um contexto artístico, sem dúvida, obteríamos dela uma definição de ator coerente com vários dos sentidos apresentados até agora. As duas primeiras orações da definição nos dão já uma boa base de reflexão. O hipócrita é “aquele que demonstra uma coisa”, diz a primeira. E afirma uma grande verdade: o ator tem por ofício mostrar, demonstrar algo. Isso que ele mostra, porém, prossegue a definição, é distinto daquilo que ele sente ou pensa. O que também é verdade para o ator: ele pode demonstrar tristeza, em cena, estando interiormente extremamente feliz por estar conseguindo realizar bem sua tarefa de demonstrar tristeza. E aqui entramos no paradoxo de Diderot: mas a tristeza que ele demonstra é verdadeira ou falsa, já que, de outro modo, está feliz? Deve o ator ser literalmente hipócrita, demonstrando afetações que realmente não sente, ou facultar-lhe sentir aquilo que faz artisticamente? Creio que o bom ator é sincero e verdadeiro sempre. E há duas maneiras de ser sincero, nesta perspectiva. A primeira forma é sentindo de fato a tristeza, seja qual for o meio (técnica) que se utilize para obter tal resultado, e, neste caso, o ator divide sua consciência em duas, de acordo com o exemplo que apresentei acima, e sente, ao mesmo tempo a felicidade e a tristeza, convivendo harmoniosamente com a dicotomia. Com essa convivência harmônica de opostos, ele pode demonstrar apenas uma das emoções que sente (a que condiz com a personagem), ou fazer um intercâmbio de exposição delas (já que pode dispor mesmo de várias), caso julgue adequado tal procedimento para o espetáculo em vista (a personagem, neste caso, é relativizada). A segunda forma de ser sincero é não sentindo tristeza alguma, o que pode parecer um contrasenso: como pode ser sincero se não sente? É que a sinceridade em jogo é outra, é a sinceridade do jogo cênico, pois todos que o assistem sabem que ele ali é um *hipócrita* e, portanto, a verdade do sentimento que demonstra deve ser avaliada sob o prisma da adequação dos códigos que utiliza ao objetivo da demonstração. Para ser *verdadeiro* ele precisa ser *hipócrita*.

A terceira oração da definição apresentada permite supor que nosso *ator hipócrita* dissimula sua personalidade. Para avaliar a afirmativa, é preciso observar seus dois termos principais. O primeiro não oferece muitas dificuldades de resposta: dissimulação é, grosso modo, a “ocultação, por um indivíduo, de suas verdadeiras intenções e sentimentos; hipocrisia, fingimento” (HOUAISS, 2001). Trata-se do assunto com o qual me ocupei no parágrafo acima, embora ainda caiba aproveitar a sugestão do *fingimento* para lembrar o poeta Fernando Pessoa, que afirmava ser o poeta um fingidor que finge a dor que deveras sente. Mas no caso de *personalidade*, trata-se de um substantivo que induz a uma série de controvérsias, que vão muito além da mera idéia de “qualidade ou condição de ser uma pessoa” (IBID), a que o termo pode aludir, pois a quantidade de teorias da personalidade que a psicologia legou, ao longo de sua ainda curta existência, além das que as várias doutrinas religiosas e místicas sugerem, é demasiado grande. O que podemos observar é que a personalidade é sempre múltipla e é isso que inclusive permite a existência do ator, no mundo da arte, e a vigência da irrealidade mágica do teatro também no dia a dia cotidiano. Anatol Rosenfeld conhecia bem essa dialética, da vida no teatro e do teatro na vida, por isso podia afirmar:

“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<sup>47</sup>... O homem – disse [George] Mead – tem de ‘sair’ de si para chegar a si mesmo, para adquirir um Eu próprio” (ROSENFELD, 1976, p. 31).

Se eu continuasse a desenvolver estas idéias, entraria de supetão em assuntos que cabem ser mais bem desenvolvidos no próximo capítulo, por isso remeto o leitor apressado a ele. Para finalizar esta rápida incursão no termo português hipócrita, satisfaz deduzir, de tudo que foi dito, que *o ator é o hipócrita mais sincero e verdadeiro que jamais existiu*, aludindo claro aos versos do citado poeta Pessoa, que diz fingir o poeta aquilo que deveras...

Mas eu também não posso encerrar o assunto deixando passar em branco que a coerência e aplicabilidade do termo hipócrita, para descrever a essência do ator, não é

---

<sup>47</sup> Como isso me lembra os tantos papéis que já assumi em instituições públicas tão diversas, e como isso sempre me pareceu tão igual ao meu ofício artístico!

algo de casual. A etimologia da palavra remonta ao grego *hypokrités*, e designa aquele “que dá uma resposta, esp. intérprete de um sonho, de uma visão; adivinho, profeta; ator, comediante; velhaco, hipócrita” (HOUAISS, 2001 – grifo meu). Vemos a palavra grega significar ao mesmo tempo adivinho, profeta e ator, e chegamos então a uma das raízes do teatro ocidental, com fortes indicativos da proximidade entre os ofícios do ator e o de certos tipos de *sacerdote*. Dizem os historiadores que a figura do ator surgiu, no caso da Grécia Antiga, exatamente no momento em que, durante a realização de um ritual ditirâmico, um dos indivíduos do coro (historicamente é atribuída a Téspis essa investida) dá um passo à frente e, defronte aos demais, passa a *responder* aos versos cantados com outros versos, criando o diálogo. Daí a significação de *hypokrités* como aquele que dá uma resposta: o ator<sup>48</sup>, inicialmente mais um praticante ritual. Aqui reencontramos o fenômeno da *relação*, do *entre*. O ator surge, na Grécia, quando surge a relação. Inicialmente, no teatro grego, essa relação se dá através do fenômeno dialógico entre um indivíduo e um grupo de indivíduos, que pode ser compreendido como espectador, tal como o *xamã* ou *sacerdote* tem também algo como espectadores. A introdução do segundo ator é creditada, em termos de dramaturgia, a Ésquilo (ARAÚJO, 1978, p. 69), e a do terceiro ator a Sófocles (IBID, p. 71). O que não impede que, nos dias de hoje, o ator possa (voltar a) estar só em cena, e se

---

<sup>48</sup> O historiador baiano Néelson de Araújo confirma esta idéia: “O primeiro ator deve ter surgido por iniciativa de Téspis, figura semilendária... introdutor do *hypokrités* (respondedor, ator), que representava todos os ‘papéis’ requeridos pelas perguntas do coro” (ARAÚJO, 1978, p. 66). De modo semelhante procede o historiador alemão Margot Berthold: “Téspis teve uma nova e criativa idéia que faria história. Ele se colocou à parte do coro como solista, e assim criou o papel do *hypokrites* (‘respondedor’ e, mais tarde, ator), que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro” (BERTHOLD, 2001, pp. 104-105). Todavia, o ator e autor Dario Fo fornece novas pistas semânticas: “Conta-se que Sólon, ao ouvir no teatro de Atenas um ator, talvez Téspis, um ator capaz de imitar com extraordinária habilidade as vozes femininas e masculinas, de adulto e criança -, levantou-se indignado e gritou: ‘Basta! Ele não é um ator (*hythopios*), mas um *hypokrités* embrulhão!’”. Estranhamente, os dois termos reemergiram no teatro *dell’arte* para indicar um papel e uma máscara, respectivamente. Devemos lembrar que *hythopios* significa ‘aquele que possui capacidade de mudar a moral dos humanos’” (FO, 1999, p. 267 – grifo meu). O mais curioso é verificar como Fo informa que o termo grego para *ator* seria *hythopios* e não *hypokrités*. O problema talvez se desfaça, caso consideremos a afirmação de Fo de que, no teatro grego já instituído, “o costume obrigava a um constante distanciamento épico em relação aos personagens. Mesmo caracterizado, o ator nunca devia esquecer o seu papel de narrador; aliás, considerava-se inadequada, quase vulgar, a identificação com o personagem interpretado” (IBID). Isto leva a crer que o termo *hypokrités* deixou de ser utilizado para designar o ator, sendo substituído por *hythopios*, quando o ator se distanciou de sua nascente ritual (profeta, adivinho) e se assumiu mais como narrador épico da cena teatral. Seguindo a linha histórica demarcada por Fo, ou seja, tomando *hythopios* como papel e *hypokrités* como máscara, podemos associar o primeiro à alteridade do personagem e o segundo ao elemento ritual e simbólico dessa alteridade.

relacionar diretamente com o público, *responder* diretamente à platéia. O fundamental permanece na *relação*, no *entre*.

#### **1.4 – DA FUNÇÃO SEMÂNTICA À FUNÇÃO MÁGICA: A NARRATIVA MITOLÓGICA**

Tendo estudado o significado da palavra ator, entre outras que lhe servem de correspondente, chego a um ponto em que, pela própria natureza desta pesquisa, impõe-se a necessidade de fundamentos que ultrapassem o aspecto semântico e se aproximem do *valor mágico*, sob um ponto de vista mítico, arquetípico. Tal necessidade foi felizmente acompanhada pela análise do último termo, hipócrita, que nos permitiu visualizar aspectos da cultura mítica grega, referentes a uma das origens históricas do ator. Além disso, vale a pena assinalar a maior riqueza de idéias que a simples definição do dicionário utilizado ofereceu, em relação aos outros termos estudados (sintomaticamente mais adequados e utilizados para designar o artista que atua). Enquanto na definição dos demais termos, feita pelo dicionário, encontramos uma taxonomia sistemática que remete a conceitos apenas classificatórios (*aquele que desempenha um papel, que comedia, que atua...*), a definição da palavra hipócrita apresenta uma prosa mais extensa, rica em imagens e valores qualificativos. Nos outros casos encontramos definições que espelham perfeitamente o modo racionalista de lidar com os fenômenos, no último, um modo mais imaginativo. Ao que parece, a palavra hipócrita, por não ter mantido a faculdade funcional de designar profissionalmente o ator, como fazia sua correspondente grega etimológica, permitiu, pelo resgate indireto do sentido da atuação, ajudar a qualificar o ator, mais do que simplesmente o classificar.

Segundo observa Roberts Avens,

“a depreciação da imaginação e a negação do poder das imagens, na tradição ocidental, têm sido acompanhadas por um esvaziamento progressivo das assim chamadas ‘grandes palavras’ (Verdade, Justiça, Harmonia). Algumas palavras deixaram de ser portadoras de significado e poder arquetípicos, passando a ter a posição de meros nomes e rótulos, com realidade somente subjetiva. Começando com o nominalismo, no século XIV, e culminando em Wittgenstein e Sartre, testemunhamos um

eclipse da função mágica da palavra e sua substituição pela função semântica” (AVENS, 1993, p. 111).

Embora linguagem e mito tenham uma raiz comum, conforme nos atestam os estudos de Cassirer, as palavras nos dias atuais não possuem a mesma força, sentido e valor que possuíam na sociedade ocidental, antes das mudanças operadas pelo cientificismo racional, que as tem reduzido, paulatinamente, apenas a suas funções semânticas, tal como denuncia Avens. No antigo testamento da Bíblia, vemos ser narrado o momento em que o homem passa a nomear todas as coisas do mundo criadas por Deus (segundo a tradição), de acordo com sua adequação, e, no Eclesiastes, o nome do homem é reverenciado como substância de sua definição:

“Mais vale o bom nome do que o bom perfume” (Ec. 7, 1).

É redundante dizer que a palavra na Bíblia é sagrada, e está sempre revestida de valor simbólico. Mas não parece tão redundante a afirmação, se pensarmos no descaso ao sentido poético que muitos leitores e tradutores prestam. Foi por esta razão que optei por apresentar a tradução da Bíblia de Jerusalém, realizada diretamente do hebraico e, portanto, mais próxima à poética dos homens que escreveram aquelas antigas palavras, ao que se supõe, num estado profético que pode ser categorizado como de *iluminação poética*. E embora pareça que estejamos saindo do assunto, ao falar tanto sobre palavras escritas, se lembrarmos da idéia do *ator santo* em estado de *transiluminação*, apregoada por Jerzy Grotowski, veremos que há mais semelhanças entre uma coisa e outra, por trás das denominações. Essas semelhanças nos ajudam, por um lado, a confirmar o vínculo com o sagrado que tem sido buscado por diversos artistas da contemporaneidade, como se revela em Grotowski ou, para citar um exemplo mais atual, no percurso de retomada das tradições místicas orientais que empreendeu o ator e diretor Yoshi Oida, no decurso de sua carreira (OIDA, 1999). Tal vínculo também contribui para uma nova forma de olhar (uma mudança de perspectiva) para determinadas obras religiosas que se tornaram demasiado desgastadas nos dias que correm. No segundo capítulo, apresentarei uma pequena compilação de termos hebraicos e gregos utilizados nas *escrituras sagradas*, acompanhada de assertivas sobre aspectos simbólicos intrínsecos a cada termo. A relevância ao ato de nomear, e a

conseqüente atribuição de valor mágico ao nome, também é visível nas tradições indígenas brasileiras. Kaká Werá Jecupé, que foi batizado na cultura Guarani, esclarece:

“De acordo com a nossa tradição, uma palavra pode proteger ou destruir uma pessoa; o poder de uma palavra na boca é o mesmo de uma flecha no arco, de modo que às vezes usamos apelidos como patuás. (...) É dessa maneira que somos nomeados, para que não se perca a qualidade da Natureza de que descendemos”. (JECUPÉ, 1998, p.11 – grifo meu)

É fundamental, neste caso, ressaltar que a *qualidade da natureza* a que Jecupé se refere, talvez um símbolo que remete ao cerne do ser designado, um ícone de sua essência de pessoa (o que pode nos dizer alguma teoria da personalidade?), não pode ser explicada através de referências a traumas de infância, tal como empreende a psicanálise tradicional, e parece se afastar também das conjeturas sobre herança genética, como tentariam os *alquimistas* da molécula DNA. Esta “qualidade da natureza de que descendemos” é algo que também suplanta o valor puramente semântico da palavra usada para nomear, e circunscreve um espectro de associações metafóricas que congrega imagens e eventos, experiências empíricas e conteúdos imaginais. Tal procedimento pode ser compreendido, ou tangenciado, pela teoria da sincronicidade de Carl Gustav Jung, a qual busca exatamente explicar as chamadas coincidências significativas, como as do “azar objetivo” hegeliano, citadas no prólogo desta dissertação. Mas no caso da tradição indígena a que Jecupé se refere, este conceito que se pretende científico permanece tendo pouca importância prática. Os índios, a que o autor se refere, vivem e ritualizam, de fato, os momentos que Jung, na qualidade de bom observador de fenômenos, pode nomear de sincrônicos. O nome, para eles, bem como para uma porção grande ainda de povos e tradições culturais, deriva de uma experiência considerada portadora de valor sagrado, de acordo com critérios, a um tempo, subjetivos (da experiência daquele que é nomeado) e objetivos (referentes à própria estrutura de organização imaginal da comunidade a que pertence). Talvez a melhor aproximação, a esse modo de nomear, que possamos encontrar na dita sociedade moderna (Caruaru é cidade moderna?) sejam as gírias e apelidos, que (ainda) persistem em ser coletivamente elaborados, mesmo entre grupos profundamente céticos.

Essa perspectiva sobre o nome tornou-se estranha para o padrão de pensamento moderno das grandes cidades. A começar pelos nomes próprios, que nos dias atuais (digo, para o pensamento geral da população) parece ser nome próprio exatamente por não possuir significado. Quantos de nós somos capazes de responder, de imediato, a raiz etimológica e os sentidos que se ocultam por trás de nosso próprio nome? Talvez para fugir a essa regra e deixar próximo o sentido do nome, o poeta curitibano Paulo Leminski nomeou uma de suas filhas de Estrela, e não Estela. Então o ator de hoje, apesar de se intitular ator e não saber que o termo ator também significa etimologicamente “aquele que faz mover”, poderia acercar-se melhor da tradição que carrega nas costas (para usar de uma metáfora querida de Kazuo Ohno: *Nós carregamos os mortos nas nossas costas*), de modo a tornar-se capaz de adequá-la às necessidades modernas. Isso inclui uma *anamnese* profunda que não olvidaria as referências gregas (nós, americanos, não somos puros americanos – digo, índios – a cultura europeia, por meio de estupros e saques oficiais, fomos também descendentes dela). Nesta *anamnese* grega encontramos os vínculos do ator com intérpretes de sonho ou visão, adivinhos e profetas, conforme a etimologia da palavra hipócrita, anteriormente estudada. Da parte não europeia, referências semelhantes são encontradas nas civilizações pré-colombianas. Ainda segundo a cultura guarani, resgatada pelo índio Kaká, temos a seguinte idéia de tradição:

“Para aprender o conhecimento ancestral o índio passa por cerimônias, que são celebrações e iniciações para limpar a mente e para compreender o que nós chamamos de tradição, que é aprender a ler os ensinamentos registrados no movimento da natureza interna do Ser. O ensinamento da tradição começa sempre pelo nome das coisas e do modo pelo qual são nomeadas”. (JECUPÉ, 1998, p. 13 – grifo meu)

Todos estes *devaneios* sobre o nome podem parecer demasiadamente inadequados para nossa realidade contemporânea. Estamos tão distantes da origem de cada palavra que a amnésia da cultura pode levar-nos a crer que os objetos que nos rodeiam não têm qualquer razão de possuir o nome que possuem. Diferentemente da cultura chinesa, por exemplo, cuja origem icônica das palavras escritas aponta para uma representação gráfica do objeto nomeado, nossos nomes parecem advir de causas aleatórias. Mas não é assim que o filósofo Gaston Bachelard pensa. Segundo ele, “o devaneio, o moroso devaneio, descobre as profundezas na imobilidade de uma palavra. Pelo devaneio acreditamos descobrir numa

palavra o ato que nomeia” (BACHELARD, 1988, p. 47). Com esta afirmação, o filósofo francês se aproxima bastante do índio brasileiro citado anteriormente. E Bachelard vai ainda mais longe, ele acredita ser possível encontrar sexo nas palavras, pela simples e poética razão de que elas “se amam. Foram, como tudo que vive, ‘criadas homem e mulher’” (IBID, p. 45). Sua filosofia poética acerca do devaneio acaba por consignar, ao feminino, o poder de sonhar de olhos abertos, o poder imaginativo inerente à arte. Negando a possibilidade do aleatório na origem dos nomes, ele declara-se “pasma de ver tantos lingüistas se desembaraçarem do problema dizendo que o masculino e o feminino dos nomes se deve ao acaso” (IBID, p. 33). Constatação similar obteve o conhecido mestre do teatro ocidental, Constatin Stanislavski. Segundo este, “as letras, as sílabas, as palavras não foram inventadas pelo homem – foram sugeridas a ele pelos seus instintos, seus impulsos, pela própria natureza, tempo e local” (STANISLAVSKI, 2004, p. 133). E se assim procede, tudo leva a crer que Bachelard trilha um caminho seguro, ao abordar o *sexo das palavras*.

Aqui busco situar a questão do nome para além de um prisma puramente semântico. Os estudos poético-filosóficos de Bachelard objetivam encontrar na palavra uma faculdade, por assim dizer, *epífana*, passível de ser redescoberta quando nos dispomos a esquecer o caráter puramente utilitário da linguagem (caráter este que o filósofo consigna ao masculino) para situarmo-nos num limiar de devaneio (o sonho acordado), por definição, uma característica do *modus operandi* poético, de caráter feminino. Tais distinções entre utilitarismo científico (masculino) e devaneio poético (feminino), o filósofo realiza com base (inspiração) na teoria junguiana. O psicólogo suíço Carl Gustav Jung (que também é pai inspirador desta dissertação, apesar de tão pouco citado) tomou os nomes latinos *anima* (alma) e *animus* (espírito) para categorizar dois dos principais arquétipos humanos. A *anima*, segundo Jung, é o arquétipo do feminino, e consiste numa espécie de interioridade feminina imanente aos homens. O *animus*, por sua vez, é categorizado como o masculino inerente a toda mulher. Assim, os arquétipos *anima* e *animus* funcionam, segundo Jung, como formas de contrabalançar a masculinidade do homem e a feminilidade da mulher. Atualmente, a psicologia arquetípica, de inspiração junguiana (mas não vinculada à escola de psicologia analítica de Zurique) e representada principalmente na figura de James Hillman, trabalha com os conceitos de *anima* e *animus* para além da sexualidade humana,



buscando compreendê-los como símbolos, a partir de seus significados primários em latim, ou seja, *alma* e *espírito* (no final do próximo capítulo apresentarei a perspectiva da alma diferenciada da perspectiva do espírito, como ente intermediário). Bachelard, a seu turno, faz uso destas idéias junguianas para consignar, como disse, o fazer poético a uma função feminina, ao passo que a ciência, a razão, o cálculo e o espírito seriam de gênero masculino (não funções do homem ou da mulher). Hillman, como pensador independente e ex-presidente de estudos do Carl Gustav Jung Institut, soma a poética filosófica de Bachelard a seu repertório de referências, para situar a psicologia num campo mais próximo à filosofia, à cultura e às artes, e mais distante (!) do consultório médico. Sua abordagem acerca da *anima* é inclusiva a ponto de tomá-la como opus da psicologia: o fazer a alma.

Estas idéias que congregam o poder da imaginação, a magia, o feminino, a natureza, a alma, descendem de uma tradição antiga, ofuscada pela doutrina masculina cristã. Nos quatro volumes de *As Brumas de Avalon*, Marion Zimmer Bradley nos fornece um panorama (naturalmente um misto de história e fantasia, já que se trata de romance) dos cultos femininos que privilegiam o politeísmo (Hillman defenderá este politeísmo sob um prisma psicológico, como veremos mais adiante). Discorrendo sobre o surrealismo, o poeta Otávio Paz irá qualificá-lo não como um movimento passado, mas como uma atitude do espírito humano. A realidade, afinal, não seria apenas o cotidiano, “o mundo sólido do humanismo clássico e da prodigiosa ciência atômica” (PAZ, 1983, p. 30 – livre tradução). Nossa realidade, na realidade, depende da nossa imaginação, e o surrealismo deve ser visto para além do prisma restritivo de um movimento artístico, historicamente delimitado:

“Sin embargo, el surrealismo traspasa el significado de [sus] obras porque no es una escuela (aunque constituya un grupo o secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden pético: el poder libertador de la inspiración), ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta”. (IBID, p. 31)

Assim, Paz irá sugerir como sendo de fácil aceitação “la presencia de tendencias que pueden calificarse de surrealistas a lo largo del pasado – el romanticismo alemán, la novela gótica inglesa, como ejemplos próximos” (IBID – grifo meu). Ou seja, o surrealismo, sob seu ponto de vista, seria uma atitude do espírito humano, que se

manifestou ao longo da história, através de vários movimentos artísticos e procedimentos místicos. Tal atitude possui, ainda segundo Paz, vínculo direto com o movimento da imaginação, da irrealidade imanente ao cotidiano de nossa realidade. Encontramos semelhante observação nas pesquisas de Roberts Avens. Segundo este último, o dualismo de sujeito e objeto, ou matéria e espírito, sempre foi um sintoma da impotência da filosofia ocidental em lidar com o campo da imaginação. E ele vai localizar no romantismo um momento de salto qualitativo quanto a esta problemática, “pois foi tarefa histórica dos Românticos ingleses e alemães, sob a influência do idealismo pós-kantiano (Schelling, Fichte, von Schlegel, Schiller), promover a imaginação à categoria de atividade criativa primária da mente humana ou o Self (sic)” (AVENS, 1993, p. 27), embora, para este pensador, “o Movimento Romântico como um todo não rompeu radicalmente com a tradição idealista e subjetivista do Ocidente” (IBID, p. 28).

Anteriormente, citei um trecho da teoria da tragédia de Schiller, para falar de uma possível *instância intermediária* (entre sentidos e razão), que na psicologia arquetípica é exatamente este território da imaginação, instância da retórica poética da alma, o pensamento simbólico, segundo Cassirer, a imaginação simbólica, segundo Hillman, Avens e Durand. Neste ponto, podemos já compreender melhor os vínculos entre a teoria trágica de Schiller e o prisma da psicologia arquetípica, que advém dessa “atitude do espírito”, nas palavras de Paz, presente não apenas no surrealismo, mas em outras formas estéticas, como foi o caso do movimento romântico. Para retornar ao debate sobre a palavra, sob um prisma arquetípico e mágico, vou trazer um outro romântico, neste caso Schelling, citado pelo nosso filósofo poeta, Bachelard:

“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, 1998, p. 36)

Naturalmente, para abordar aspectos do devaneio poético, Bachelard não hesitou em trazer à tona as palavras de Schelling. Através da contribuição da psicologia arquetípica e das assertivas de Paz, podemos compreender que o domínio feminino, como o classifica

Bachelard, do devaneio poético, encontra forte reverberação nos filósofos e poetas românticos. Aqui nos distanciamos finalmente da perspectiva utilitarista e apenas classificatória das palavras, para tentar assim compreender melhor a importância dos nomes do ator. Mas é preciso lembrar que, anteriormente, foi apresentada uma perspectiva abrangente sobre a ideia de texto, na atuação cênica, que vai além da linguagem verbal. Através da contribuição de Guinsburg, foi constatado que o texto do ator é mais o seu gesto que propriamente a palavra falada, que porventura ele possa fazer uso. Juntando, portanto, os cacos desta longa discussão, torna-se possível transportar essas ideias sobre o poder mágico da palavra para nosso campo específico e relacioná-las também à ideia de texto do ator. Tomando o gesto como a palavra visual do teatro, com a qual se constrói a metáfora corporificada, posso então sugerir uma pergunta: o que diferenciaria nossa perspectiva sobre a ação cênica, se a analisássemos para além do prisma semântico e a considerássemos sob uma perspectiva também mágica, com valor mítico, arquetípico? A resposta a esta pergunta provavelmente nos conduziria para questões relacionadas ao gesto ritual. Por esta razão, iniciarei, nas próximas páginas, uma abordagem sobre a ideia de alma, para que, embasados por esta perspectiva renovada, possamos melhor refletir sobre tal proposição.

## CAPÍTULO 2 - ALMA

*“Como ver incompatibilidade  
entre sacralidade e poeticidade?”*

*(CAMPOS, H. 2000, p. 19)*

Dado que esta pesquisa toma como um de seus substantivos nucleares o termo *alma*, e que será através da relação de atrito entre este e o outro substantivo nuclear, *ator*, que buscarei discutir alguns paradigmas da atuação cênica, faz-se imprescindível, em seguimento aos estudos sobre o ator, realizar semelhante empreendimento acerca do termo alma. Frente à amplitude de idéias teológicas, filosóficas, psicológicas, míticas, antropológicas e artísticas que o termo pode agregar, devo de antemão reconhecer a impossibilidade de aprofundar sistematicamente a amplitude do assunto, dado o caráter e os limites intrínsecos à presente pesquisa. Também é importante assinalar que um estudo de tal agudeza requereria um tempo demasiado longo de estudos, nunca alcançaria completude e teria inevitavelmente de lidar com a diversidade de idéias natural ao termo, apresentando não um conjunto conceitual coerente de conhecimentos, mas uma pluralidade de símbolos e imagens contraditória entre si. Por outro lado, foi-me possível detectar, além das diferenças, muitas semelhanças entre as idéias que a cultura humana legou acerca da alma, bem como concluir que, em geral, pouco ou nada se sabe sobre a alma, apesar de ela ser uma palavra recorrente em textos diversos, seja na arte, na filosofia, na religião ou na ciência. Do mesmo modo, a polêmica relação entre corpo e alma, através da dualidade excludente e opositiva, da inteireza complementar ou multiplicidade fragmentária, parece ser uma problemática interminável e característica desta que é, por natureza, *Senhora da Confusão*. Mas afinal, corpo e alma são separáveis ou comungam de uma unidade fundamental? Negam-se, complementam-se ou existe uma terceira alternativa? Sem pretender responder a esta pergunta (como se fosse adequado dar uma solução conceitual – e trair a ambigüidade da alma), buscarei apenas apresentar momentos diversos da história em que essas imagens apareceram ou foram conceituadas, à maneira de uma colagem, tentando manter uma

pequena linha histórica, para extrair do mosaico da alma algumas imagens que sirvam de referência ao nosso debate.

Meus estudos acerca da alma tiveram início com uma incursão na psicologia, especialmente a de Carl Gustav Jung, que faz recorrente uso do termo, em seus escritos. Motivado pela idéia do trabalho interior do ator sobre si mesmo, acreditava que o ofício cênico não prescindia de uma compreensão acerca da condição humana, e esta precisava iniciar-se no autoconhecimento do próprio ator. Pode-se dizer que o processo de individuação, da psicologia junguiana, é a conceituação de uma dinâmica inerente a todo ser humano, de realização da sua potencialidade imanente, que “não pode ser efetuado por esforço ou vontade conscientes, e sim por um fenômeno involuntário e natural” (JUNG, 1998, p. 161), embora seja possível tornar-se consciente de tal processo, através de uma atenção às imagens oníricas e aos acontecimentos cotidianos da vida. Com o aprofundamento de minhas pesquisas, incluindo aí o estudo de bibliografia referente aos chamados pós-junguianos, estabeleci conexões com outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a teologia, a antropologia e a cultura em geral.

Anatol Rosenfeld, em uma obra sintética (ROSENFELD, 2003), busca apresentar um panorama histórico acerca do “pensamento psicológico”. Seu panorama, no entanto, não se inicia com a psicanálise (para esta ele dedica apenas cerca de quatro páginas), mas com os filósofos gregos; passando pelos estoicos, epicuristas, pela época helênico-romana, com Plotino e os filósofos cristãos, pelo renascimento, pelo racionalismo cartesiano, pela influência da anatomia, da fisiologia e da biologia, até chegar à gestalt, à psicanálise, à psicologia social e outras abordagens mais ou menos recentes (ele faleceu antes mesmo de acompanhar os desdobramentos mais atuais dessa pluralidade de pensamentos que é a psicologia). Ao longo do desenvolvimento histórico do “pensamento psicológico”, percebemos que o principal assunto em pauta situa-se na idéia de alma, o que se torna de fácil compreensão, caso nos lembremos que o termo psique advém etimologicamente do grego *psyqué*, correlato do latim *anima*, que pode ser traduzido pelo português *alma*. James Hillman gosta de citar essa cadeia de relações semânticas, porque

ele localiza aí uma importante questão para sua abordagem, por isso deixarei para depois uma reflexão maior sobre o assunto.

Remeto o leitor interessado ao livro de Rosenfeld, advertindo que lá só será encontrado um panorama genérico dessas várias formas de pensamento, sem maior aprofundamento em qualquer uma das correntes apresentadas. Cada uma delas merece um índice particular de referências bibliográficas, para que o tema seja aprofundado, e também não serei eu quem fornecerá estas referências. Elas estão dispersas pelas bibliotecas e ademais as imagens da alma são múltiplas e o seu conceito Ocidental talvez seja, como diz Jan Patocka, a base de onde se originou “a consciência da Europa” (APUD REALE, 2002, p. 163), desde que a Europa, a seu ver, seria mais um conceito que um dado geográfico, “um conceito que se baseia sobre fundamentos espirituais” (IBID, p. 164). Sem querer averiguar as implicações de tal afirmação, parece-me ao menos aceitável que, como diz o próprio Giovanni Reale, em seus estudos sobre o nascimento dos conceitos gregos de corpo e alma, de Homero a Platão, “o grego conquistou conceitos que foram retomados de várias formas em todos os tempos” (REALE, 2002, p. 17), e o conceito de alma, neste sentido, está na base de todos, pois “o homem se representou como corpo *só depois* de se ter pensado como *alma*” (IBID, p. 14). Trago estas idéias apenas para enfatizar que a bibliografia para uma discussão de tamanha amplitude, pode simplesmente apresentar uma infinidade de autores e obras.

Como o assunto é amplo, vi-me obrigado a realizar uma escolha, dentre as várias possibilidades de abordagem. Conforme anunciei anteriormente, minha pesquisa tem como núcleo principal a psicologia arquetípica, buscando encontrar a alma no funcionamento da *imaginação simbólica*, denominação adotada por Hillman, Durand e Avens, dentre outros, e que apresenta parentesco com a teoria do *pensamento simbólico*, postulada pelo filósofo Ernst Cassirer. Imaginação e memória são, pois, núcleos coadjuvantes desta empreitada. Para situar melhor a psicologia arquetípica, é preciso dizer que ela adveio da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, principalmente da fenomenologia dos arquétipos, bem como das contribuições de Henry Corbin, e seu *mundus imaginalis*. Entretanto, para ampliar os horizontes e fornecer melhores referenciais,

iniciarei esta peregrinação com as Escrituras Sagradas que deram origem ao cristianismo, especialmente os textos da tradição veterotestamentária, que são também a base do judaísmo. Incluirei também em minha abordagem a poesia homérica e o nascimento da filosofia clássica grega, nas figuras de Sócrates, Platão e Aristóteles. Através destas referências, acredito fornecer um bom panorama, embora não exaustivo, para apresentar as bases da imaginação simbólica da alma.

## 2.1 – SIMBÓLICA DA COSMOGONIA CRISTÃ

Sem dúvida, o cristianismo se tornou, nos últimos séculos, alvo das mais duras críticas, por parte de artistas, filósofos, sociólogos e cientistas. Do lado dos artistas, podemos citar o movimento surrealista, que se opôs ao cristianismo e, de modo geral, a todas as religiões, principalmente por renegar a idéia de pecado, em especial o pecado original. Sobre este assunto, as palavras de Paz, acerca do posicionamento do grande líder do movimento surrealista, Andre Breton, são esclarecedoras:

“La creencia en el pecado era incompatible con su noción del hombre. Esta convicción, que lo opuso con gran violencia a muchas filosofías modernas y a todas las religiones, en el fondo también era religiosa: fue un acto de fe... Para Breton pecar y nacer no fueron sinónimos”. (PAZ, 1983, p. 56)

Sem pretender estabelecer uma defesa do cristianismo, mas com interesse em dissolver alguns equívocos, é possível afirmar que muitas das críticas legadas a esta religião entram, por vezes, em contraste com as chamadas Sagradas Escrituras. Segundo Alfonso García Rubio (2001, pp. 95-111), tais equívocos não advêm apenas de quem “julga”<sup>49</sup> estar fora do cristianismo, mas fazem-se presentes mesmo dentro da “Santa Igreja Católica”, através do influxo de teorias filosóficas diversas, como o platonismo e o cartesianismo. Refiro-me, em especial, à questão do dualismo entre corpo e alma, ou espírito e matéria, que, à guisa de ser considerado um “mal” cristão, não encontra ressonância com as raízes do cristianismo, como também do judaísmo, se considerarmos as

---

<sup>49</sup> Uso a expressão “julga estar fora”, levando em consideração a afirmação de Hillman, segundo a qual, “somos cristãos comportamentais” (HILLMAN, 1989, p. 86), mesmo que nos julguemos ateus.

Escrituras Sagradas, de cada uma destas religiões. De fato a Bíblia, em especial o Antigo Testamento, que não sofreu influência da filosofia helênica, possui uma visão de inteireza do homem, sem a famosa distinção entre corpo e alma. Mas, para que seja possível compreender tal perspectiva, torna-se necessária uma visada na “lingüística antropológica” da Bíblia, assim como faz o estudioso do Antigo Testamento da Bíblia, Hans Walter Wolff, também estudado por nosso contemporâneo, Rubio, acima citado.

O texto bíblico, ou seja, o “texto-chave – *O Grande Código* – para a compreensão da literatura do Ocidente” (CAMPOS, 1991, p. 11), como se sabe, divide-se em dois grandes livros: o da tradição veterotestamentária, escrito em sua maior parte em hebraico<sup>50</sup> e, numa parte menor, em aramaico, e o da tradição neotestamentária, escrito em grego. Mas o hebraico utilizado para a redação do Velho Testamento é um hebraico arcaico, que dispunha de um léxico reduzido. Esse léxico reduzido é uma das razões pelas quais a palavra que melhor pode traduzir a noção de alma que possuímos atualmente, *nêfesh*, possuía também a faculdade de designar outras coisas. Alfonso García Rubio, estudioso da antropologia cristã, esclarece que *nêfesh* “primariamente, designa a ‘garganta’ necessária para a ingestão dos alimentos e para a respiração. Pode também designar ‘pescoço’ (a parte exterior da garganta)”. (RUBIO, 2001, p. 320) O teólogo Hans Walter Wolff acentua também mais outros quatro significados possíveis para o mesmo termo: ele pode ser traduzido por *anelo*, *vida* e *pessoa*, e ser empregado na função de pronome pessoal (WOLFF, 1975, p. 21). Ou seja, sempre que a palavra *nêfesh* aparece na Bíblia, ela *pode* estar querendo significar algo que não *alma*. Notadamente, há uma distinção entre *alma*, *garganta*, *pescoço* ou *vida*, especialmente para nós de língua portuguesa, mas é particularmente interessante observar como no hebraico arcaico uma só palavra poderia indicar todas estas coisas. Mas a razão para a pluralidade de significados suscetíveis a *nêfesh* talvez não seja apenas o léxico reduzido do hebraico arcaico. Apesar de haver distinção entre garganta e alma, há entre elas também relações simbólicas, que dizem respeito à tradição religiosa de onde advêm tais idéias. Se *nêfesh* é aquilo que dá vida, e está associada diretamente à vida e àquilo que vive, é importante observar que todos os

---

<sup>50</sup> Para o estudioso da Bíblia, Edmund Wilson, “a Bíblia em hebraico é algo muito mais distinto de qualquer de suas traduções do que, por exemplo, o original de Homero, pela simples razão de que a língua em que está escrita difere muito mais do inglês do que o grego”. (APUD CAMPOS, 1991, p. 19)



termos que podem traduzi-la referem-se a órgãos e idéias simbolicamente centrais para a vida e, quando não, trata-se de pronome para referir-se ao ser vivente. Mais importante seria também observar o quanto tal tradição preserva uma noção interdependente entre os vários aspectos que compõem a integridade do ser humano, associando a idéia de alma à própria concretude do corpo, de modo diverso ao dualismo que antagoniza corpo e alma. De fato, qualquer acusação de dualistas, que se queira fazer aos textos da Bíblia cristã, encontrará grande dificuldade de comprovação, desde que eles (quase)<sup>51</sup> sempre colocam corpo e alma integrados, um em relação ao outro, e postulam não o dogma da reencarnação (da alma em outro corpo), mas da ressurreição (do homem integral). Tal idéia não chega inclusive a ser exclusiva do cristianismo, estando presente em outras religiões. Quanto a este assunto vale citar as palavras de Afonso Garcia Rúbio:

“Parece certo que a tradição semita teve sempre como pressuposto antropológico básico, certamente pré-filosófico, a unidade<sup>52</sup> fundamental do ser humano. Esta perspectiva está igualmente presente entre os egípcios, com o seu respeito pelo corpo e com sua decidida esperança na ressurreição total do ser humano. Parece que também os antigos semitas assírio-babilônicos consideravam o homem como uma unidade, como um todo. Algo semelhante deve ser afirmado a respeito dos povos vizinhos de Israel, fenícios e cananeus”. (RÚBIO, 2001, p. 320)

Outras passagens da Bíblia atestam essa íntima relação de integração, apresentando a alma em sua concretude corporal, que apesar de estar inserida dentro de uma visão integral do homem, não deixa de considerar a existência de vários aspectos e dimensões, de modo que a *nêfesh*, ora pode comportar um aspecto, ora outro, ora mais de um. Em Dt 12,23, encontramos: “O sangue, isto é a ‘*nêfesh*’” e em Lev 17,11: “a ‘*nêfesh*’ da carne está no sangue” (WOLFF, 1975, p. 32). A compreensão hebraica do sangue está diretamente relacionada à *vida* (outra possível tradução de *nêfesh*), já que ele é o princípio que determina a vitalidade, sendo por sua vez dependente da respiração (que passa pela garganta) e o alimenta. O termo hebraico que significa sangue é *dam*, facilitando a compreensão do nome de Adão, *Adamam*, como sendo aquele que possui sangue, seiva

---

<sup>51</sup> Os raros casos em que transparece alguma dicotomia entre corpo e alma, são referentes aos textos do Novo Testamento, notadamente aqueles influenciados pela filosofia helênica, conforme observa Rubio. A tradição hebraica do Velho Testamento desconhece tal dicotomia.

<sup>52</sup> Talvez a palavra mais adequada não fosse unidade e sim inteireza. As colocações do pesquisador italiano, Giovanni Reale, no próximo tópico, farão essa distinção, localizando o conceito de unidade no nascimento da filosofia grega, por volta do século quinto a.C.

vital. Neste sentido, e quero ressaltar que me refiro especificamente a *este sentido*, podemos encontrar uma relação entre o modo *concreto* de operar da língua hebraica e o dos ideogramas chineses que, de modo similar, desconhecem, especialmente o chinês arcaico, as abstrações da linguagem. Essa concretude dos ideogramas chineses, que quando querem designar uma cor usam o ideograma de algo concreto que possui aquela cor, e não um conceito abstrato de *refração de luz*, como nossa tradição cientificista normalmente o faz, foi profundamente estudada por Ernst Fenollosa, e pode-se conhecê-la melhor através das publicações do poeta Ezra Pound, que herdou os originais não publicados de Fenollosa, bem como através de textos e traduções do poeta e estudioso brasileiro Haroldo de Campos, que à *belle époque* do concretismo, tomou, junto a seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari, os ideogramas chineses como paradigma de elaboração poética.

Voltando ao nome da alma, em hebraico, é preciso salientar que Wolff faz um importante alerta sobre o termo, ainda no início de sua abordagem. Dizer que a *nêfesh* *pode* ser traduzida por outras palavras (como eu mesmo afirmei) é dizer pouco, ou ainda ser infiel à abordagem de Wolff. De fato, a tradução mais corriqueira de *nêfesh* se dá pelo termo “alma”, tradicionalmente realizada, na conversão da Bíblia para o português, “assim como o francês *âme* e o inglês *soul*, apontam para a tradução mais freqüente de *nêfesh* por *psyché*, na Bíblia grega e na latina por *anima*” (WOLFF, 1975, p. 21). Essa tradição de tradução, porém, tem sido vista hoje como uma tradição de traição. Uma traição à multiplicidade simbólica do termo. Nas palavras de Wolff:

“*Nêfesh* aparece 755 vezes no Antigo Testamento; a *Septuaginta* traduz 600 vezes por *psyché*. Esta diferença estatística mostra que a significação diversa da palavra já chamou a atenção dos antigos em não poucos lugares. Hoje chegamos ao resultado de que a tradução ‘alma’ em muito poucos lugares corresponde ao significado de *nêfesh*. Entretanto, não podemos excluir sem mais um uso quase definitivo da palavra hebraica para a compreensão do ser humano (...) o homem não *tem nêfesh*, mas é *nêfesh*, vive como *nêfesh*”. (IBID, pp. 21-22)

A advertência de Wolff se faz mister, digo, necessária. É uma exigência para qualquer abordagem sobre a tradução bíblica. Mas, como ele mesmo endossa, logo em seguida, não se trata exatamente de negar ou excluir esse uso quase definitivo. Trata-se, isto sim, de compreender melhor a noção de alma que deixa transparecer a aplicação do

termo nas Sagradas Escrituras. Se seu significado depende do contexto, sendo um termo usado para designar, além do que *nós* entendemos por alma, determinados membros do corpo humano, “juntamente com as suas atividades e capacidades especiais e estas, por sua vez... concebidas como características de todo o homem<sup>53</sup>” (IBID, p. 22), a palavra ajuda a revelar a visão de inteireza que o hebraico daquela época tinha do ser humano. Sua capacidade múltipla de significação, resultado de uma linguagem ainda rudimentar, que não se distanciou muito do mito e da metáfora, inerentes a toda linguagem, denuncia a *nossa* noção compartimentada do ser humano, a literalidade de nossa cultura e nossa dificuldade em lidar com a imaginação simbólica. Sendo literais nos tornamos também segmentados e, ao pronunciarmos a palavra garganta, referimo-nos especificamente a uma parte do corpo humano que, para nós, já é algo individual, apartado do restante do ser e sem qualquer vínculo simbólico ou indicial. A palavra garganta aponta apenas para um pedaço do ser despedaçado. Isso fica ainda mais fácil de compreender, se nos lembrarmos que faz parte de nossa tradição médica ter especializações em partes isoladas do corpo (e aqui realmente é preciso dizer *corpo* e não *indivíduo*, já que excluímos a alma do consultório médico, comumente) humano<sup>54</sup>, como se elas não possuíssem conexões entre si. Mais adiante veremos como a tradição grega antiga, da época homérica, *sofria* de semelhante virtude. Em síntese, podemos concluir que, quando traduzimos *nêfesh* por qualquer um dos termos possíveis para nossa língua, sempre adentramos problemas de incompatibilidade de linguagem e pensamento, que se refletem na compartimentalização do ser humano observável em nossa cultura.

Wolff conclui que *nêfesh* “significa, em geral, a pessoa individual, o indivíduo em oposição ao conjunto do povo... Não será por acaso que o israelita

---

<sup>53</sup> Segundo Wolff, essa é uma característica geral do que ele chama de “pensamento estereométrico-sintético”, que se refere a fases limitadas (provavelmente iniciais) da história de uma língua. É por causa dessa característica “que o hebreu diz uma e mesma palavra, onde nós precisamos de termos muito diversos”. (WOLFF, 1975, p. 22) No próximo tópico, veremos que a linguagem poética de Homero, em relação à nossa, procede de modo similar ao citado por Wolff. O termo *estereométrico* indica o caráter geométrico que se atribui à linguagem, e que pode ser observado também em outras linguagens, além da verbal. Tenha-se em conta, por hora, as pinturas e desenhos do povo egípcio antigo, com seu modo multifacetado de representação da figura humana. Retornarei a este assunto no tópico seguinte.

<sup>54</sup> Meu isolamento dos dois termos da expressão “corpo humano”, por um longo parêntesis, é aqui proposital: eu quebrei o *corpo humano*, no texto, porque ele já está quebrado, na vida.

considerava a *nêfesh* – na qualidade de garganta que comendo e respirando satisfaz as necessidades vitais de cada pessoa particular” (IBID, p. 35). Todavia, o termo também aparece sendo empregado a coletivo de indivíduos, embora para estes casos “a formação do plural *nefashot*” (IBID, p. 36) cumpra melhor a função. Em grego, *nêfesh* é comumente traduzida por *psyqué*, que possui sentido similar, também fazendo referência à vida, mas com algumas distinções. Rúbio observa isso comparando os textos do Novo Testamento, escritos em grego, e já com alguma influência da cultura helênica, com os textos da tradição veterotestamentária:

“*Psyché*, com um conteúdo bastante próximo ao da *nefesh*<sup>55</sup> hebraica, designa normalmente a vida, mas é usado igualmente para significar o homem inteiro, a pessoa concreta. Note-se que a vida assinalada por *psyqué* não é a vida nas suas manifestações fisiológicas, mas ‘a vida do homem interior’ equivalente ao ‘eu’, à pessoa com as suas potencialidades interiores (vontade, inteligência, sentimentos, empenho moral etc)”. (RÚBIO, 2001, p. 325)

Embora já haja influência da cultura helênica, Rúbio afirma que esta influência trabalha “a serviço da intencionalidade básica cristã” (IBID). Atualmente o termo *psyqué*, aportuguesado para *psique*, prioriza os significados associados às funções que a modernidade atribui ao cérebro, sendo em grande parte utilizado pela psicanálise e pela psiquiatria. Esta segunda, embora mantenha um vínculo fisiológico com o conhecimento do cérebro, distingue-se da *fisiologia poética* da tradição sagrada, referente especialmente ao Velho Testamento da Bíblia, que se utilizava sempre de uma analogia simbólica: a relação da alma com o corpo não se dá por um prisma anatômico ou de dissecação da corporeidade e de suas funções mecânicas, mas de uma *mecânica* poética dessa corporeidade. A respiração é associada à alma a partir de seu valor simbólico, mesmo que tenha um ponto de partida concreto, enquanto nosso prisma científico relaciona a *psique* ou a mente ao cérebro por compreender este órgão como o *centro* de nosso sistema nervoso, encarregado, dentre outras funções, de administrar os humores do homem.

---

<sup>55</sup> O brasileiro Rúbio escreve o termo *nefesh* sem acento circunflexo, ao contrário do alemão Wolff, que o transcreve *nêfesh*. Há pouca importância nisso, desde que o alfabeto hebraico é inteiramente distinto do nosso.

Mas já que falei tanto no valor simbólico da palavra, vale tentar revelar um pouco mais sobre a poética da alma em hebraico, que tende, como toda poética, a se revelar no ato de ser velada. Para Wolff, a *nêfesh* é o símbolo do homem necessitado (WOLFF, 1975, p. 21), desde que os textos em que ela vem inscrita, em muitos casos, referem-se à fome e à sede, de modo que ela parece referir-se à “avidez da garganta que não se pode saciar (...) a qualidade de *necessidade ávida*”. (IBID, p. 23). Tal linha de pensamento foi constatada também pelo poeta Haroldo de Campos que, em seus estudos de tradução do Eclesiastes, enuncia estar associada a *nêfesh*, além do sentido de alma, ao “sentido preferencial de “sede (*sic*) dos apetites”” (CAMPOS, 1991, p. 38) ou “sede (*sic*) das emoções” (IBID, p. 122). Não é preciso muito esforço para perceber já aí fáceis conexões com a idéia psicanalítica acerca dos apetites e emoções que habitam o chamado inconsciente humano. Todavia, estes apetites e emoções, inerentes ao homem, na condição de *nêfesh*, advêm, de acordo com a tradição veterotestamentária, do próprio Deus. Assim, pode-se ler em Gen 2,7:

“Javé Deus formou o homem do pó da terra e insuflou nas suas narinas um hálito vital; assim o homem se tornou *nêfesh* vivente”. (WOLFF, 1975, p. 21)

Importante destacar aí que a *nêfesh* não é o sopro do Deus, mas que é deste sopro que o homem se torna uma “*nêfesh* vivente”. E não cabe também imaginar que a expressão possa ser traduzida por “corpo vivente”, já que, no hebraico do Velho Testamento da Bíblia, a palavra mais próxima à *nossa* noção de corpo é *basar*, termo que agrega, concomitantemente idéias como *carne*, *parentesco* e *fraqueza*. Se *nêfesh* é termo muito usado para falar acerca do homem, *basar* é mais usado em relação aos animais e, quando associado ao homem, refere-se a sua dimensão carnal e aos prazeres em geral, ou seja, uma *fraqueza* que se manifesta em atos vigorosos, na realização do *princípio de prazer* ou do desejo de sua realização. (IBID, p. 43) *Basar* possui como correspondentes gregos, no Novo Testamento, os termos *sarx* e *soma*, que têm significados similares, sendo *sarx* muito utilizado, por São Paulo, para designar o “homem velho”, chamado a desaparecer após a ressurreição, enquanto *soma* designa “tanto o cadáver quanto o corpo do homem... nas suas manifestações vitais visíveis” (RUBIO, 2001, p. 326).

Outro termo importante, na lingüística antropológica dos textos bíblicos, é o hebraico *rüach*. Wolff apresenta cinco traduções possíveis para ele: *vento*, *respiração*, *força vital*, *espírito* e *força de vontade*<sup>56</sup> (WOLFF, 1975, p. 51). *Rüach* tem muitas afinidades com o primeiro termo estudado, *nêfesh*. Enquanto *nêfesh* refere-se à alma e tem como significado imediato a garganta, sendo, portanto, um termo fortemente associado ao ser humano, *rüach*, nas vezes em que é utilizado, faz mais referências à figura de Deus. O silogismo parte do princípio de que *rüach* é o ar, o sopro, o vento (que vem de Javé), ao passo que a *nêfesh* é o órgão humano de movimentação interna desse ar, ou seja, a respiração (IBID, p. 53). Quando Deus sopra (*rüach*) as narinas de Adão, este se torna uma “*nêfesh* vivente” e passa a respirar. Assim, fica fácil compreender que “a palavra [*rüach*] não significa o ar como tal, mas o ar em movimento [que] sopra as águas, à maneira da água que se libra nos ares (...); assim, as árvores estremecem diante da *rüach* (...) O Javista conhece a *rüach* principalmente como a força que causa mudanças” (IBID, p. 52). Sendo um princípio divino, distinto do humano, não é perecível, como *basar*, mas se apresenta como imutável. O termo grego correspondente a *rüach*, no Novo Testamento, é *pnêuma*. Seu significado segue em consonância com o termo da tradição veterotestamentária, sendo utilizado também para designar o ser humano unido ao Deus. Nas palavras de Rubio:

“*pnêuma*, em conexão com a *rûah*<sup>57</sup> do Antigo Testamento, pode significar tanto o princípio da vida concedido por Deus, quanto a pessoa humana, sendo utilizado, neste último caso, como pronome pessoal”. (RUBIO, 2001, p. 326)

Deixei por fim a palavra hebraica *leb* (ou *lebab*), considerada por Wolff “a noção antropológica mais freqüente” dos textos veterotestamentários: ao todo, ela soma 858 aparições (WOLFF, 1975, p. 61), ou seja, é mais freqüente que a própria *nêfesh*. Tendo importância tão grande, não pode deixar de ser analisada, desde que, como podemos perceber, as noções cristãs do que denominamos, em nossa língua, por alma e espírito, de acordo com a hermenêutica do *livro-chave*, não estão contidas em termos específicos, mas dispersam-se na narrativa, de acordo com a forma e no contexto em que cada termo é utilizado. Além disso, o termo *leb*, nas Escrituras Sagradas, refere-se unicamente ao homem

---

<sup>56</sup> Wolff também associa *rüach* à noção de afeto, quando pensa na condição humana, como “movimento dos sentimentos”. Neste caso, porém, o termo mais adequado seria *gemüt* (IBID, p. 57).

<sup>57</sup> Mais uma vez, observa-se discrepância entre a grafia utilizada por Rubio (*rûah*) e Wolff (*rüach*).

e pode ser entendido como equivalente a *coração, sentimento, desejo, razão, decisão da vontade* ou *coração de Deus* (IBID, p. 61). Dentre estes possíveis significados, vale destacar a presença de dois, *coração* e *razão*, o que leva a crer que a função *razão*, de acordo com a antiga tradição, está ligada ao órgão *coração*. Wolff cita passagens da Bíblia onde é possível concluir que *leb*, devido ao pouco conhecimento anatômico da época, “corresponde a determinadas partes do cérebro” (IBID, p. 63). Mais importante do que constatar a limitação do conhecimento anatômico é perceber a ponte simbólica de relação entre sentimento e razão, que os homens daquela época intuíram. Aqui encontramos novamente certa semelhança com a linguagem ideogramática oriental, onde “a palavra ‘coração’... está embutida no ideograma de ‘pensar’ (*omou*: ‘a cabeça sobre o coração’)” (CAMPOS, 1993, p. 22). Esta perspectiva observada por poetas como Campos ou Yeats, fez com o que o último afirmasse, inspirado nos textos de teatro nô, que “só acreditamos naqueles pensamentos que foram concebidos não no cérebro, mas no corpo inteiro” (apud CAMPOS, p. 22), pois o ideograma japonês *omou* (pensar)<sup>58</sup> representa, graficamente, a imagem da “cabeça... sobre o coração”, ilustrando a idéia poética de que “quando pensamos, o fluído vital sobe do coração para o cérebro” (HENSHALL apud CAMPOS, 1993, p. 51).

Grosso modo, estes são os termos hebraicos e seus correspondentes gregos de principal referência para a lingüística antropológica de Wolff e Rúbio. Através desse breve resgate sacro-poético do *Grande Código*, é possível perceber que a noção de alma da cultura européia, e suas (ex-) colônias, é mais devedora do pensamento grego antigo, através do conceito de *psyqué*, que propriamente do hebraico. A lingüística antropológica demonstra que, em especial, no Velho Testamento da Bíblia, o que chamamos de alma/psique, nos dias atuais, está diluído em termos diversos e interpenetrantes, de modo que as dimensões físicas e espirituais apresentam-se constantemente relacionadas. Isto leva a rejeitar, segundo Rubio, a acusação de uma dualidade excludente entre corpo e alma, nas Sagradas Escrituras. De outro modo, é

---

<sup>58</sup> O professor João-Francisco Duarte Júnior observou, na banca de defesa, que *omou* é um ideograma que designa *pensar* no sentido do que nós entendemos por *achar*, uma espécie de pensamento sensitivo, sentimental, que se liga à experiência corporal. Já o ideograma *cangaero* se aproxima mais da noção de pensamento racional.

importante tentar compreender como surge a idéia do dualismo e, ainda mais, como surgem os conceitos de corpo e alma na cultura ocidental, dada sua importância para essa cultura. Como vimos anteriormente, já transparecem em alguns trechos do Novo Testamento influxos da filosofia helênica, embora ainda permaneça a idéia de inteireza do homem, sendo “os termos gregos *psyqué*, *penêuma*, *sarx*, *soma* e *kardia* [usados para] significar tanto um aspecto do homem quanto o homem inteiro” (RUBIO, 2001, pp. 324-325), tal qual ocorria com os termos do hebraico arcaico. Essa valorização espiritual do corpo, sob a crença mítica da ressurreição da carne, é, como vimos, um dado antropológico da tradição semita, encontrando reverberação entre egípcios, assírio-babilônicos, fenícios e cananeus (IBID, p. 320), de modo que os termos gregos, acima relacionados, são utilizados no Novo Testamento “à serviço da intencionalidade básica cristã” (IBID, p. 325). Assim, resta saber como são exatamente estes termos e conceitos, no apogeu da Grécia antiga propriamente. Por essa razão apresentarei, nas seções seguintes, um pouco do pensamento na linguagem e a linguagem do pensamento grego antigo, em especial, o modo de pensar e falar do homem grego, antes e durante o nascimento das noções de corpo e alma, tal qual as conhecemos hoje em dia.

## 2.2 – MULTIPLICIDADE DO HOMEM EM HOMERO

Anteriormente, tracei paralelos entre a lingüística antropológica do *livro-chave* nas tradições veterotestamentária e neotestamentária, com base na análise de Wolff, conhecedor arguto da primeira, e Rubio, que articula a primeira com a segunda, fazendo correlação entre o uso de termos gregos e hebraicos. Vimos que, segundo Rubio, o termo *soma*, no Novo Testamento, designa tanto o cadáver quanto o corpo do homem, nas suas manifestações vitais. Neste momento, cabe salientar que nem sempre foi assim. Segundo observa o pesquisador italiano Giovanni Reale, a idéia de corpo só se estabelece, no mundo grego, “a partir do sexto e sobretudo do quinto séculos a.C.” (REALE, 2002, p. 19). Nos poemas homéricos, o termo *soma* designa tão somente o cadáver, nunca o corpo vivo, pois este era expresso através de uma multiplicidade de termos e representações. Isso ocorre, segundo Reale, porque “só com o nascimento do pensamento filosófico se aprendeu a considerar *a multiplicidade das coisas* e dos seus variados aspectos na ótica da *unidade*



*conceptual*, antes o homem... exprimia as coisas... *na dimensão da multiplicidade*” (IBID, pp. 20-21). Assim, para falar sobre o corpo animado pela vida, Homero oferecia sempre uma pluralidade de termos, de acordo com o órgão ou aspecto do corpo que estava em foco na métrica versificada de suas histórias. Nesse modo, por assim dizer *estereométrico*, o corpo só era visto como unidade depois de morto, antes de morrer e expirar a *psyque*<sup>59</sup>, o corpo era visto a partir de um prisma múltiplo. E por que ocorria assim? Vejamos como Reale responde a essa questão:

“No corpo morto, no ‘cadáver’, *desaparecem as múltiplas funções diferenciadas dos vários órgãos* (...) as pernas e os braços não se agitam mais, os pulmões não respiram mais, o coração não bate mais, os olhos não vêem mais, os ouvidos não ouvem mais (...) No homem vivo encontra-se exatamente o contrário: *uma multiplicidade* de órgãos e dessas funções vitais. E, com efeito, Homero trata pormenorizadamente de cada um desses órgãos e dessas funções com imagens muito ricas e coloridas, com extraordinários jogos cromáticos, sem jamais chegar a unificá-los com uma representação sintética”. (REALE, 2002, p. 21)

A idéia de não existir um termo que signifique o que nós, atualmente, entendemos por corpo parece absurda, porque ela corresponde a dizer que o homem grego daquela época não concebia o corpo humano como tal, ou seja, como nós o vemos. A estranheza da afirmação deriva do fato de estarmos imersos numa cultura que convive, há muito, com uma noção conceitual estabelecida acerca do corpo, de modo que soaria igualmente estranho para o homem homérico o conceito de corpo que tomamos por trivial. Mas Reale observa que também há, nos poemas homéricos, modos pelos quais *indica-se* o que a partir do século quinto<sup>60</sup> será entendido como corpo. Esses modos ocorrem através de quatro termos principais, embora em todos os casos “o homem *não é representado como unidade orgânica*” (IBID, p. 30) e, dos quatro, três apresentam-se, predominantemente, no plural (*demas*, *melea* e *gyia*), enquanto apenas um apresenta-se no singular (*chros*). O primeiro termo, *demas*, segundo Aristarco, é o termo que Homero usava para dizer “o que a partir do século quinto a.C. entender-se-á por ‘corpo’” (apud REALE, p. 30). Mas essa constatação de Aristarco é verdadeira somente em parte, “porque *demas* indica apenas

---

<sup>59</sup> Mais adiante falarei sobre o termo *psyque* em Homero e, posteriormente, em Sócrates, Platão e Aristóteles.

<sup>60</sup> Tenha-se em mente que, sempre que o século quinto ou sexto for citado neste tópico, tratar-se-á do período histórico da cultura grega antiga, ou seja, do século quinto ou sexto a.C., de modo que o progresso do tempo será assinalado pela regressão numérica.

certos aspectos do corpo, particularmente a ‘figura’ (isto é, a conformação física e a estatura), e não o ‘todo’ do organismo corpóreo em sentido verdadeiro e próprio” (IBID). O segundo e o terceiro termos, *melea* e *gyia*, significam, grosso modo, *membros*, com a diferença de que, no caso de *melea*, são configurados os membros “sobretudo no seu aparato muscular” (IBID, p. 31), enquanto, no caso de *gyia*, “alguns estudiosos estabeleceram que o termo indica sobretudo *os membros movidos em função das articulações*, e particularmente os braços e as pernas” (IBID, p. 32). O quarto termo é o que Reale afirma mais se aproximar “do sentido moderno de corpo”, em comparação com os outros três. *Chros* significa *pele*, mas não no “sentido anatômico, ou seja, a pele que se pode destacar (que em grego é indicada com o termo *derma*), ‘mas [nas palavras de Snell] a pele como *superfície do corpo*, como invólucro, como portador (sic) da cor” (IBID, p. 33). Vale ressaltar também que *chros* é usado igualmente para falar da *pele* tanto do morto quanto do vivo, o que faz o termo se aproximar mais da noção moderna de corpo.

Entretanto, o homem grego da época homérica, tal qual o hebraico da época do Antigo Testamento bíblico, não possuía uma concepção dicotômica do ser humano. Apesar de regido pelo modo múltiplo de percepção da realidade, ele também concebia o ser humano sob o ponto de vista da inteireza. É que seu modo de fazer referência ao homem, especialmente através de termos que nomeiam órgãos ou funções específicas, tinha também uma característica indicial. Como diz Reale, “na linguagem homérica a referência à ‘parte’ específica do corpo remete a todo o organismo físico, e até mesmo a ‘todo’ o homem, seja em sentido físico, seja em sentido espiritual”. (IBID, p. 36) Isso significa dizer que a unidade, para o homem grego da época pré-filosófica, era resultado de uma percepção múltipla da realidade, sem interferência de conceitos universais unificadores. A parte continha ou remetia sempre ao todo, como numa fotografia holográfica, onde cada fragmento da imagem, quando ampliado, não aumenta o tamanho do fragmento, mas revela, gradualmente, as outras partes do todo a que ele pertence. Deste modo, era como se o homem homérico se sentisse contido em cada parte de si mesmo, e pudesse dizer “‘eu sou esta minha mão’, ‘eu sou estas minhas pernas’, ‘eu sou estes meus joelhos’, ‘eu sou estes meus pés’, e assim por diante” (IBID, p. 37). Na tradição de pensamento da época de Homero, de modo semelhante à tradição hebraica que vimos

acima, os termos se nos apresentam como interpenetrantes e o conceito deles alterna, conforme a leitura. Não se trata propriamente de uma característica da linguagem daqueles homens, mas de uma discrepância entre o nosso modo e o modo deles pensarem sobre o mundo e sobre si mesmos, dentro desse mundo. É que o modo como o ser humano compreende a realidade em que está inserido varia sempre de acordo com a época e o lugar em que vive, ou seja, de acordo com o modo como cada cultura se elabora. Nas palavras de Reale:

“Certos termos fundamentais (...) têm entre si relações muito instáveis, a ponto de freqüentemente obrigar o tradutor não só a traduzir o mesmo termo diferentemente, mas também, ao contrário, a traduzir da mesma maneira termos que no original são diferentes”. (IBID, p. 43)

Quando me refiro ao *homem homérico* ou à *tradição homérica*, estou tentando ampliar a perspectiva de minha afirmação, da pessoa do Homero para a cultura em que ela viveu. Naturalmente, as palavras que transcrevi acima são fruto de meu modo particular de desenvolver um raciocínio. Por outro lado, elas estão impregnadas pelo modo como a cultura em que vivo pensa e articula seu conhecimento, modo este que se faz presente inclusive, e de modo muito intenso, na própria língua que o povo brasileiro usa para se comunicar<sup>61</sup>, seja ela escrita, seja oral. Isso ajuda a esclarecer que as afirmações acima não se referem especificamente ao indivíduo Homero, mas a toda civilização da qual ele fazia parte. Nas palavras de Reale, “a mentalidade homérica era ‘a mentalidade geral’” (IBID, p. 47).

Tal peculiaridade de pensamento não é verificável apenas na linguagem oral e escrita, mas também (e é de onde o termo *estereométrico* advém) na expressão plástica, caracterizada pelo cubismo geométrico. Reale apresenta, para se fazer compreender, várias imagens de vasos gregos da época de Homero, onde é possível perceber o modo de representação plástica daquele povo. São formas humanas bem

---

<sup>61</sup> E, dentro do Brasil, como país de dimensões continentais que é, há grande diversidade cultural. O que não impede que possamos falar em termos de cultura brasileira. É digno de nota ainda, no que se refere à particularidade ou coletividade de cada criação, que os surrealistas, como referenciei no *prólogo* desta, acreditavam que toda e qualquer criação era coletiva. O artista seria apenas a antena aberta por onde cada criação poderia fluir.

distintas das do período clássico grego que conhecemos, alheias à noção de proporção entre as várias partes do corpo humano, tão comuns no apogeu grego. Nos vasos desse período pré-filosófico, não há subordinação ou dependência entre as várias partes que compõem o todo da figura representada, mas o processo de composição segue uma lógica de colagem, de justaposição, tal como na montagem cênica da *performance*, que apresentei no primeiro capítulo. Estou falando aqui de uma questão referente aos modos hipotático e paratático de linguagem. Nosso modo de formular idéias segue o primeiro modelo, enquanto a lógica homérica faz uso do segundo. Nas palavras de Reale:

“Em Homero encontra-se justamente *um correspondente analógico* a esse tipo de pintura *paratática*: (sic) o homem *não é representado como unidade orgânica, mas na articulação dos seus membros*, com um surpreendente pormenor analítico” (IBID, p. 30).

E ainda:

Com efeito, o homem homérico tinha um ‘corpo’ antes mesmo de pensá-lo de maneira ‘hipotática’, (sic) e ainda que se o representasse de maneira ‘paratática’, (sic) *devia em todo caso ver-se, ainda que de maneira aproximativa e desfocada, como um ‘todo’*, e devia exprimir esse seu modo de ver-se com alguns termos particulares” (IBID)

Essa forma de expressão pictórica faz lembrar a pintura egípcia da época dos faraós, onde buscava-se representar cada parte do corpo humano a partir da perspectiva que se julgava mais adequada para visualização da parte específica, não sendo levada em conta a coerência do todo orgânico. (Recorde-se que Rúbio, no tópico anterior, fez comparações entre a cultura egípcia e a hebraica, no que se refere à percepção de inteireza do ser humano, com a crença na ressurreição da carne). Vale dizer que esse modo paratático de elaborar o pensamento é extremamente devedor do discurso mitopoético, característico da narrativa homérica. O discurso lógico ainda não era a forma pela qual a linguagem se fazia articular, e em seu lugar funcionava a métrica rimada, capaz de facilitar o processo de memorização das palavras. A justificativa para isso não era uma simples questão estética, antes atendia à necessidade da época, já que a tradição ainda era oral. Além da métrica rimada, outros fatores entravam em jogo, na elaboração dos poemas épicos. Trata-se da música e da dança, intrínsecos ao poema, pois “para o recitador, essa execução na lira envolvendo um movimento das mãos produz um ritmo correspondente em

outra parte do seu corpo, que age em consonância com o movimento dos órgãos vocais. Isso lhe proporcionará ajuda mnemônica na conservação do ritmo. Ele não precisaria de tal suporte se sua atenção não estivesse ocupada em dizer algo” (HAVELOCK apud REALE, 2002, p. 48). O processo que se seguiu, até o surgimento da filosofia, caracterizou-se por uma gradual transformação do paradigma de pensamento vigente, com a instituição do modelo dialético. Uma mudança “do vocabulário e da sintaxe do devir e do múltiplo à sintaxe do ser e do uno”<sup>62</sup> (REALE, 2002, p. 51). Uma mudança, na ótica de Reale, inevitável e fundamental para o desenvolvimento intelectual humano. Com essa mudança tornou-se possível o surgimento do pensamento filosófico e da pesquisa científica, pois, na época homérica, concebia-se “como um ‘saber’ aquilo que nós chamaríamos um ‘sentir’” (IBID, p. 43). E cabe aqui salientar a importância de tais descobertas, numa época em que a racionalidade atingiu patamares tão altos, que já se faz urgente a re-valorização do sentir. Naturalmente, sem que para isso seja necessária a anulação do saber.

Para retornar ao tema-chave deste capítulo, após tão valioso *parêntesis*, cumpre indagar o que, porventura, significava o termo *psyqué* nesse período da civilização ocidental, bem como, com que outros termos era possível se fazer referência a aspectos do que hoje denominamos alma ou espírito humanos. Em primeiro lugar é preciso dizer que, tal qual ocorre com o termo *soma*, *psyqué* não significava a *alma* do homem vivo, mas, pode-se dizer, servia para designar a *alma* do homem morto. Era um termo utilizado sempre para dar a noção de algo que não é mais, da vida que se esvaiu:

“Homero fala da *psyche*<sup>63</sup> sobretudo no momento da morte do homem. A morte coincide, de fato, com a saída da *psyche* que, voando pela boca (ou pela ferida), com o último suspiro, vai-se ao Hades. Convém recordar que

---

<sup>62</sup> Rúbio insiste em afirmar a existência de uma concepção unitária do ser humano, na Bíblia. Isto se tornou perceptível numa das citações suas que apresentei, no início do tópico anterior. Mas trata-se aqui de uma unidade signatária da multiplicidade, como Reale também ressalta em Homero, o que distingue essa forma de pensar o homem de modo *inteiro* do pensamento dialético subsequente, que busca conceitos universais de essência. O discurso filosófico de Ortega y Gasset também se enquadra em tal modelo, por isso sua procura de uma essência do teatro e não um devir. Filósofos da contemporaneidade, tais como Giles Deleuze, insistirão na idéia do devir e da multiplicidade, negando os princípios dicotômicos, em favor da multiplicidade *rizomática*. Sobre este assunto ver o vol. 1 de *Mil Platôs* (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

<sup>63</sup> Novamente encontramos modos diferentes de transcrever o termo, no caso, grego. Permanecerei, todavia, fazendo uso da forma *psyqué*, em contraste com a grafia utilizada por Reale, para manter regularidade em meu texto.

o termo *psyche* está ligado com a respiração (*psychein* significava soprar), e que a idéia da morte permanece a de *exalar o último suspiro*". (IBID, p. 70)

Apesar da enorme discrepância que podemos observar entre esse uso do termo *psyqué*, em momentos de morte, e o do termo hebraico *nêfesh*, que estava intrinsecamente associado à vida, é digno de nota que ambos estão associados à respiração. Deus soprou (*riiach*) as narinas de Adão e ele se tornou uma *nêfesh* vivente. Após o golpe fatal, o guerreiro homérico sopra (*psychein*) sua *psyqué*. Naturalmente, como a *nêfesh* está associada à vida, ela é inspirada por Adão no momento do *nascimento*, e, como a *psyqué* está associada à morte, ela é expirada no momento que a vida se esvai. Para fazer um jogo de palavras, a título apenas de descontração, pode-se dizer que, no exercício da respiração, inspiramos *nêfesh* e expiramos *psyqué*, continuamente, e trasladamos do antigo oriente à antiga Grécia em poucos segundos: não é curioso esse jogo de inversões?

A *psyqué* "é como *uma imagem emblemática do não-ser-mais-vivo*" (IBID, p. 71). Todavia, ela possui, de acordo com a mitopoese da época, outra faculdade bastante relevante. Enquanto o corpo ainda não foi cremado, a *psyqué* pode manter um certo grau de comunicação com os vivos e aparecer nos sonhos das pessoas, como aparece, em um dos trechos da Odisséia, para transmitir a Aquiles, em sonhos, "mensagens precisas". Isso ocorre porque, estando o corpo ainda *quase* intacto, a *psyqué* pode "continuar a manter certo laço" com ele, "e isso é dito expressamente" (IBID, p. 72). Para finalizar os esclarecimentos sobre a *psyqué* homérica, vou enfatizar que a *vida* dela começa na *morte*, ou seja, ela tem "existência autônoma a partir do momento da morte" (IBID, p. 75). Isso, porém, não significa que ela dá prosseguimento à vida, já que, como bem frisa Reale, "o ser próprio dos mortos é *o ser do ter sido*. Os gregos compreenderam que *ter sido* é *ser* no sentido verdadeiro e próprio da palavra, e ter compreendido isto é uma das suas grandes intuições" (IBID). Mas a idéia de que a *psyqué* se esvai no último suspiro pode gerar a idéia de que ela, antes de se esvaír, é responsável pelo estado de vida do homem, ou seja, que ela também designa *vida*. Reale atenta para essa questão, mas para desfazer o engano de interpretação, ele enfatiza um outro termo. Trata-se do *thymos*, que pode ser interpretado (à maneira de *nêfesh*) como "órgão das emoções [que] determina igualmente o movimento corporal, e tem algum sentido dizer que, na morte, ele abandona os ossos e os

membros com seus músculos [e] vai-se para o *nada*, enquanto a *psyqué* vai para o Hades” (IBID, p. 76). Mas, apesar de simplesmente deixar de existir, após a morte, o *thymos* é “o mais extenso e ao mesmo tempo o mais espontâneo de todos os órgãos” (FRÄNKEL apud REALE, 2002, P. 61). Ele é um termo de amplas aplicações e que gerou já muitas controvérsias, sendo associado à fermentação do sangue, à fermentação das paixões, à alegria, ao ódio, à intuição, aos sentimentos e todos os humores emocionais do homem. Para compreendê-lo melhor, vale a pena recorrer à pesquisa de Reale, na qual é apresentada interminável relação de idéias que o termo pode aludir. Mas, em poucas e genéricas palavras, é assim que o pesquisador resume este órgão, circunscrevendo-lhe em faculdades físicas e emocionais:

“Muito importante é o *thymos*, órgão do qual derivam todas as emoções e que envolve todas as moções do ‘ânimo’ e as pulsões relativas. Mas essa parte emotiva do homem não inclui, a não ser restritamente, o que se refere ao conhecimento” (IBID, p. 82).

Para não prolongar, mais do que já o foi, essa explanação semântica, em acepções antigas, apresentarei sinteticamente mais cinco outros termos gregos, com sentidos relativamente distintos ao que o apogeu grego lhes atribuiu. Naturalmente, não estou trazendo um repertório completo da semântica homérica, como também não o fiz com relação ao hebraico bíblico, mas apenas os que parecem ser mais relevantes a esta pesquisa. Os termos são *kradie*, *phrenes*, *noos*, *kephale* e *menos*, e suas presenças aqui se justificam no fato de agregarem idéias que, hoje, relacionam-se com o que se considera como função da psique, ou alma, humana (em sua inevitável relação interdependente com a matéria, já que a linguagem é paratática e a perspectiva estereométrica). Pois para o homem homérico, os órgãos não eram apenas o que hoje entendemos com o termo, através da anatomia, fisiologia e biologia. Para aquela cultura existiam também órgãos imateriais, *órgãos da alma*, se assim é possível dizer (desde que não se queira compreender a *alma* como uma substância material e também tentar localizá-la na geografia do corpo, tal como Descartes o fez, julgando encontrá-la na glândula pineal), e mesmo, como é o mais comum, cada órgão poderia partilhar, ao mesmo tempo, de uma natureza física e outra espiritual, de modo que os termos adequados para nomeá-los se nos mostram com faculdades interpenetrantes.

Começamos pelo primeiro. *Kradie*, ou seus sinônimos *ker* e *etor*, designava concomitantemente o coração, do ponto de vista físico (para nós), e era também entendido como “órgão de sentimentos e de afetos: a ele se remetem ‘alegria’, ‘dor’, ‘espanto’, ‘medo’, ‘cólera’, ‘ódio’, ‘crueldade’, ‘avidez’, ‘raiva’, atitude de ‘conciliação’, ‘ternura’, ‘perseverança’” (IBID, p. 59). Reale apresenta alguns trechos da *Odisséia*, em que o termo é utilizado, para corroborar estas idéias. Dentre os exemplos apresentados, não encontramos qualquer referência ao *pensamento*, tal qual ocorre com o termo hebraico *leb* e o ideograma japonês *omou*, anteriormente citados. Mas, na qualidade de órgão dos sentimentos, *kradie* é capaz de exprimir “o próprio homem com a sua configuração ética”. Reale ainda enfatiza que, “na observação dos processos psíquicos também os gregos, como os outros povos, partiram do corpo” (POHLENZ apud REALE, p. 60). Isto demonstra a aguda intuição dos gregos, que relacionaram os processos psíquicos ao corpo, a partir de um ponto de vista simbólico, bem como da própria sensibilidade, já que “toda emoção forte repercute sobre o corpo” (IBID). Isso explica as tão “familiares expressões como ‘salta-me o coração’, ‘aperta-me o coração’” (IBID). Qualquer explicação fisiológica sobre a sensação de aperto, que ocorre não no cérebro, mas no peito, terá pouca valia poética, em comparação com o modelo simbólico antigo.

O termo *phren* é usado, por Homero, quase sempre no plural *phrenes* e, “em parte é ligado a um órgão físico, em parte exprime sentimentos [e ainda] *exprime o que é ligado com a mente*” (REALE, p. 65). Se não encontramos no *coração homérico* uma conexão entre sentimento e pensamento, encontramos-a aqui. Chamo a atenção para este fato levando em conta a relação estabelecida por Jung entre sentimento e pensamento, nas quatro funções da psique humana<sup>64</sup>. Embora não concorde com tal procedimento, Reale

---

<sup>64</sup> Jung elaborou uma classificação da conduta humana a partir de quatro funções básicas: pensamento, sentimento, intuição e sensação. Como ele mesmo diz, esta classificação articula “apenas quatro pontos de vista entre muitos outros” que não foram incluídos. “Nada há de dogmático a respeito deles, mas o seu caráter fundamental recomenda-os para uma classificação” (JUNG, 1998, p. 61). Essa classificação foi organizada por ele na forma de uma bússola, com quatro pontos divididos em dois pares de eixos antagônicos. *Pensamento* e *sentimento* formam um par opositivo, ao passo que *sensação* e *intuição* formam outro. Segundo Jung, os indivíduos que têm a função pensamento acentuada têm menos desenvolvida sua função oposta. Há, entre as duas funções de cada par certas similaridades, apesar da oposição, de modo que *pensar* e *sentir* são vistos como funções úteis para tomadas de decisão. É possível supor que a cultura homérica, de modo geral, possuía a função sentimento mais desenvolvida, dada a idéia do pensamento estar no coração. A sociedade moderna, por outro lado, parece ser mais caracterizada pela função pensamento, devido a importância ainda dada à racionalidade nos dias atuais.



afirma ser o termo *phren*, por vezes, traduzido por coração. Segundo suas pesquisas o termo refere-se, concomitantemente, “à esfera espiritual, emocional e cognoscível” (IBID, p. 82), mas essa intelectualidade não está situada na cabeça e sim na região do peito. Reale não esclarece qual órgão físico exatamente o termo podia designar na época de Homero, mas ressalta que, por volta do ano 500 a.C., passou a designar precisamente o diafragma. Como nas outras culturas apresentadas anteriormente, também a grega mais arcaica associava a mente à região do peito, notadamente, neste caso, “o diafragma situado na proximidade do coração” (POHLENZ apud REALE, p. 65), como se o homem pensasse com essa região (seria então o *chakra* do coração, e não exatamente o coração, enquanto órgão físico, que estes povos tentavam indicar?)<sup>65</sup>. Segundo o estudioso Pohlenz, pesquisado por Reale, esta concepção perdurou até o período do apogeu da filosofia grega. O médico Alcmeón, por volta do ano 500 a.C., foi quem estabeleceu o “cérebro como sede material do conhecimento”, e mesmo assim, “um pensador da estatura de Aristóteles” permaneceu localizando os pensamentos, ou seja, a “vida espiritual no peito: no coração, senão no diafragma” (IBID, pp. 65-66).

Já encontramos essa *coincidência significativa*, entre três povos distintos, identificando o pensamento com a região do coração, e é possível que continuássemos a encontrá-la, se fôssemos agora estudar outra cultura antiga. Só restaria perguntar por que razão houve tanta insistência em tal idéia, a ponto de “um pensador da estatura de Aristóteles” desconsiderar as descobertas fisiológicas de um médico da estatura de Alcmeón<sup>66</sup> e continuar preso ao que se poderia chamar de conhecimento popular. Seria Aristóteles um pensador relapso que mais atenção daria a uma idéia popular e menos a um

---

<sup>65</sup> A palavra *chakra* “é originária do sânscrito... e significa ‘roda’ ou ‘redemoinho de força’”. (VOLLMAR, 1997, p. 8). Segundo uma tradição que remonta a, pelo menos, 3.000 anos a.C., “originária da região onde hoje estão a Índia, o Nepal e o Tibete” (IBID, p. 6), o corpo humano possui sete *redemoinhos de força* deste tipo. O *chakra* do coração localiza-se “entre a quarta e a quinta vértebra peitoral” e possui o significado global de “equilíbrio. Falando simbolicamente, sua tarefa consiste em intermediar, de forma inteligível, entre as forças luminosas do espírito e as correntes escuras do inconsciente” (IBID, pp. 58-59). Aproveitando o ensejo, é digno de nota que também esta tradição associa a alma à garganta. O *chakra* da garganta é associado à cor azul e funciona como porta ao mundo da própria alma (IBID, pp. 62-67). Sua função principal é a comunicação, mas ele também funciona como mediador entre o pensar e o sentir.

<sup>66</sup> Segundo Anatol Rosenfeld, “*Alcmeón de Crotona* (Itália; por volta do século V a.C.), por muitos considerado como o primeiro psicólogo, é um exemplo marcante dessa mescla de especulação metafísica, de um lado, e de observação científica primária, de outro”. (ROSENFELD, 2003, p. 12)

médico, ou seria o pensamento popular portador de um tal grau de intuição acerca do humano, de relevância comparável a de um cientista que, equipado com ferramentas de corte, disseca o homem para compreender-lhe a interioridade? Difícil ou inútil responder à pergunta. O fato é que o cientista que disseca acredita no que vê e toca, ao passo que esse conhecimento, referenciado como popular, crê naquilo que intui. Aqui podemos intuir um outro par de relações entre as funções junguianas da intuição e da sensação.

Um outro termo grego também faz referência aos pensamentos, e, neste caso, sem conexão com os sentimentos, mas em antítese com eles. O *noos*, nos poemas homéricos, é o órgão mais associado aos pensamentos claros, espirituais, e está presente não apenas no ser humano, mas principalmente nos Deuses. Segundo Snell, ele “é o espírito enquanto tem representações claras, portanto, do discernimento... *noos* é, por assim dizer, um olho espiritual que vê claramente” (apud REALE, p. 67). É um termo usado para designar não apenas o órgão, mas também sua função, a faculdade de pensar e entender. Trata-se de um órgão imaterial e não há qualquer associação entre ele, enquanto órgão e função dos pensamentos claros, e a cabeça do homem. Designada através do termo *kephale*, a cabeça, em Homero, serve também para fazer referência à própria pessoa, ao modo de uma “*representação metafórica*: o particular ‘cabeça’ é usado como imagem do ‘todo’ (ademais, deve-se levar em conta o fato de que em algumas passagens o termo indica também o cadáver e, portanto, a pessoa morta)” (REALE, p. 89). Embora seja este um uso mais ou menos freqüente, a forma pela qual se faz referência à pessoa, do modo mais próximo ao que nós entendemos por *pessoa*, ocorre através do uso do nome próprio do indivíduo.

Se não há como falar de uma unidade de corpo e alma, já que estes conceitos só foram elaborados *a posteriori*, Reale propõe uma outra estrutura: que “o homem homérico (em sentido espiritual) é o conjunto de *coração*, de *thymos*, de *phrenes*, de *noos*, de *psyche* e de *menos*” (IBID, p. 83). Entretanto, não se trata apenas da substituição de uma estrutura por outra. A incompatibilidade entre a ótica homérica e a nossa deriva não apenas do fato de os conceitos de corpo e alma terem surgido posteriormente, mas das razões pelas quais tais conceitos não existiam, e isso se deve à

linguagem paratática, com sua ótica múltipla e difusa, distinta à ótica hipotática, da linguagem do ser, que estabeleceu palavras próprias para sintetizar as essências de corpo e de alma, cada qual com suas respectivas características. Assim, Reale cita Snell, para enfatizar que, “se eu digo: *o thymos é um órgão da alma...* mergulho em expressões que contêm uma *contradictio in adiecto*, pois os conceitos de alma e de órgão não são, para a nossa consciência, mutuamente compatíveis” (apud REALE, p. 83). E mais, no *caleidoscópio* homérico, um órgão não é uma parte do *corpo*, mas um componente do *homem* inteiro, e apesar de se poder falar de um ou outro, individualmente, “*cada um deles representa ao mesmo tempo o conjunto da pessoa*” (FRÄNKEL apud REALE, p. 85). É por isso que, fazendo pequenas correções na teoria de Snell<sup>67</sup>, Reale propõe considerar os seis órgãos que citei acima como o conjunto de elementos necessários para compreensão da natureza espiritual do homem.

Mais importante ainda é o fato de que, não possuindo o conceito filosófico de *ser*, “*o homem identifica-se, portanto, com a sua ação; ele não tem profundidades escondidas*” (IBID, p. 84). Apesar de tantas nomenclaturas, antíteses e correspondências entre pensamentos e sentimentos, o homem homérico, define-se naquilo que faz, nos seus atos. Mesmo a esfera intelectual, com seus órgãos próprios, nesse modo de representação, “é uma forma de conhecimento ligada sobretudo à ação e ao caráter ético do homem” (REALE, p. 82). Peculiar e relevante essa observação para o caso específico do trabalho de ator que, como se sabe, depende primordialmente da ação, sendo de pouca valia tudo aquilo que *é* ou *parece ser*, mas não se *expressa*, “*não se desdobra livremente no mundo com as suas ações*”<sup>68</sup> (IBID). Mas para compreender melhor essa natureza de *ação*, própria do homem grego antigo, deixei propositalmente um dos seis órgãos citados sem explanação. É que, através dele, será possível aproximar-se definitivamente da noção de homem referente àquela época.

---

<sup>67</sup> “Snell fala de ‘três entidades’, ou seja, *psyche, thymos e noos*; e essa redução é curiosa num estudioso tão atento: de fato, dever-se-ia falar de pelo menos outras duas entidades, o *coração* e as *phrenes*” (REALE, p. 83). Além destas duas outras *entidades* enfatizadas, Reale põe também o *menos*, em seu rol.

<sup>68</sup> Aqui faço expressamente a transposição de uma citação acerca do pensamento homérico para o contexto do trabalho de ator.

Reale cita outro estudioso, BÖHME, para ajudar-nos a compreender este órgão: “*menos* indica atividade, vontade, impulso para agir. Por isso é muito freqüentemente ligado com a força física, e às vezes para indicar apenas esta. Mas disso não se pode deduzir um significado corpóreo primário do termo *menos*’. Portanto, *menos* tem significado seja físico seja psíquico, mas com predomínio do segundo sobre o primeiro” (IBID, p. 86). A definição é, *par excellence*, de extrema compatibilidade com a noção de *ação física* que se tem buscado estabelecer, desde Stanislavski, para o trabalho do ator, com a diferença de que o conceito de *ação física* nasce da idéia de uma preponderância inversa à do *menos*, o corpo funciona como *pedra de toque* para ativação das funções psíquicas. Ressalte-se ainda que o *menos*, conforme se observa, é uma espécie de força que advém dos deuses, e pode ser infundida ou concedida não apenas às pessoas, mas igualmente “à lança, ao vento, ao fogo, ao rio”. Pois, segundo a mitopoese da época, “uma lança não é um puro objeto de madeira sem vida e desejo, tanto que Homero [na *Iliada*] diz expressamente que as lanças ‘aspiram a saborear a carne’; e o vento é personificado, por exemplo em Borea, o fogo em Efesto, o rio no deus do rio” (IBID, p. 86). De tudo até então visto, espanta que, não apenas o homem, mas também a matéria inanimada<sup>69</sup> possua faculdade espiritual. O mundo, na perspectiva homérica, é, de fato, um mundo vivo, no mais amplo sentido da palavra. A matéria inerte é caracterizada não apenas como *corpo*, na acepção física (e morta) do termo, mas também como possuidora do que entendemos por *alma*.

### 2.3 – ORIGEM DOS CONCEITOS DE CORPO E ALMA NO APOGEU GREGO

Como vimos, as duas culturas apresentadas no início deste capítulo apresentam uma percepção plural da realidade, onde a dimensão material encontra-se emaranhada à dimensão espiritual e vice-versa. Não é possível separar, através de um dualismo antitético uma coisa da outra, já que o pensamento unificador de conceitos só surgiria posteriormente e, com ele, a dicotomia entre dois aspectos diversos da natureza humana, o corpo e a alma. Tanto para o homem homérico quanto para o hebraico antigo, a

---

<sup>69</sup> A própria associação da “matéria inanimada” à espiritualidade já apresenta outra *contradictio in adiecto*, em nossa língua, quando se lhe atribui faculdade espiritual. Notadamente, a palavra *inanimada* é uma espécie de antinomia de *animada*, que deriva do latim *anima*, ou seja, *alma*.

realidade era imaginada sob um ponto de vista múltiplo, que lhe conferia inteireza, distante esta de qualquer síntese ou antítese. Assim, é significativo que Anatol Rosenfeld, na obra referenciada, inicie seus estudos sobre o pensamento psicológico a partir da psicologia grega, notadamente com os pré-socráticos, ou seja, após o período homérico. Segundo ele, “a filosofia e a ciência tiveram origem quando o homem refreou a sua imaginação mitológica, criadora de agentes misteriosos, e quando procurava explicar a natureza em termos de fatos naturais, baseando-se cada vez mais em fenômenos observados” (ROSENFELD, 2003, p. 11). No período homérico, o homem grego ainda articulava seu pensamento de modo paratático, justapondo idéias plurais e fazendo uso da métrica rimada, distinta à linguagem analítica e racional que surgiria posteriormente. Digamos que os *agentes misteriosos* fossem os responsáveis pelo matiz poético que o homem até então fazia uso para *pensar* o mundo em que vivia. Seria demais supor que esse matiz perdeu-se, pois a faculdade poética permanece até os dias atuais, mas não seria exagero arriscar que essa polifilia foi afetada ou perdeu parte de seu colorido, quando a racionalidade refreou a imaginação mitológica.

Neste tópico, buscarei apresentar a mudança paradigmática ocorrida após o período homérico e que resultou no apogeu do pensamento clássico grego, através da filosofia socrática, platônica e aristotélica<sup>70</sup>, indicando o desenvolvimento da retórica dialética e, a através dela, a formulação dos novos conceitos de alma e corpo. Situa-se exatamente entre estes dois momentos, o surgimento dos cultos órficos, que também operaram mudanças grandes sobre a compreensão da vida e da morte. A noção órfica acerca da alma (*psyqué*), de acordo com Reale, difere tanto do pensamento homérico, que era uma espécie de *não ser mais*, quanto do pensamento grego subsequente, que passou a identificar a alma com a personalidade do homem. No orfismo, a alma-gênio “está presente no corpo humano como num cárcere, para pagar uma culpa originária. [Ela] deverá reencarnar uma série de vezes, até quando estiver completamente libertada da culpa

---

<sup>70</sup> Muitos outros cientistas e filósofos poderiam ser relacionados, mas não me parece relevante, para esta pesquisa, apresentar um panorama completo do período. Para conhecer melhor o conjunto de idéias postulados, de modo resumido, o leitor interessado poderá consultar a obra de Rosenfeld, referenciada no início deste capítulo. Também a obra psicológica de Aristóteles, *Da Alma*, dividida em três partes, apresenta, na primeira, o conjunto de pensamentos que lhe antecederam, constituindo rico subsídio do momento cultural do filósofo.

originária [e], com uma prática de vida, particular com iniciações e ritos oportunos, a alma pode purificar-se” (REALE, 2002, p. 114). Reale observa que o orfismo também teve papel importante na gradual mudança da idéia de alma na Grécia antiga.

Segundo Jung, há entre as figuras de Dioniso, Orfeu e Cristo, e seus cultos e ritos particulares, diversas semelhanças, apesar de todas as diferenças: “A religião dionisíaca, com seu constante vaivém do plano espiritual para o físico e vice-versa, talvez tenha parecido muito selvagem e agitada a algumas almas mais ascéticas, que interiorizaram então seus êxtases religiosos no culto a Orfeu” (JUNG, 1998, p. 141). Jung faz uma associação entre o uso do cálice de vinho nos rituais da igreja católica e os antigos rituais dionisíacos, que faziam uso do vinho, buscando “produzir o enfraquecimento simbólico da consciência, necessário para a introdução do noviço nos segredos da natureza” (IBID). “No entanto, os dois, de um certo modo, se fundem na figura de Orfeu, o deus que lembra Dionísio<sup>71</sup> mas que espera por Cristo” (IBID, p. 143). Mas os cultos órficos, como indiquei há pouco, não estão apenas entre a tradição dionisíaca e o cristianismo subsequente, o orfismo também interliga a antiga compreensão da alma, dos gregos homéricos, e a subsequente, advinda da filosofia e da ciência, que nascia entre filósofos e cientistas, e que recebeu também influências da mística de Orfeu.

Para Reale, o novo conceito de alma, na Grécia, tem seu início propriamente dito com a dialética oral de Sócrates, o mestre de Platão. Exatamente por exercer um tipo de raciocínio lógico questionador, Sócrates fez com que as autoridades da

---

<sup>71</sup> Há variações na forma de transcrever o nome desse Deus. Alguns autores escrevem *Dionísio*, outros *Dioniso*. Tenho optado pelo modo como os pesquisadores Rafael López-Pedraza e Giovanni Reale o escrevem, ou seja, *Dioniso*, mas nos escritos de Jung e Hillman, que tenho consultado, o nome do Deus aparece como *Dionísio*. Por esta razão, a presente dissertação apresentará variações na forma de transcrição do nome. Mas, em se tratando de afirmações minhas, o nome será sempre escrito do modo como indiquei: *Dioniso*. Vale enfatizar também que o termo *Deus* ou *Deuses*, no plural, será por mim sempre transcrito com a primeira letra em maiúsculas. Sigo a forma adotada por Hillman, que tem uma perspectiva politeísta. Tradicionalmente, escreve-se *Deus* com *D* maiúsculo, quando se trata de referência ao *Deus* monoteísta, e *deus* com *d* minúsculo quando se trata de algum *Deus* pagão. Esse pequeno detalhe esconde muitos preconceitos com os Deuses pagãos e é revelador de uma cultura monoteísta, que tem dificuldades com a pluralidade e preconceito com a multiplicidade do imaginal. Lembro de minha professora, ainda no ginásio, explicando que Deus é escrito assim e os deuses assado. Hoje isso me parece um preconceito terrível com os Deuses do que chamam povos “primitivos”. Zeus governa o Olimpo, mas não tiraniza ao ponto de querer todas as reverências só para ele.

época se sentissem ameaçadas. Em *Apologia de Sócrates*, vemos Platão, fazendo o papel de historiador, pôr seu mestre falecido a repetir as acusações que lhe foram feitas: “Sócrates é réu por ter se ocupado de coisas que não lhe diziam respeito, investigando o que há sob a terra e no céu, tentando tornar melhor à razão pior e ensinando isto aos demais”<sup>72</sup>. (PLATÃO, s/d, p. 47) No mesmo livro, os tradutores brasileiros, Márcio Pugliesi e Edson Bini, apresentam a provável acusação feita a Sócrates, em janeiro de 399 a.C., segundo Diógenes de Laércio:

“Sócrates é culpado de não reconhecer os deuses que o estado reconhece, e de introduzir novos cultos, e também, é culpado de corromper a juventude. Pena, a morte.” (apud PLATÃO, s/d, p. 37)

Observando estas palavras, percebemos a importância que os Deuses gregos tinham para a vida social e política da época, e que, para além da injustiça que seu discípulo reconhece em tais acusações, Sócrates representou uma grande reviravolta no pensamento vigente. Reale apresenta teses de alguns estudiosos, segundo as quais, Platão não teria sido mais que um historiador e, portanto, as idéias por ele apresentadas em seus escritos, são na verdade da autoria de Sócrates. Essa tese parece por demais exagerada, e se baseia na ilusão de que a história e as idéias têm total liberdade quanto à linguagem, ou à forma de serem apresentadas pela linguagem. De todo modo, Reale crê que, em *Apologia de Sócrates*, Platão realmente escreve como um historiador e que sua filosofia, em geral, é profundamente devedora da doutrina socrática. Mas, na maturidade, (melhor dizer na senectude) Platão já apresentava profunda independência de pensamento. É por essa razão que Reale vem a concluir que “a questão da descoberta do novo significado de alma e do ‘cuidado da alma’ centra-se, portanto, sobre Sócrates” (REALE, 2002, p. 133), e é preciso observar, na citação, que o pesquisador não nega as idéias platônicas, mas situa o *início* do novo pensamento, ainda em Sócrates.

Então vejamos os novos significados que passaram a ser atribuídos à *psyqué*, a partir da dialética socrática. Em primeiro lugar, é preciso observar que, para Sócrates, o homem não tem alma, ele é alma e possui, isto sim, um corpo. O corpo é

---

<sup>72</sup> Platão, *Apologia de Sócrates*, II.1 3.

instrumento da alma, ou seja, do homem, do mesmo modo que o pincel é instrumento do pintor. É possível entrever já nesta concepção, em germe, o preceito cartesiano galgado na expressão “penso, logo existo”, pois se o homem é a alma e essa alma, para Sócrates, é identificada através do exercício do pensamento, a existência humana define-se por seu cogito. A aniquilação da importância dos sentidos e a primazia da razão, patentes em Descartes, são já sutilmente esboçadas na filosofia grega do período clássico. Coube posteriormente ao discípulo de Platão, Aristóteles, enfatizar cada vez mais a racionalidade humana, através de um método de exame analítico (diurno, como diria Gilbert Duran), em detrimento da imaginação (o regime noturno), pois, seguindo a trilha demarcada por Rosenfeld, é com a rejeição do mistério dos mitos que se origina a ciência e a filosofia ocidental e, naturalmente, nossa cisão entre matéria e espírito, razão e imaginação. Na passagem de Reale, que apresento a seguir, podemos compreender a forma instrumental como o corpo é concebido na filosofia socrática:

“Platão, no *Alcebiades maior*<sup>73</sup>, apresenta o problema e a solução socrática de modo pormenorizado. O raciocínio... parte da questão referente ao modo de tornar melhor a si mesmo, e estabelece que *para cuidar de si mesmo é preciso conhecer-se a si mesmo*. Ora, no homem existe um corpo e uma alma e, portanto, o homem é ou corpo ou alma ou o conjunto de corpo e alma. Mas a alma é a que comanda, enquanto o corpo é comandado e está a seu serviço: o corpo é como um ‘instrumento’ a serviço da alma. O homem, portanto, só pode ser a alma e, portanto, a alma é que é exortada pelo mote délfico ‘conhece-te a ti mesmo’” (IBID, p. 143).

Dito isto, e levando em conta a primazia do pensamento racional na aurora da filosofia grega, fica claro que “*Sócrates considerou a alma do homem prioritariamente como inteligência*” (IBID, p. 147), o que reafirma a idéia de o germe do pensamento cartesiano já estar presente na filosofia grega. Mas essas idéias apresentadas não podem ser atribuídas a Platão com a mesma certeza que se atribuem a Sócrates. Como vimos, Platão apresentou independência de pensamento (o que quer dizer independência quanto ao pensamento socrático) apenas mais tarde, de modo que as suas idéias quanto à alma não constituem um corpo unitário e coerente de desenvolvimento, mas dispersam-se entre várias obras. Há pesquisadores que têm lutado por defender Platão das acusações de

---

<sup>73</sup> Trata-se de um texto ainda considerado apócrifo. Reale, entretanto, mostra-se “profundamente convencido da autenticidade desse diálogo” (REALE, 2002, p. 143).



dualismo. É o caso de Cornelia de Vogel, para quem “Platão não disse que ‘o homem é a alma’, nem jamais sustentou que a união de corpo e alma fosse não-natural... Platão estava convencido que a união dessas duas partes durante a vida na terra era conforme a ordem da natureza, que ele considerava como uma ordem fundada divinamente” (apud REALE, 2002, p. 183). Para Reale, a autora acima “identifica toda forma de ‘dualismo’ com o dualismo maniqueísta, que não pode, em hipótese alguma, ser atribuído a Platão... Na realidade uma concepção antitética, do ponto de vista ontológico, da natureza da alma ‘imortal’ e da natureza do corpo ‘mortal’, e portanto uma concepção ‘dualista’ em sentido ontológico, ou seja, metafísico, é inegável em Platão” (REALE, p. 183). Com esses esclarecimentos, fica possível entrever exatamente qual dualismo é possível de ser atribuído a Platão, como também é possível afastar qualquer hipótese de maniqueísmo no mesmo autor. O dualismo platônico, segundo a perspectiva de Reale, afirma que a alma, ou a *energia psíquica*, se quisermos usar de uma terminologia junguiana, apesar de estar em intrínseca relação com o corpo, pode perdurar, ou transmutar-se, após a morte. A possível inter-relação entre a idéia de imortalidade da alma e o conceito de energia psíquica é apresentada por Hillman, numa de suas obras capitais:

“De acordo com Jung, o conceito de energia e sua indestrutibilidade era uma noção antiga e difundida, associada de inúmeras maneiras à idéia da alma, muito antes que Robert Mayer formulasse como lei científica a conservação da energia... O que para a psicologia é imortalidade e reencarnação da alma, é conservação e transformação de energia para a física... e o sentido de imortalidade é o sentimento interno da eternidade da energia psíquica. *Pois se a psique é um fenômeno energético, então ela é indestrutível.* (HILLMAN, 1993, p. 81).

Para não adentrar tão inesperadamente nos assuntos de que tratarei pontualmente a seguir, reconduzirei a discussão ao campo da filosofia grega, no que se refere à nova noção de alma, *psyqué*. É preciso assinalar que a cultura grega levou ainda um certo tempo para assimilar o novo conceito de alma, que teve início em Sócrates e que diferia muito da idéia da *psyqué* homérica. A inversão do sentido é radical, desde que, em Homero, a *psyqué* é o *não-ser-mais-do-ser* e, a partir de Sócrates (incluindo aí todas as colaborações dos pré-socráticos e socráticos), ela passará a ter o sentido de vida interior do homem e, em especial, vida intelectual. Reale apresenta esta problemática através dos efeitos cômicos que Aristófanes extrai das grandes distinções entre a noção de *psyqué*

tradicional e a que Sócrates tentava infundir. Aristófanes, como os gregos mais tradicionais da época, permanecia ligado às noções advindas dos poemas de Homero, e “não podia deixar escapar a ocasião de expor ao ridículo também a tese socrática do ‘cuidado da alma’, que... era o fulcro da sua exortação. O ‘cuidado da alma’ posto acima do cuidado do corpo no jogo dramático bufo torna-se uma espécie de ‘dieta emagrecedora’ que faz transformarem-se em ‘quase-defuntos’” (IBID, p. 170). Naturalmente, se a *psyché* era algo relativo aos mortos, exortá-la, para Aristófanes, só poderia ser desejar a morte.

Como é sabido, a característica principal da comédia antiga grega, que teve em Aristófanes seu expoente, era o debate político de assuntos referentes a atualidade de Atenas. Margot Berthold assinala que “nenhum político, funcionário ou colega autor estava a salvo de seus ataques”. Através dessa modalidade teatral, a população ateniense tinha oportunidade de debater e ver satirizados os acontecimentos locais. O mesmo historiador também afirma que “Aristófanes via a si mesmo como o defensor dos deuses... e como o acusador das tendências subversivas e demagógicas na política e na filosofia de Atenas”. Isto explica a razão pela qual “Platão relata que, na opinião de Sócrates, ela [a comédia *As Nuvens*] havia influenciado o júri na ocasião de seu julgamento” (BERTHOLD, 2001, p. 121). Apesar de todo o teor sarcástico de Aristófanes, suas peças teatrais *As Nuvens* e *As Aves* têm sido estudadas como referência importante para compreensão do pensamento socrático. Reale propõe que para assim proceder torna-se necessário corrigir “hermeneuticamente as deformações devidas ao estilo da comédia” (REALE, 2002, p. 152), mas endossa a utilidade delas para esse objetivo. De todo modo, a reação ofensiva do dramaturgo, considerado conservador, só confirma a mudança de paradigma que as idéias de Sócrates traziam e que ganhavam cada vez mais adesão entre o povo de Atenas. Essa idéia pode ser confirmada pelo próprio fracasso que a representação de *As Nuvens* sofreu, sugerindo que, embora tenham compreendido as intenções do dramaturgo, os espectadores não se mostraram capazes de compactuar com ele (IBID, pp. 165-166).

Apesar de todos os esforços, apenas a mudança da noção de alma e a idéia da necessidade de *cuidar* dela, podem ser atribuídas a Sócrates. Cuidar da alma, em sentido socrático, seria conhecer a si mesmo, desenvolver o intelecto e agir de acordo com

princípios morais. Em se tratando de Platão, é preciso lembrar que ele apresenta grande diversidade de modelos míticos e imagens poéticas para abordar a idéia de alma. Um outro aspecto importante é o fato de “que Platão dá importância muito grande à ‘alma do mundo’” (IBID, p. 211), idéia essa que é retomada na psicologia analítica de Jung, e é extremamente valorizada por Hillman, sob o nome de *anima mundi*. Vejamos uma síntese de Reale, quanto à noção platônica da alma, sua função e origem:

“A alma do mundo, assim como a dos homens, é criada pelo Demiurgo mediante duas formas de ‘mistura’. Uma primeira em sentido ‘bipolar’ entre três grupos de idéias, opostas entre si... O segundo tipo de mistura indica a composição horizontal das três Idéias intermediárias obtidas com a primeira composição e sua harmonização. Portanto, a alma reflete, de certo modo, toda a realidade: a sua função é... a de mediar as duas esferas, a inteligível e a física” (IBID, pp. 210-211 – grifo meu).

Aqui percebemos que a idéia trinitária oferecida por Platão já se afasta um pouco do jogo dualista, que se resume a uma lógica binária do tipo “ou... ou”. Sendo a função da alma a de mediar o sensível e o supra-sensível, ela entra em jogo como um terceiro elemento, entre matéria e espírito, mundo físico e intelecto. A partir da alma, a oposição dualista pode respirar, com a presença de um ente intermediário que interliga as duas esferas. Mas há outra característica muito forte em Platão, que autorizará os estudiosos do imaginário e a psicologia arquetípica a reconhecerem-lhe valores importantes. Apesar de desenvolver sua filosofia numa base racionalista, dando seguimento à dialética de seu mestre, Platão abre uma pequena brecha para aquilo que não é racional. Como diz Reale, “justamente onde fala de alma, Platão exercita o seu estilo de *dizer-e-não-dizer*, o seu modo de falar sob certos aspectos aos ‘muitos’, e sob outros aspectos só a quem era capaz de entender suas mensagens... Platão ali exercita um jogo irônico-poético, mediante o qual *comunicava mensagens em diferentes níveis*” (IBID, p. 198). É que ele tinha consciência de que “o ‘mito’ tem valor cognoscitivo essencial, enquanto... é um *pensar por imagens*” (IBID, p. 209). É por isso que quando expõe uma de suas representações mais conhecidas e apreciadas, sobre a natureza da alma, no *Fedro*, “ele nos adverte que apresenta aquilo a que a alma se ‘assemelha’, e portanto, recorre a imagens metafóricas que aludem à sua natureza profunda, sem discurso sistemático. A imagem da alma apresentada no *Fedro* é a do carro alado guiado por um cocheiro e puxado por dois cavalos, um branco e um preto” (IBID, p.

199). Essa imagem é comparada à divisão da alma em três partes que ele apresentará posteriormente, em *A República*: “Assim, são três as formas da alma: a ‘concupiscível’, a ‘irascível’, a ‘racional’” (IBID, p. 205).

Há mais um outro aspecto importante acerca da natureza da alma, segundo a filosofia de Platão. Trata-se da relação intrínseca entre vida, movimento e alma. Também no *Fedro*, o filósofo desenvolve “o conceito de alma como automovimento e princípio de movimento [que] liga-se estritamente com o conceito de alma como vida e princípio de vida, enquanto vida e movimento são estruturalmente conexos” (IBID, p. 209). Se a *psyqué* homérica entra em contraste com a noção platônica de alma, a idéia do *menos*, como energia *psicofísica* que advém dos Deuses, e permite ao homem definir-se através de seus atos, apresenta certa relação com o conceito de alma como auto-movimento. É certo, porém, que a meta principal de Platão situava-se na reflexão sobre aspectos da ética humana, como forma de cultivar a alma, mas essa reflexão de cunho ético podia facultar o uso de mitos e imagens metafóricas, que envolviam uma dinâmica própria à psique, uma ativação de imagens e símbolos. Essa característica metafórica permitiu ao filósofo maior equilíbrio entre o pensamento racional e a imaginação simbólica, pois uma das distinções principais, entre ele e seu discípulo, refere-se exatamente ao modo de elaboração filosófica. Diferentemente de Platão, Aristóteles não via importância na linguagem metafórica da narrativa mitológica. Isso era para ele um risco grande ao progresso do conhecimento que, em sua ótica, desenrolava-se inteiramente sob a égide da racionalidade, tanto que Aristóteles nunca usou o estilo literário de escrita do mestre, mas adotou um estilo prosaico direto, preocupado inteiramente com a fidelidade ao pensamento racional. Como diz Carlos Humberto Gomes, na introdução portuguesa ao livro aristotélico da alma, “para ele, escrever não era necessariamente um acto nobre de exercício literário mas, antes, deveria a escrita exprimir rigorosamente o pensamento. Platão foi um filósofo que escreveu com apurado estilo, Aristóteles, pelo contrário, utilizou a escrita enquanto expressão apurada, fiel e minuciosa do pensamento”. (ARISTÓTELES, 2001, p. 12). Vejamos abaixo como o fundador da escola peripatética demonstrava sua fidelidade à razão e ao intelecto:

“Não pode a imaginação ser uma daquelas faculdades que se encontram sempre certas, o conhecimento e a inteligência: a imaginação pode ser falsa”<sup>74</sup> (ARISTÓTELES, 2001, p. 98).

Com tamanho rigor racionalista, jamais este filósofo poderia compactuar com o poder da imaginação. Como diz Durand, “durante muitos séculos e especialmente a partir de Aristóteles (século 4 a.C.), a via de acesso à verdade foi a experiência dos fatos e, mais ainda, das certezas da lógica para, finalmente, chegar à *verdade* pelo raciocínio binário que denominamos de dialética e no qual se desenrola o princípio ‘da exclusão de um terceiro’ na íntegra (‘Ou... ou’, propondo apenas duas soluções: uma absolutamente verdadeira e outra absolutamente falsa, que excluem a possibilidade de toda e qualquer terceira solução)” (DURAND, 1994, pp. 9-10). Mais arraigado aos estudos de cunho científico, Aristóteles pesquisa a natureza da alma a partir de um prisma biológico. Nesta perspectiva, ele localiza as faculdades anímicas dos seres vivos, em geral, desde seus aspectos mais elementares, referentes à capacidade de se auto-alimentarem, até as faculdades de elaboração mental mais complexas, verificáveis nos seres humanos, passando pelos sentidos da percepção e pela imaginação. Na epígrafe de um livro referencial de James Hillman, *O Mito da Análise* (1984), vemos uma de suas afirmações lapidares: “A definição do homem é a definição de sua alma”. A despeito de todo horror que ele revela quanto ao pensamento por imagens metafóricas, uma analogia que apresenta em seus estudos da alma possui, mesmo que por acidente, considerado valor imagético. Diz ele: “Se um olho fosse um animal, a visão seria conseqüentemente a alma, sendo esta a substância do olho e que corresponde ao seu princípio”<sup>75</sup> (ARISTÓTELES, 2001, p. 53). Sua linguagem é, de fato, a da racionalidade, mas a imagem que deixa escapar é, por excelência, uma eficaz metáfora da alma. A *matéria* da substância, no exemplo dado, não é de ordem material.

Por outro lado, devo aqui levar em consideração a afirmação de um outro estudioso da psicologia arquetípica que, diferentemente dos demais, assinala as problemáticas também inerentes a Platão, fazendo questão de demonstrar valores

---

<sup>74</sup> Aristóteles, *Da Alma*, 428 a 15.

<sup>75</sup> Aristóteles, *Da Alma*, 412 b 15. Aristóteles, também aí, pretende não mais que usar a linguagem para expressar com clareza diurna o pensamento. Uso sua citação, como que a contragosto do próprio filósofo, para ingressar numa discussão que associa imagem e alma, sob um ponto de vista simbólico.

importantes de Aristóteles. Segundo Avens, apesar de conferir papel importante para o *mythos*, Platão coloca “a imaginação no nível mais baixo das faculdades mentais”, ao passo que Aristóteles “conferiu à imaginação um papel distinto e importante na sua teoria do conhecimento [localizando-a] entre a percepção (*to aisthetikon*) e o intelecto (*nous*)” (AVENS, 1993, p. 22). Em Aristóteles, encontraríamos a categorização de que “a alma nunca pensa sem uma imagem” (ARISTÓTELES apud AVENS, 1993, p. 22). Isso ajuda a perceber que se, por um lado, o nascimento da filosofia e da ciência demarca, nesta época, o início do progressivo descrédito da função simbólica, imanente aos mitos, por outro lado, é mérito da filosofia e da ciência posterior a acentuação deste descrédito. Os gregos do período clássico não foram categóricos e unilaterais como o foram aqueles homens que, em épocas subsequentes, ao longo da história, os utilizaram de referência para suas teorias.

#### 2.4 – RAZÃO PURA E PERDA DA ALMA

Para o pesquisador das ciências do imaginário, Gilbert Durand, o mundo ocidental sofre de uma espécie de *iconoclasmo endêmico*. Amigo intelectual de James Hillman, ele se especializou naquilo que nossa ciência e filosofia mais demonstraram temor, ao longo da história: a imaginação. Durand cita, em contraposição ao nosso repúdio à imagem, a característica dos povos orientais de utilizarem escritas figurativas, como “os ideogramas... dos hieróglifos egípcios ou os caracteres chineses [que] misturam com eficácia os signos das imagens e as sintaxes abstratas” (DURAND, 1998, p. 6). Referenciando as civilizações da América pré-colombiana, da África negra e da Polinésia como exemplo de povos não-ocidentais, ele afirma haver nestes um “universo mental, individual e social em fundamentos pluralistas” (IBID, p. 7), tal qual o pluralismo que observamos nos povos antigos estudados no início deste capítulo. Apesar dos ocidentais serem os maiores responsáveis pelo desenvolvimento dos aparatos técnicos para reprodução de imagens, haveria neles uma espécie de “desconfiança iconoclasta (que ‘destrói’ as imagens ou, pelo menos, suspeita delas) endêmica”<sup>76</sup> (IBID).

---

<sup>76</sup> É natural nos perguntarmos aqui *como* uma civilização produtora de tantas imagens e de tantas tecnologias da imagem pode ser considerada inimiga da imagem. Durand se desfaz do problema afirmando que a questão não é a simples produção de imagens (e aí é que se situa a raiz da questão), mas *que tipo de imagens* são produzidas e divulgadas. Para Durand, o problema está relacionado à questão da tendência positivista da

Se vimos algumas semelhanças entre o pensamento hebraico da bíblia cristã e a linguagem homérica, haverá também entre eles uma diferença capital. É que a cultura homérica caracterizava-se pelo politeísmo, enquanto a tradição hebraica sustenta o monoteísmo. Durand enfatiza que “a proibição de criar qualquer imagem (*eidôlon*) como substituto para o divino encontra-se impressa no segundo mandamento da lei de Moisés (*Êxodo, XX. 4-5*)” (IBID, p. 9). Subseqüentemente, a lógica binária e racional da filosofia grega, ajudou a temperar a desconfiança para com as imagens metafóricas e a imaginação, pois elas jamais poderiam ser enquadradas dentro de um sistema que responde a perguntas do tipo *certo ou errado*: caracterizada pela ambivalência e pluralidade, a imaginação pode estar ao mesmo tempo certa e errada, e, na verdade, sua natureza não é compatível com esse modelo de pensamento.

Como vimos, para Aristóteles a imaginação não tem utilidade no método de conhecimento da *verdade*, dado seu poder *enganador*. Durand chama a atenção para o fato de que também “os famosos *Diálogos* [de Platão] difundirão e garantirão a legitimidade do raciocínio dialético. Afinal, não é à toa que Platão é o mestre de Aristóteles! Mas Platão sabe que muitas verdades escapam à filtragem lógica do método, pois limitam a Razão à antinomia e revelam-se, para assim dizer, por uma intuição visionária da alma que a Antigüidade grega conhecia muito bem: o mito” (IBID, p. 16). Ele ressalta exatamente uma das características que referenciei acima, como fundamentais para a filosofia platônica acerca da alma, ou seja, sua simpatia às metáforas, principalmente quando se tratava de assuntos demasiado complexos para a compreensão racional: “A existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor” (IBID, p. 17), estes eram assuntos que o mestre de Aristóteles reconhecia como inacessíveis ao conhecimento racional, e, por esta razão, abordava-os daquele modo que Reale qualificou como o meio de *dizer não dizendo*.

---

ciência, que ainda domina grande parte da produção de imagens e de tecnologias da imagem. O horror às imagens que Durand denuncia no Ocidente não é, pois, o horror a qualquer imagem, mas o horror à imagem arquetípica, ao território (imaginário, não geográfico) denominado por Corbin de *mundus imaginalis*, gerador de experiências epífanicas.

Apesar de denunciar a proibição do segundo mandamento de Moisés, na Bíblia, Durand observa que a mesma Bíblia apresenta “parábolas que são verdadeiros conjuntos simbólicos do Reino”, tal como “o mito escatológico que coroa a obra *Fedon* [de Platão] é um mito simbólico dado que descreve o domínio interdito a qualquer experiência humana” (DURAND, 2000, p. 10). Na história do cristianismo, uma dura batalha, entre iconoclastas e adoradores de imagens, persistiu ao longo dos séculos, através dos concílios ecumênicos, das reformas e contra-reformas dos dogmas religiosos. Ele enfatiza o nascimento da dialética, na Grécia antiga, a Escolástica Cristã, da Idade Média, representada principalmente na figura de São Thomas de Aquino, as teorias científicas de Galileu e Descartes, como momentos intensos desse iconoclasmo ocidental. Na Grécia, como vimos, nasceria o racionalismo suspeito da imaginação, através do processo dialético de conhecimento da *verdade*. Posteriormente, os escritos dessa dialética filosófica desapareceriam e só retornariam ao ocidente cristão depois de cerca de treze séculos, através de Averroes de Córdoba (1126-1198), para serem institucionalizados pela Escolástica. Os escritos platônicos, naturalmente estavam entre eles, mas, segundo Durand, “a Idade Média ocidental retoma, por sua conta, a velha querela filosófica da Antiguidade clássica”<sup>77</sup>. O platonismo... é, muito ou pouco, uma filosofia da *cifra* da transcendência... dez anos de racionalismo corrigiram os diálogos do discípulo de Sócrates onde já só lemos as premissas da dialética e da lógica de Aristóteles” (IBID, p. 24). O terceiro momento de maior triunfo desse iconoclasmo encontraria nas figuras de Galileu e Descartes seus maiores representantes, que apresentaram um modelo de “universo mecânico no qual não há espaço para a abordagem poética” (DURAND, 1998, p. 13), tendo a causalidade como prerrogativa fundamental.

As referências de Durand não param por aí, ele irá elencar ainda nomes como Isaac Newton, David Hume, August Comte e Jules Ferry, como importantes

---

<sup>77</sup> Durand se refere à querela entre materialistas, como Demócrito, que teorizou o átomo como partícula imutável, e idealistas, como Platão, que supunha ser a realidade mais sutil composta não de partículas de coisas, mas de idéias de coisas. O físico Werner Heisenberg irá proclamar, no alvorecer das pesquisas quânticas do século XX, que Platão teve uma visão mais profunda, dado que a estrutura subatômica é uma realidade caracterizada por incertezas e probabilidades. *A coisa, per se*, não existe, apenas suas possibilidades são detectáveis: “Podemos mesmo afirmar que a resposta final estará mais próxima dos conceitos filosóficos expressos, por exemplo, no *Timeu* de Platão do que nos dos antigos materialistas” (HEISENBERG, 1990, p. 26).



representantes do *racionalismo iconoclasta*. Por outro lado, as resistências a esse movimento de horror às imagens também foram diversas. Da parte da igreja, ele referencia a *adoração* aos santos, que permitiu a coexistência de uma variante politeísta no seio do monoteísmo, dando margem à proliferação imagética, pelos *idólatras*. Uma outra reação contra o iconoclasmo religioso ocorre através de São Francisco de Assis, que deu origem aos monges franciscanos, caracterizados por uma vida extremamente ligada à natureza (lembramos, como analogia, a imagem mítica de Orfeu, tocando lira entre animais na floresta). O sucessor de São Francisco, São Boaventura, conseguirá fazer com que a igreja aceite que “é pela imagem (*imago*) que a alma humana representa com maior exatidão ainda as virtudes da santidade” (IBID, p. 19). Com os franciscanos, a iconografia cristã voltou a pôr a natureza em destaque, através de imagens da *senhora da natureza*, de rios, campos e vales. Tal fato suscitou, naturalmente, a insurgência de elementos pagãos arcaicos que jaziam adormecidos no imaginário dos fiéis cristãos. Da parte dos protestantes, que renegaram por completo as imagens, tidas como os ídolos proibidos nos mandamentos de Moisés, uma outra reação ao iconoclasmo irrompe, através do culto às Escrituras e à música religiosa. Assim, com as imagens visuais expulsas, surge Johann-Sebastian Bach, como “o maior compositor protestante... Os textos e as músicas de suas duzentas cantatas e ‘Paixões’ são testemunhas magníficas da existência de um ‘imaginário’ protestante de uma profundidade incrível” (IBID, p. 23). Do mesmo modo, Durand cita os estudos de Henry Corbin, segundo os quais, “o Islamismo compensava a proibição de imagens pintadas ou esculpidas com poetas de primeira grandeza” (IBID, p. 22).

Do ponto de vista artístico, o movimento barroco (neste caso um exemplo tanto da arte, quanto da religião) pode ser visto como episódio crucial para a ascensão do poder imagético, com sua imensa variedade de imagens sacras, que vão das chamadas belas artes à arquitetura. A estética pré-romântica e a do romantismo, propriamente dito, “reconhece um ‘sexto sentido’ além dos cinco que apóiam classicamente a percepção”<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Importante ressaltar aqui a concepção aristotélica de imaginação: “Imaginar é, por isso, formar uma opinião exactamente correspondente a uma percepção directa. Contudo, aquelas coisas, acerca das quais possuímos em simultâneo uma convicção verdadeira, podem ter uma falsa aparência, como, por exemplo, o facto de o sol parecer medir apenas um pé de diâmetro, estando nós, não obstante, convencidos de ser o sol muito maior do que este planeta por nós habitado.” (ARISTÓTELES, 2001, p. 99 / *Da Alma*, 428 b 1 – grifo meu). Em outras palavras, a imaginação para Aristóteles está vinculada diretamente à percepção, não podendo ser uma

Mas este ‘sexto sentido’... cria, *ipso facto*, ao lado da razão e da percepção costumeira, uma terceira via de conhecimento, permitindo a entrada de uma nova ordem de realidades. Uma via que privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe” (IBID, p. 27). Para Durand, são posicionamentos deste tipo que farão com que o *imperialismo racional* passe a classificar os artistas como *malditos e marginais*. O que não poderá fazer com que eles deixem de reivindicar “os títulos de ‘gênio’, ‘vidente’, ‘profeta’, ‘mago’ e ‘guia’... No final do século 19, a arte passa a uma ‘religião’ autônoma”. (IBID, p. 28) Sem dúvidas temos aqui um reencontro com as razões pelas quais o mesmo nome que servia para qualificar o ator era utilizado, na Grécia antiga, conforme visto no capítulo primeiro, para designar profetas e adivinhos. Não será por uma deficiência psicológica, ou por alucinações desprovidas de sentido, que muitos homens de teatro, tais como Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, buscarão a reabilitação desse parentesco esquecido do ator. Mas, sem dúvida, foi por uma *desconfiança iconoclasta endêmica* que o Ocidente decidiu maldizer todo indivíduo que buscasse reafirmar a validade dos processos imaginativos, em qualquer campo da arte, filosofia ou ciência.

Durand ainda põe junto ao arsenal de movimentos artísticos de reação ao iconoclasmo o simbolismo e o surrealismo. No outro vértice desta batalha, ele vê a arte de abstrações geométricas, o dodecafonismo e o desconstrutivismo, por exemplo, como manifestações do racionalismo exacerbado. Observando sua classificação, torna-se difícil negar o racionalismo matemático destas últimas referências, como também a presença de uma *floresta* imaginativa nas primeiras. Todavia, na qualidade de artista, sinto-me numa situação difícil, porque não me parece adequado pretender limites para a criação artística. Por outro lado, talvez seja demasiado literal tomar sua afirmação como preceito da maneira adequada de se fazer arte. Ao meu ver, este pesquisador objetiva demonstrar como, também na arte, nossa racionalidade cultural apresenta repercussões. Tais repercussões, porém, não devem ser vistas por uma ótica depreciativa. Se, por um lado, podemos julgar haver princípios iconoclastas nelas, mudando nosso ponto de referência, podemos passar a ver a

---

faculdade criadora, mas apenas reprodutora (e passível de erro). Qualquer idéia de um ‘sexto sentido’ seria inconcebível para este filósofo, que buscava a *verdade* pela via *diurna* da racionalidade.

potência artística umedecendo a racionalidade do momento cultural, como prova da impossibilidade de calar a criatividade humana.

Num artigo publicado nos Cadernos da Pós-Graduação da Unicamp, durante a realização desta pesquisa, fiz uso de algumas reflexões sobre a criatividade, assinalando que esta não possui regras para se manifestar. Seja por estímulo seja por bloqueio, há uma tendência humana para a criatividade. Neste artigo, citei uma passagem do estudioso Stephen Nachmanovitch, onde ele descreve a formação de uma das jóias mais apreciadas pelos homens, a pérola. Diz o autor, que esta jóia surge, por assim dizer, de um problema: quando um grão de areia se aloja na concha da ostra, esta “passa a secretar uma quantidade cada vez maior de um muco espesso e homogêneo, que se solidifica em camadas microscópicas sobre o corpúsculo estranho, até se transformar” na pérola que conhecemos. “Se a ostra tivesse mãos, não haveria pérolas” (1993, p. 87). No artigo, eu discutia a produção artística de deficientes, e dos assim chamados *doentes mentais*, relacionando tais idéias ao processo criativo de Antonin Artaud, que fez de sua “incapacidade pessoal e profundamente lamentável” para “captar em palavras, no ato de escrever, sua emoção e seu pensamento” (ESSLIN, 1978, p. 26) uma fonte de inspiração para a poesia escrita. Assim, parece-me mais adequado ver nas expressões artísticas citadas por Durand, uma espécie de *efeito-pérola*, que propriamente pretender uma crítica a elas. Algo como observar, no mais duro concreto armado de uma megalópole contemporânea, a insurgência de vegetações não cultivadas, muitas vezes tornando o passeio público de uma cidade inóspita, mais agradável aos olhos do transeunte.

Outro fator essencial a ser ressaltado é que o posicionamento de Durand não deve ser visto como negação do valor da faculdade racional. Nos povos não-ocidentais e orientais, citados por ele, a razão também está presente. Seu posicionamento deve ser visto, antes, como defesa das faculdades da imaginação. O racionalismo só se torna um *problema* quando é tomado a partir de um prisma dualista e excludente, que impede o florescimento natural do poder imagético, da capacidade simbólica e epífana; quando ele se converte numa espécie de seita ou operação perversa de perseguição iconoclasta às manifestações de sua contraparte sensível e intuitiva. Enquanto *ente* intermediário, o poder

da imaginação simbólica tem função de mediar, tal qual na filosofia platônica e neoplatônica, o sensível (perceptível pela sensação) e o supra-sensível. Este *supra-sensível* tem sido identificado, pelos pesquisadores do imaginário e pela psicologia arquetípica, como o *espírito*, do qual são categorias (que não o encerram, mas que dele fazem parte) a lógica, o intelecto e a racionalidade, ou seja, aquilo que se refere à *mente* humana.

## 2.5 – O RETORNO DO REPRIMIDO

Se Durand gosta de enfatizar o extremismo racional do que ele denomina *Ocidente iconoclasta*, Hillman, perfazendo um caminho paralelo, indica um outro ponto de vista excludente na cultura humana. Para este último, há uma tradição de suspeita e depreciação latentes quanto à mulher e ao feminino. James Hillman é o tipo de pensador plural, apresentando uma biografia que é o próprio testemunho de sua natureza múltipla. Aqui talvez eu comece a apresentá-lo, mais sistematicamente, de um modo que ele mesmo rejeitaria: “toda vez que um editor me pediu para mandar dados biográficos e uma foto eu recusei” (HILLMAN, 1989, p. 106). Este pesquisador da alma acredita muito no anonimato: “o trabalho é anônimo. Quem escreve o livro? De onde vem tudo aquilo?” (IBID). Essa característica de Hillman deriva de sua convicção de que a personalidade não é um dado unitário, mas resultado da multiplicidade do imaginal, dos Deuses que intercedem no que chamamos *nossa psique*. Os *daimones*, para usar de uma terminologia platônica, são o grande mistério de cada um de nós. Do mesmo modo, ele acredita menos em fatos e mais na mitopoese dos fatos, no mito que está por trás do dado meramente histórico. Assim, ele toma a autobiografia de Jung como exemplo de um autor que inscreve sua vida no mito, pois que a profundidade da alma de um indivíduo só pode ser revelada pela mitopoese intrínseca a ela. Isto significa que as fantasias fazem parte de nossa realidade, e é por isso que, segundo o autor, muitas pessoas têm horror às suas próprias *histórias de caso*<sup>79</sup>. Mesmo Freud, que sempre gostou de estudar a biografia de grandes homens, preferia esconder a sua. Segundo Hillman, o pai da psicanálise teria queimado

---

<sup>79</sup> Expressão muito usada pela psicologia para designar, normalmente, os fatos da vida do paciente, em especial aqueles referentes à sua *infância traumática*, causadora dos complexos. A expressão, *per se*, associa-se ao postulado causalista da psicanálise tradicional.

vários de seus escritos, dizendo: “Quanto aos biógrafos, deixe que eles penem... já estou ansioso para vê-los perdidos” (apud HILLMAN, 1997, p. 189).

Hillman nasceu em New Jersey, em 1926, mas passou grande parte de sua vida fora do país de origem. Viveu em Paris, onde trabalhou como redator de noticiários radiofônicos, estudou no México, fez mestrado em teoria da literatura, em Dublin, passou um período significativo na Índia (procurava pela própria alma) e acabou batendo às portas do C. G. Jung Institut, quando seu fundador ainda era vivo. Ele chegou nesta, que é um das maiores instituições voltadas para o estudo da psicologia, na qualidade de paciente. Foi treinado como analista, fez doutorado em filosofia, na Universidade de Zurique, e se tornou presidente de estudos do C. G. Jung Institut. Depois da morte de Jung abandonou o instituto. Julgou que Jung se tornaria um *deus* e um *dogma* e preferiu continuar suas pesquisas independentemente. Em Dallas, fundou o Institut of Humanities & Culture, recebeu a Medalha da Comuna di Firenze, por ter estabelecido elos entre a psicologia contemporânea e a psicologia do Renascimento florentino, e atualmente vive em Connecticut. Sua vida é uma metáfora da pluralidade<sup>80</sup>. Seu estilo de escrita se caracteriza pela despreocupação com a rigidez racional e por um humor sutil. Ele faz uso da linguagem conceitual, mas declara:

“Certamente, não quero com isto jogar fora toda a linguagem conceitual, mas, genericamente falando, é na linguagem conceitual que estamos presos, onde estamos no ego, onde as coisas estão mortas, onde retornamos ao que está feito e acabado e onde as imagens não podem nos alcançar... muito importante, o modo verbal de se trabalhar com a imagem, que libera os significados que estavam aprisionados nos seus fonemas, escondidos na etimologia” (HILLMAN, 1989, p. 65).

Percebe-se aí a intenção do autor de enfatizar a importância da visão plural que os gregos homéricos, por exemplo, apresentavam. Do mesmo modo, sua ênfase no poder das imagens tem claras conexões, ou mesmo influências, com a importância que Platão concedeu aos mitos, quando precisou abordar temáticas que superavam os limites da compreensão racional. Mas voltemos ao momento em que introduzi Hillman. Num de seus

---

<sup>80</sup> Esses dados sobre a vida de Hillman foram colhidos em orelhas de livros seus diversos, elencados na bibliografia desta, e no livro *Entre Vistas*, (HILLMAN, 1989, pp 99-118) onde o autor fala um pouco de sua vida particular.

principais trabalhos, *O Mito da Análise*, ele detecta uma outra deplorável característica da história, e, neste caso, não apenas ocidental, mas humana, de modo geral, embora a ciência e a filosofia Ocidental não fiquem para trás. Trata-se do desequilíbrio entre a masculinidade e a feminilidade, nisto que podemos categorizar como *misoginia endêmica*. É provável que sua constatação tenha se iniciado, por um lado, a partir do estudo das raízes da psicanálise e, por outro, devido a seu particular interesse no que Jung denominou de arquétipo da feminilidade, a *anima* (alma, em latim). Na obra citada, Hillman afirma que a depreciação do feminino tem fundamentos na Bíblia cristã, com a idéia de “primeiro Adão, depois Eva”, presente “no mito da criação narrado no gênesis” (HILLMAN, 1984, p. 193). Já Jung gostava de ressaltar que a “Assunção de Maria... elevou a versão cristã do princípio feminino a uma posição radicalmente nova” (IBID, p. 191). Mas Jung pode ser considerado exceção, pois a depreciação do feminino ainda é latente em nossos dias. Para Hillman, trata-se de um mito masculino:

“Talvez ainda mais fundamentais sejam as fantasias sobre a mulher que afligem o homem quando este é o observador e a mulher é o dado. Quando percorremos a história da fisiologia e da reprodução, encontramos uma longa e inacreditável seqüência de erros de observação na ciência masculina. Estas teorias e observações fantásticas não são simples equívocos, os erros comuns e necessários no caminho do progresso científico... O fato mítico se apresenta camuflado nas novas e sofisticadas evidências de cada época” (IBID, p. 198).

Hillman se refere a teorias diversas que se embasavam em supostos dados da observação e que sempre gostavam de ressaltar a supremacia masculina, a maior perfeição do organismo do homem e mesmo a independência do esperma masculino, na reprodução. Nesta perspectiva, o óvulo feminino chegou, muitas vezes, a ser categorizado como desnecessário para a reprodução, e o espermatozóide como uma espécie de indivíduo em miniatura, já completamente formado. O homem bastava-se. Não é preciso lembrar que o Deus Ocidental é masculino, que os padres comandam a Igreja, que as bruxas foram queimadas, as freiras não possuem lá grande influência clerical, que a maior mística da Idade Média, Hildegard von Bingen, enfrentou sérias dificuldades para ser aceita e que a Deusa, segundo o romance de Marion Bradley, precisou refugiar-se na imagem da Virgem Maria, para não ser mais perseguida. Nossa linguagem é também caracterizada pela supremacia masculina: se há novecentas e noventa e nove mulheres e um homem, num

grupo de mil pessoas, devemos dizer *eles*, caso contrário, cometemos erro gramatical. A problemática é antiga, pois “é tema da declamação de Apolo o papel da fêmea na reprodução, formulado como ‘A mulher tem semente?’ A questão levanta problemas ontológicos; nela se pode entrever a dúvida recorrente séculos mais tarde na Era Cristã: *Habet mulier animam?*” (IBID, p. 200). Também Aristóteles, acusado por Durand de suspeitar da imaginação, é identificado por Hillman como um dos responsáveis pelo “primeiro argumento cuidadosamente elaborado de nossa tradição em favor da inferioridade feminina” (IBID, p. 2002). Vale a pena citar um trecho da metafísica de Aristóteles, para melhor configurar a afirmação de Hillman:

“Se é o macho o agente e transformador e a fêmea, enquanto fêmea, é o paciente, segue-se que aquilo com que a fêmea contribui para o sêmen do macho não seria sêmen mas matéria para o sêmen trabalhar. É isto exatamente o que ocorre, pois a natureza da menstruação é de fato conforme a matéria primitiva” (ARISTÓTELES apud HILLMAN, 1984, p. 2002 – grifo meu).

Esta tese advém ainda de contribuições de Diógenes de Apolônia (séc. V a.C.), que deduziu ser o esperma masculino resultado de um processo de cozimento que “transforma o sangue na substância rarefeita do sêmen, que é mais leve, mais branca – e mais nobre” (HILLMAN, 1984, p. 203). São Tomás de Aquino estudou meticulosamente Aristóteles, para então concluir que “a mulher é *ignobilior* e *viliior* em relação ao homem. Ela está num plano inferior. As razões são: primeiro, biogenéticas no sentido Aristotélico; segundo, ela é qualitativamente inferior porque, não sendo capaz de transformar sangue em esperma, é em conseqüência incapaz de gerar um ser humano; e terceiro, ela é funcionalmente inferior porque fornece somente o princípio passivo do útero e a nutrição para o embrião” (IBID). A estas *evidências científicas* somam-se ainda discussões sobre a forma do ovo, capaz de denotar que o sexo do animal será masculino se tiver uma forma mais perfeita<sup>81</sup>, e discussões sobre os lados esquerdo e direito, onde, se o direito é

---

<sup>81</sup> “Aristóteles sustentava que o pintinho macho se desenvolvia do ovo pontiagudo ou ovóide” (HILLMAN, 1984, p. 207). Mas depois “Alberto Magno contradiz a opinião de Aristóteles... ele prossegue afirmando que (...) na verdade, Aristóteles concordava com Avicena ao sustentar que os machos sempre se desenvolvem de ovos mais esféricos porque a esfera é a mais perfeita entre as figuras da geometria sólida” (NEEDHAM apud HILLMAN, 1984, p. 207). Hillman conclui: “Não importa como o argumento fosse conduzido, o ovo superior sempre era o ovo do macho. O apolíneo prefere as perfeições e as descobre na forma” (HILLMAN, 1984, p. 207).

masculino, isso decorre porque ele é também mais preciso, perfeito e eficaz, ao passo que “o poder da mão esquerda é sempre um tanto oculto, ilegítimo; inspira terror e repulsa” (HERTZ apud HILLMAN, 1984, p. 208).

Hillman prossegue sua pesquisa sobre essa misoginia citando Galeno, para quem “não só a semente, mas o próprio aparelho reprodutor era inferior na mulher” (HILLMAN, 1984, p. 210), e vai então observar “semelhanças surpreendentes entre Galeno e Freud” (IBI, p. 211). Para Hillman, tanto num como noutro, as supostas evidências são declaradas como levando em consideração um ponto de partida fisiológico, mas escondem sua verdadeira natureza, que é imaginativa. Escondem o mito da inferioridade feminina: “Tanto Galeno como Freud supõem o genital masculino como protótipo. Galeno observa esse fato empiricamente na dissecação de cadáveres; Freud observa também empiricamente, na análise da fantasia. Os dois recolhiam provas da inferioridade do órgão feminino (...) As conclusões de Galeno sobre o corpo da mulher foram extraídas de animais, enquanto as conclusões de Freud sobre as crianças são a consequência de análises realizadas em adultos” (IBID, pp. 213-214).

Um outro estudioso citado por Hillman é o Dr. Paul Julius Moebius, nascido “três anos antes de Freud” (IBID, p. 215). Para este médico, havia um dado inquestionável na fisiologia do cérebro que confirmava amplamente a superioridade masculina. Trata-se da anatomia fisiológica do cérebro, capaz de revelar, na ótica deste pesquisador, que “certas partes do cérebro são congenitamente inferiores nas mulheres quando comparadas à dos homens” (IBID, p. 216). Nas palavras de um pesquisador colaborador de Moebius, um homem normal, mesmo que de pequena estatura, “precisa uma circunferência craniana de no mínimo 53 centímetros, ao passo que a mulher pode se contentar com 51 centímetros. Assim, para as tarefas da vida de uma mulher, um cérebro que se aloja num crânio de 51 centímetros é suficiente” (MOEBIUS apud HILLMAN, 1984, p. 216)<sup>82</sup>. Hillman não cita este cientista à toa, pois não se trata de levantar dados referentes a um indivíduo qualquer que tenha pronunciado bobagens às quais ninguém deu

---

<sup>82</sup> Observe-se a ênfase nos procedimentos de medição e pesagem, tão caros à ciência positivista, mesmo quando se trata de pesquisas sobre a mente.



ouvidos. As bobagens de Moebius pareceram de grande relevância para homens de ciência contemporâneos seus, foram tidas mesmo como *verdades* de inquestionável valor para o progresso da ciência.

Moebius se dedicou tanto ao estudo comparativo do cérebro masculino e feminino, porque ele se interessava em *ajudar* as mulheres a desistirem de suas reivindicações de igualdade e participação política, pois, em sua ótica, a mulher “deveria ser aliviada de suas ilusões de sufragista que são excessivamente pesadas para sua capacidade e conduzem somente à degeneração da espécie” (HILLMAN, 1984, p. 217). Por fim, Hillman cita um pesquisador que consegue a façanha de coadunar todas estas idéias misóginas numa espetacular síntese do absurdo masculino. Trata-se de Weininger, que “teve uma influência provavelmente ainda maior no estado psicológico da Europa durante as duas primeiras décadas de nosso século [xx]. Nele colidem todos os temas de nossa investigação. A mulher não tem alma, é material, sexual e mentalmente inferior. E, mais ainda, seu trabalho introduz temas para os quais nos voltaremos dentro em pouco: a histeria e paralelos entre histeria, degeneração racial e feminilidade” (IBID, pp. 217-218).

Pois bem, as palavras acima já anunciam as razões para o interesse de Hillman nesse assunto. Para ele, a psicanálise teve boa intuição ao detectar, de modo acurado, conteúdos sexuais em símbolos do imaginal, mas pecou gravemente ao reduzir o território imaginal ao domínio restrito da sexualidade humana. A esta mesma observação procedeu Durand, ao enfatizar a importância da hermenêutica freudiana na redescoberta do valor dos símbolos. Todavia, essa hermenêutica é por ele classificada como redutora, pois o poder simbólico é destituído em favor da função simples de um signo. Assim, as imagens passam a ter significados precisos e limitados, o que não corresponde à natureza ambígua, múltipla e ilimitada do símbolo (DURAND, 2000, pp. 38-43). Jung, ao contrário, “percebeu que o instinto tem um aspecto imaginal, um fator mítico e que, por isso, o sexual é também uma atividade da imaginação, uma expressão psicológica; o sexual é um modo de a alma falar” (HILLMAN, 1984, p. 127). Dado que Hillman, à maneira junguiana, procura sempre pelo mito que está por trás do fenômeno, sua busca é identificar, como o próprio nome do livro denota, o mito específico que desencadeou o surgimento da psicanálise. Esta, como se

sabe, teve origem com o tratamento da histeria. Por este motivo, seria conveniente indagar sobre qual o mito que subjaz ao fenômeno histérico. Para atingir essa meta, Hillman, antes, demonstra como a *misoginia* endêmica também se manifestou de modo contundente nas pesquisas, consideradas científicas, acerca da histeria.

Como se sabe, a histeria foi detectada principalmente entre pacientes do sexo feminino. Quanto a este assunto, a Dra. Esther Fischer-Homberger, “historiadora da medicina de Zurique”, afirmou que “sempre que o diagnóstico é histeria, a misoginia não está longe” (apud HILLMAN, 1984, p. 224). Essa afirmação pode ser confirmada através de conclusões de estudos diversos, como o de Kraepelin, cuja ciência misógina, ainda nos fins do século XIX, afirmava ser a histeria “uma forma enferma da alma subdesenvolvida e ingênua; enquanto no homem era um distúrbio psicopático, ‘na mulher correspondia mais a uma direção natural de desenvolvimento; nessas circunstâncias significava permanecer num nível infantil’” (apud HILLMAN, 1984, p. 226). Mas ainda aqui permanecemos sem resposta à pergunta básica: “Qual arquétipo está por trás da histeria?” (HILLMAN, 1984, p. 227). A resposta à pergunta de Hillman pôde ser encontrada a partir das reflexões de “um médico imaginativo da Renascença, um médico dotado também de considerável talento literário... Em *Pantagruel*, Rabelais nota uma assombrosa semelhança. Fala das histéricas como ‘Tíades Báquicas no dia de sua Bacanal’ (...) Dionísio foi invocado” (IBID). A partir desta constatação, Hillman fará questão de nos lembrar que Dioniso é um Deus das mulheres e, “embora ele seja masculino e fálico, não há misoginia nessa estrutura de consciência porque ela não está separada de sua própria feminilidade” (IBID, p. 228). Ele demonstrará muitas semelhanças entre a possessão dinonisiaca, que a mitologia informa, e o modo como funcionam os ataques histéricos. Entre estas semelhanças é possível citar o início e o fim repentinos, a ambivalência imprevisível, onde a personalidade pode se inflamar num momento e, logo em seguida, demonstrar extremo apaziguamento, e a natureza mimética da histeria, o que fez com que muitos médicos acusassem suas pacientes de falsas e mentirosas, ou seja, *hipócritas*. Tais associações, entre o fenômeno da histeria e a mitologia de Dioniso, não são decerto tão novas. Hillman também observa que o pai do historicismo moderno, Jeanmaire Hecker, “inventou a disciplina da patologia histórica. Ele abordou o religioso e o psiquiátrico com métodos da sociologia comparada do século XIX.

Por isso ele vê a histeria no culto de Dionísio, enquanto nós estamos tentando ver o culto de Dionísio na histeria. A distorção sociopsiquiátrica explica o Deus e seus adoradores por meio da histeria; mas em nossa visão a histeria encontra sua explicação através do culto do Deus como personificação de um arquétipo que se tornara reprimido e dissociado... Na histeria assistimos a um caso clássico de ‘retorno do reprimido’” (IBID, p. 239).

Mas se Dioniso é um Deus que comporta a androginia de modo equilibrado, porque razão sua manifestação, nos casos descritos, seria de desequilíbrio? A resposta está nas últimas linhas da citação acima: é um caso clássico de *retorno do reprimido*, e este caso clássico pode ser facilmente compreendido pelo próprio mito. Uma das fontes privilegiadas de compreensão do dionisíaco é a conhecida tragédia grega *As Bacantes*. Nesta tragédia, vemos o tirano (Dioniso é, *par excellence*, inimigo dos tiranos) Penteu, e sua mãe Ágave, recusarem-se a realizar libações a Dioniso. Penteu é o símbolo da masculinidade extremada, nele não há qualquer traço do feminino. Como diz López-Pedraza, Penteu é “como a personificação daqueles titãs atenienses da política, cuja avidez de poder provocou a saída de Eurípedes para o exílio. Essa combinação de titanismo e de tirania conduz à repressão das formas de vida dionisíaca” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 81). Como ele não reconhece o Deus, este, por sua vez, realiza sua vingança particular. Enlouquecendo o próprio Penteu, (que é levado a vestir-se de mulher) o Deus prepara uma emboscada para que as bacantes, incluindo Ágave enlouquecida, esquartejem o tirano. É a própria mãe de Penteu quem dá início à dilaceração, e depois, voltando à consciência, percebe o que fez. Para López-Pedraza, “não existe modelo que se compare a esta descrição de Eurípedes das ménades nas montanhas. Trata-se de uma visão poética do horror produzido por um estado extremo de possessão, de loucura” (IBID, p. 98). Vejamos um trecho da passagem de Eurípedes à qual o pesquisador se refere:

“Agave soltava espuma pela boca e revolia suas pupilas em pleno desvario, não tinha juízo pois estava possuída por Baco<sup>83</sup>, e seu filho não conseguia persuadi-la. Pegou com suas mãos o braço esquerdo de Penteu, entre o pulso e o cotovelo e, apoiando seu pé no flanco, dilacerou-o e arrancou-lhe o ombro (...) Uma delas [das bacantes] levou um braço, outra, um pé com a sandália ainda calçada. Os flancos foram destruídos,

---

<sup>83</sup> Baco é outro nome para Dioniso.

dilacerados até ficarem nus, e as mãos das mulheres espessas de sangue jogavam e pegavam, como uma brincadeira, a carne de Penteu” (EURÍPEDES apud LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 98).

Essa é a imagem do horror vingativo do Deus, em resposta às atitudes titânicas e misóginas praticadas pelo tirano Penteu e sua mãe Ágave. Dioniso é a própria imagem da ameaça à ordem e ao poder, mas é fundamental saber lidar com ele. Segundo López-Pedraza, a loucura dionisíaca quando admitida na dosagem certa não é perigosa, ela só é ameaçadora em duas situações: na primeira, como descrita na tragédia acima, quando Dioniso não é reconhecido; na segunda, quando ele não é balanceado. Para compreender melhor esta segunda situação é importante nos reportarmos a um outro contexto mítico: “Tirésias expôs a verdade terrena do pão e do vinho atribuídos, respectivamente, a Deméter e Dioniso. Trata-se de uma verdade de tal magnitude que o cristianismo usou o pão e o vinho para expressar o mistério da Eucaristia” (IBID, p. 85). Assim, a loucura também deve ser dosada sob risco de não conduzir à ruína. O psicólogo lembra que é comum aos alcoólatras não ingerirem alimentos e consumirem apenas bebida. Do mesmo modo, López-Pedraza recorda que, quando foi proibido o consumo de álcool nos Estados Unidos da América, durante a *Lei Seca*, o país viveu um dos momentos de maior desordem social e loucura da história, com aumento da marginalidade e da violência. Este estudioso irá afirmar também que “um dos nomes de Dioniso é *oinos*, ‘vinho’; o vinho em si é o nome de um deus<sup>84</sup> e não há dúvida de que, ao beber um copo de vinho, tem-se acesso imediato a Dioniso no corpo” (IBID). Mas o vinho aqui deve ser visto com poder simbólico, pois não é apenas essa substância que pode ser considerada como dionisíaca. López-Pedraza atenta para estudos de Kerényi, onde este autor “trabalha a relação entre Dioniso e a papoula, e conclui que os seguidores de Dioniso tinham a idéia de que fumando ópio, uma droga que causa forte dependência, poderiam alcançar uma experiência mística” (IBID, p. 88). Assim “Dioniso poderia ser o deus das fortes dependências, seja a do álcool seja a de um narcótico” (IBID). Mas é importante ressaltar que, “na estrofe de Eurípedes, o vinho e o pão são apresentados juntos, complementando-se” (IBID). López-Pedraza também ressalta que todo bom apreciador de vinho sabe que, para poder continuar usufruindo a bebida, precisará fazer isso com moderação. Do mesmo modo, “a casca da uva é um preventivo

---

<sup>84</sup> Diferentemente de Hillman, López-Pedraza aqui não faz uso de maiúscula no termo *deus*. É possível que se trate de um caso isolado devido à editora cristã que publicou o livro no Brasil.

contra o infarto e o câncer. No entanto, a profissão médica, na sua ansiedade de prevenir o alcoolismo e a dependência, concentra-se em produzir uma pílula que apresente as mesmas propriedades da casca da uva. A cultura dionisíaca do vinho foi reprimida mais uma vez” (IBID, p. 89).

Voltemos à histeria e à loucura. Hillman enfatiza que “nem todo dionisíaco é louco, nem tudo que é chamado louco é insano. A loucura do entusiasmo ritual deve ser claramente distinguida da enfermidade e da alienação. Esta loucura, segundo Platão, é benéfica e até mesmo admirável” (HILLMAN, 1984, p. 239). López-Pedraza também faz a mesma distinção, observando que a alegria das bacantes que honram o Deus é muito distinta da loucura daqueles que o rejeitam, sendo assim vingados por ele. Os casos de histeria poderiam ser compreendidos, segundo a psicologia arquetípica, como casos de retorno do reprimido, como vingança do rejeitado. Trata-se de situações similares àquelas descritas na tragédia de Eurípedes, este que foi um grande poeta dionisíaco, exilado de seu país por um tirano. A conclusão de Hillman é que se reconhecêssemos a manifestação do Deus e passássemos a aceitá-lo, incluindo-o em nossa vida social, com direito de cidadania, “as qualidades fisiológicas declaradas inferiores e específicas da mulher se tornariam então qualidades *psicológicas* apropriadas tanto ao homem quanto à mulher” (IBID, p. 247). Isto significa que a psicanálise, ao falar de inveja do pênis, procede à categorização de inferioridade feminina e não compreende o significado mítico que subjaz ao fenômeno da loucura que ela busca tratar, isso porque “o sofrimento lacerado e torturante, ao invés de ser curado pela medicina de Apolo, [precisa tornar-se] uma iniciação ao cosmo de Dionísio” (IBID, p. 232). A máxima junguiana diz que “os deuses viraram doença; Zeus não governa mais o Olimpo e, sim, o plexo solar, e produz curiosos espécimes para a sala de consulta do médico” (JUNG apud HILLMAN, 1998, p. 231). No caso da psicologia arquetípica, ela pretende recuperar os Deuses, recuperar a alma, recuperar o homem. A razão para Dioniso se manifestar do modo como se manifesta na histeria, ocorre porque “a consciência misógina e apolínea trocou-o por um diagnóstico. Assim, sem iniciação à consciência dionisíaca, só temos o Dionísio que nos atinge através da sombra, através de Wotã e do Diabo do cristianismo” (HILLMAN, 1984, p. 240).

López-Pedraza enfatiza três características de Dioniso, que se revelam na sua relação com o vinho, a loucura e a tragédia, enquanto gênero teatral. Para este psicólogo, talvez “a tarefa fundamental da cultura seja aprender sobre a loucura. O grande teatro e a literatura sempre foram uma reflexão da loucura humana” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 101) Num outro momento, ele ressalta que Dioniso está extremamente relacionado às emoções e ao corpo humano, para então enfatizar suas conexões com o universo da arte: “No contexto do corpo está o espaço apropriado para tratar sobre Dioniso e o teatro. A arte de Dioniso, *par excellence*, encontra-se no teatro. Não podemos conceber um bom ator que não tenha consciência do corpo. Nossos pensamentos se movem para o fascinante campo do treinamento teatral, uma disciplina 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” (IBID, p. 63). Mas se López-Pedraza gosta de enfatizar, em sua obra, as conexões entre Dioniso e o ator, seu amigo, James Hillman, prefere enfatizar outra. Ocorre que Dioniso também é, de um ponto de vista mitológico, o Senhor das Almas. Esta característica do Deus, tem então muito a contribuir com a compreensão da alma humana:

“Segundo Rodhe, o significado central de Dionísio está em sua relação com o Mundo Subterrâneo da alma: Dionísio, Senhor das Almas. É Nilsson quem escreve: ‘A peculiaridade característica desse movimento é seu misticismo’. Disto deriva que será em termos de consciência psíquica ou consciência do mistério que os fenômenos horríveis devem ser compreendidos. Eles desempenham um papel importante no processo da alma” (HILLMAN, 1984, p. 243).

Esse papel de Dioniso no processo da alma, através do mistério e de fenômenos horrendos, está presente na religião de Orfeu. Segundo o professor de filosofia Giovanni Reale, exaustivamente citado na segunda parte deste capítulo, algumas “lâminas áureas encontradas nas tumbas de seguidores do orfismo [dizem] que a alma purificada percorrerá no além uma longa estrada, que também é percorrida pelas almas dos iniciados e possuídos pelo deus Dioniso” (REALE, 2002, p. 117). Dito isto, torna-se imperioso reconhecer que Dioniso, enquanto Senhor das Almas<sup>85</sup>, da Loucura, do Teatro, da Emoção, do Corpo, do Feminino e do Ator constitui, *per si*, um dos grandes pontos de conexão entre

---

<sup>85</sup> É significativo lembrar que a palavra hebraica mais próxima ao que entendemos por alma, *nêfesh*, tinha o significado de *sede das emoções*... Dioniso, enquanto Senhor das Almas e Senhor das Emoções, parece *encarnar* a simbólica própria da alma.

os campos de abordagem desta dissertação. Dioniso, enquanto fator mítico, coaduna ator e alma da melhor maneira possível. Sua relação com o ator e com as artes cênicas, em geral, é bastante enfatizada por López-Pedraza, para quem a dança é um “dom importante de Dioniso – alegria ao dançar, a alegria como experiência da alma [pois] a ‘união da alma na dança’ encontra-se na base da experiência mística de todas as religiões dionisíacas” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 91). A dança dos rituais dionisíacos é por ele compreendida como “uma dança onde qualquer rigidez do corpo do ancião desaparece [e] pode ser interpretada como a imagética dionisíaca interior da alma e do corpo” (IBID, p. 76). Deste modo, Dioniso pode ser compreendido como importante elo de conexão entre corpo e alma, como “veículo metafórico para conectar-se com o corpo” (IBID, p. 78), “como corpo psicológico” (IBID, p. 79).

Estamos nos aproximando do próximo capítulo, onde as fronteiras entre ator e alma, a conexão entre duas idéias à primeira vista excêntrica, mostra-se cada vez mais nítida e necessária. Se recapitularmos os últimos temas enfocados, veremos que eles apresentam muitos pontos em comum: a imaginação reprimida pela racionalidade excludente de um *Ocidente iconoclasta*, a feminilidade rejeitada por uma cultura masculinizada e unilateral, o Deus exilado pela tirania apolínea e pouco dada às confusões ambivalentes, a alma renegada por uma cultura cientificista, monoteísta e repressora da pluralidade. Observando bem, perceberemos que todos os temas abordados nos dois últimos tópicos falam de uma espécie de *perda da alma*, tal como apregoa a mitologia de diversos povos arcaicos. No caso específico desta pesquisa, cumpre lembrar que o ator ocidental andou, nas últimas décadas, dirigindo grande parte de seu interesse para o teatro oriental, que é um teatro que nunca se afastou de suas origens míticas. A questão é: o que então nós perdemos e estamos agora buscando encontrar no Oriente, bem como nas manifestações de tradições folclóricas, nos povos hoje chamados de arcaicos? Parece-me que perdemos o que estamos tentando encontrar neste capítulo, perdemos de fato a alma. Por isso, antes de entrar na terceira parte deste trabalho, apresentarei a compreensão de alma da psicologia arquetípica, de modo direto e, como veremos, ela é apenas uma nova forma (uma outra perspectiva) de olhar para o que as tradições antigas diziam acerca da alma.

## 2.6 – RECUPERANDO A ALMA

Para apresentar a noção de alma que James Hillman (sem dúvida o nome mais significativo da psicologia arquetípica) vem elaborando há alguns anos, irei começar por sua perda. Se esta é a circunstância momentânea na qual estamos inseridos, de um modo geral, cumpre partir dela. Como disse, as referências da psicologia arquetípica não são descobertas recentes de postulados científicos, mas as experiências míticas e simbólicas, dado que tais experiências estão além dos paradigmas da ciência, apresentando, portanto, a faculdade de não perderem sua validade, a partir de *novas descobertas*. Se tomarmos tais idéias a partir de um paradigma científico de evolução, empreenderemos um grave erro, comparável a afirmar que um poema, seja de Blake, seja de Bandeira, pode perder a validade ou demonstrar-se equivocado frente a algum experimento. Poemas não são postulados de *verdade* científica, e por isso mantêm sempre validade simbólica para quem se relaciona com eles. Hillman faz referência à condição denominada *perda da alma*, por diversas civilizações arcaicas, tomando a narrativa dos antropólogos acerca do fenômeno, como referência. Através de sua descrição, torna-se perceptível, na idéia mítica de *perda da alma*, certa similaridade com o *status quo* que encontramos na civilização industrial dos tempos atuais, no que se refere à relação dos indivíduos com o mundo em que vivem. Eis o modo como o autor descreve a condição da pessoa que perde a alma, segundo os povos arcaicos:

“Ela não consegue mais fazer parte da sociedade, nem participar dos rituais e das tradições. As coisas estão mortas para ela, e ela para as coisas. Desaparecem as vinculações com a família, os totens e a natureza. Ela não será mais um verdadeiro ser humano até conseguir recuperar a alma (...) É como se nunca tivesse sido iniciada, nunca lhe tivessem dado um nome, ou chegado realmente a existir (...) então ela perde o senso de pertencer e de estar em comunhão com os poderes e os deuses<sup>86</sup> (...) e ela já não consegue rezar, nem fazer os sacrifícios, nem dançar. O seu mito pessoal e a ligação com o mito maior de seu povo enquanto razão de ser encontram-se perdidos.” (HILLMAN, 1984b, p.42).

---

<sup>86</sup> Tenho novamente um livro da Paulus editora em mãos, e posso supor que a editora preferiu desconsiderar o fato de a psicologia arquetípica escrever sempre Deus ou Deuses, independente de o Deus ou os Deuses serem pagãos ou não, com iniciais maiúsculas.



A descrição fala por si. Seria desnecessário enumerar argumentos para demonstrar o quanto a condição descrita se relaciona com a vida nas grandes cidades contemporâneas. Hillman fala sobre a ocasião em que presenciou uma senhora idosa, numa cadeira de rodas, tentar descrever exatamente esta sensação para um médico. Dizia ela que “estava morta porque tinha perdido o coração”<sup>87</sup>. Aí o psiquiatra pediu-lhe que pusesse a mão no peito e sentisse o coração bater”. Ele esperava que ela constatasse fisiologicamente, através de um argumento inescapável, que não perdera o coração, já que o órgão físico, naturalmente, continuava a bater em seu peito, mas a senhora idosa simplesmente lhe respondeu: “Este não é o meu coração verdadeiro” (IBID). Esta situação também fala por si, e talvez explique porque o homem moderno perdeu a alma. Depois que Descartes julgou tê-la encontrado na glândula pineal, e depois que esse achado de Descartes foi negado pela ciência posterior, o homem moderno, que confunde verdade da vida com descoberta da ciência, deu-se conta de que já andava sem alma havia muito tempo, e mesmo que a partir de então introduzissem uma alma plastificada incorrosível<sup>88</sup> e em forma de pinha na sua cabeça, ele continuaria a repetir palavras como as dessa senhora idosa. Como diz Hillman, “quando os pesquisadores não conseguiram encontrar a alma onde a estavam procurando, a psicologia científica abandonou também a idéia de alma” (HILLMAN, 1997, p. 104). Mas se nossa noção de órgão fosse ao menos similar à dos gregos do período homérico, certamente ninguém pediria àquela senhora para pôr a mão no peito, e concordaria que ela realmente perdera o coração e precisava de ajuda para reencontrá-lo. Talvez lhe indicassem algum ritual particular de reverência a algum dos Deuses do imenso panteão de que dispunham. Antes de tudo, acho que a senhora idosa seria de fato *ouvida*, sem a necessidade de uma comprovação anatômica para ser considerada com seriedade. É uma dádiva do mundo contemporâneo os poetas ainda não necessitem comprovação para seus poemas e continuarem a fazer poesia, mesmo que se encontrem em circunstâncias de *perda da alma*. É lendo suas palavras em busca da própria alma que temos condição de reencontrar a nossa. A função dos Deuses, nesse sentido, é a de operacionalizar arquetipicamente a relação psicológica do indivíduo com o mundo em que vive.

---

<sup>87</sup> É importante não perder de vista o conteúdo simbólico que este órgão tinha para as civilizações estudadas no início deste capítulo.

<sup>88</sup> Quero dizer *imortal*, usando os termos do materialismo racionalista.

Uma das primeiras formulações mais elaboradas de Hillman sobre a alma, teve origem a partir de um estudo que realizou sobre o suicídio. A tradução deste estudo foi publicada no Brasil, com o título de *Suicídio e Alma* (1993). Nele, o autor faz algumas constatações de grande valor para a psicologia arquetípica. A primeira é que existe uma certa resistência em refletir sobre o tema da morte, sendo ele quase sempre evitado, mesmo pela psicologia. Tratar-se-á do horror à morte. Frente a este horror, Hillman irá verificar que, quando se pretende discutir a questão do suicídio, substitui-se a reflexão sobre ele, em si, pela reflexão acerca de sua prevenção. Todavia, há uma diferença considerável entre discutir o tema do suicídio e estudar suas formas de prevenção, e esse desvio do assunto e sua substituição pelo inverso do que ele representa<sup>89</sup> tem uma razão. Ocorre que “todos nós, não importa a vocação, trabalhamos a partir de certas *metáforas básicas*. Esses modelos de pensamento subjacentes governam a maneira pela qual encaramos os problemas enfrentados em nossas profissões... As metáforas básicas não são algo que se possa escolher ou abandonar à vontade. Elas fazem parte da tradição, são legadas através da própria profissão, de modo que, quando empreendemos uma tarefa profissional, entramos em um papel arquetípico” (HILLMAN, 1993, p. 34). Partindo deste pressuposto, Hillman tentará tornar claras as *metáforas básicas* referentes à sociologia, ao direito, à teologia e à medicina, para identificar, nelas, a razão pela qual se evita falar do suicídio e se desvia deste assunto para o tema da prevenção.

Sua conclusão é que a *metáfora básica* do sociólogo, “à qual ele dedica sua lealdade é a Sociedade” (IBID). Todavia, o suicídio, que “ataca a própria metáfora básica da sociedade, deve ser combatido e prevenido”, pelos sociólogos, dado que ele “representa um afrouxamento da estrutura social, um enfraquecimento dos laços grupais, uma desintegração”. Então, “a prevenção do suicídio para a sociologia, significa reforço grupal, o que, naturalmente, reforça a metáfora básica da própria sociologia” (IBID, p. 36). Dando seqüência a sua pesquisa, Hillman irá verificar que o suicídio também vai de encontro à *metáfora básica* do direito e da teologia, desde que o suicida “é considerado criminoso por três das grandes tradições sobre as quais repousa a justiça ocidental: o direito

---

<sup>89</sup> Suicídio = morte; prevenção do suicídio = vida.

romano, o direito canônico e o direito inglês” (IBID). É importante ressaltar que, em grande parte das legislações vigentes no mundo, o suicida é considerado criminoso, bem como “o coadjutor do ato, como por exemplo o sobrevivente de um pacto suicida, é, em muitos países, considerado cúmplice de crime” (IBID, p. 37). Do mesmo modo, o suicídio é contra Deus, porque, originando-se “dentro da própria pessoa, não é nem *‘force majeure’* nem um ‘ato de Deus’, mas um rompimento unilateral de contrato” (IBID, p. 38). Assim, “como se pode dizer que a lei nos determina viver, a teologia nos ordena viver” (IBID, p. 40). É um dogma cristão a idéia de que a vida não nos pertence, mas “é parte da criação de Deus e nós somos suas criaturas” (IBID, p. 41). Por fim, não me parece necessitar de muitos argumentos o fato de que o suicídio também vai contra a *metáfora básica* da medicina, desde que esta profissão tem por objetivo “descobrir e combater a doença – tudo a fim de promover o bem-estar físico, isto é, a vida” (IBID, p. 43). Assim o suicídio também lhe é indesejável.

Cumprido ressaltar que Hillman não adota uma postura insensível, mas, como qualquer outro profissional, tem por objetivo levar à frente sua *metáfora básica*, e essa, para ele, reside na própria natureza do nome de sua profissão: psicologia. Hillman aplica o velho método de ir à etimologia da palavra para explicar o que, para ele, é a psicologia. Dividindo a palavra em seus termos etimológicos constituintes, ele chega à seguinte conclusão: Dado que *psiqué* é a palavra grega para o latim *anima*, ou seja, *alma*, ele deduz que a psicologia pode ser compreendida como *logos da alma*. Esse logos encontra-se na retórica da alma, uma retórica de imagens e símbolos. Isso leva a psicologia arquetípica a aproximar-se das artes, da filosofia, da cultura, e distanciar-se da medicina, porque é nos primeiros que se pode ter contato mais direto com a poética intrínseca à alma, ou seja, é lá que é possível vislumbrar a *retórica poética da alma* (HILLMAN, 1995).

Isto significa que o psicólogo, diferentemente das outras profissões, deve ser fiel à alma de seu paciente, antes de tudo. Não podendo trair seu pacto de sinceridade, e pretendendo vislumbrar o que a alma fala, ele será levado à difícil tarefa de, sem pretender evitar ou afirmar o suicídio, ir, junto com o suicida, ao núcleo central de sua questão: um diálogo franco com a morte. Esse trabalho só pode ser empreendido se a retórica poética da

alma for ouvida. E como é possível saber o que diz a alma sobre a morte? Em casos particulares, através dos sonhos e das imagens que a pessoa envolvida evoca, e, em casos genéricos, é possível observar os símbolos presentes nos mitos, na arte e na cultura, em geral. Tais constatações levam Hillman a enfatizar que o suicídio “afirma, de maneira radical, a realidade independente da alma” (HILLMAN, 1993, p. 48) em relação a qualquer *dogma* dos modelos apresentados.

Hillman discorda de qualquer ponto de vista externo para compreensão do suicídio. Qualquer forma de taxonomia estatística, por mais passível de comprovação que seja, por mais que consiga estipular aproximadamente quantos suicídios vão ocorrer, por exemplo, no Brasil, durante este ano, nunca penetrará no âmago do suicídio, caso não tome um ponto de vista interior, ou seja: o que diz a alma individual ou coletiva sobre estes suicídios? Que razões a alma apresenta para tal decisão? Adotando esta perspectiva, torna-se compreensível que não é relevante a proibição ao suicídio, pois ele sempre continuará sendo mais uma possibilidade de escolha. A questão é que, “quando a morte é encarada do ponto-de-vista (sic) exterior” não resta lugar para a “alma individual e sua experiência da morte” (IBID, p. 53). Frente à questão do suicídio só resta então uma alternativa, dialogar com a morte, pois “o conhecimento exigido para enfrentar o risco do suicídio é, paradoxalmente, conhecimento a respeito da grande desconhecida, a morte” (IBID, p. 67).

Para compreender a morte, o ponto de vista externo também não será suficiente. Hillman discorda da idéia de considerar o suicídio como antinatural, pois “isto significa que o suicídio vai contra o ciclo vegetal da natureza que o ser humano também partilha. Surpreendentemente, entretanto, sabemos pouco sobre o ciclo vegetal da natureza que mostra padrões variados de senescência e morte” (IBID, p. 71). Por outro lado, “a morte é o único absoluto da vida... é o único *a priori* humano. A vida amadurece, desenvolve-se e encaminha-se para a morte. A morte é seu fim legítimo. Vivemos para morrer. A vida e a morte se contêm mutuamente, completam-se reciprocamente” (IBID, p. 73). Por isso, “o impulso para a morte não precisa ser concebido como um movimento contrário à vida” (IBID, p. 77). Lembrando Platão, para quem, “a filosofia é o ensaio da

morte”, Hillman concluirá que “quando começamos a indagar a respeito da morte, começamos a praticar filosofia” (IBID, p. 74).

A morte, todavia, não pode ser tomada a partir apenas de um ponto de vista literal, ela tem também valor simbólico. Para Hillman, “a alma sofre muitas experiências de morte; contudo, a vida física continua; e, quando a vida física chega a seu termo, a alma freqüentemente produz imagens e experiências que demonstram continuidade” (IBID, p. 80). Isso não quer dizer que a alma pode continuar após a morte, porque, “para a psique, nem é a imortalidade um fato, nem é a morte um fim. Não podemos provar ou refutar a sobrevivência. A psique deixa a questão em aberto” (IBID). Mas é preciso distinguir também a possibilidade de imortalidade da alma dos dogmas conhecidos das religiões vigentes. Para Hillman, “a imortalidade psíquica não significa nem ressurreição da carne nem vida pessoal depois da morte. A primeira refere-se à imortalidade do corpo, a última, à imortalidade da mente. Nossa preocupação é com a imortalidade da alma” (IBID). Aqui chegamos ao ponto em que então a pergunta central deste tópico pede urgência: o que entende Hillman por alma? Anteriormente apresentei a aproximação que este autor faz entre a noção de alma e a noção de *energia psíquica* junguiana, onde ele conclui, de um modo muito característico seu, que a existência da alma “em ‘outra vida’ não pode ser provada, da mesma maneira que não o pode ser a existência da alma nesta vida” (IBID, p. 81). Este é um ponto importante dado que a discussão sobre “prova e demonstração da imortalidade é pensamento confuso, porque a prova e a demonstração são categorias da ciência e da lógica [e] a alma não é a mente e tem outras categorias para lidar com seus problemas de imortalidade” (IBID, p. 80). Então vejamos como Hillman, ao invés de definir, começa por desfazer alguns nós sobre a idéia de alma:

“A experiência e o sofrimento são termos de há muito associados à alma. A ‘alma’, entretanto, não é um termo científico e aparece muito raramente em psicologia, atualmente, e quando aparece freqüentemente vem entre aspas, como se para impedi-la de infectar o ambiente cientificamente asséptico. A ‘alma’ não pode ser definida de maneira acurada, nem é respeitável numa discussão científica, conforme é entendida hoje em dia a discussão científica. Há muitas palavras desse tipo que têm significado, e que, contudo, não encontram lugar na ciência atual. Isto não significa que a referência dessas palavras seja irreal, só porque o método científico as deixa de fora; nem significa que o método científico fracasse porque omite essas palavras que não têm definição operacional. Todos os

métodos têm seus limites; precisamos apenas ter em mente o que pertence a quê” (IBID, pp. 55-56).

Em seguida, o autor irá apresentar uma grande relação de idéias, filosóficas, poéticas, populares, dogmáticas e outras mais sobre a alma, dada a pluralidade de imagens que o próprio termo implica. Ele cita inclusive estudos científicos e pesquisas sobre a relação do corpo com a alma, suposições sobre a interação entre matéria e espírito, postulados de que a alma seja epifenômeno do corpo e vice-versa. Soma-se à sua relação, uma série de outras palavras que à alma se associam: “mente, espírito, coração, vida, calor, humanidade, personalidade, individualidade, intencionalidade, essência, âmago, propósito, emoção, qualidade, virtude, moralidade, pecado, sabedoria, morte, Deus” (IBID, p. 56). Ele citará expressões utilizadas no dia-a-dia, sobre a aparência das pessoas, o carinho que podem possuir no jeito de se comportar, expressões sobre falecimento, que usam o termo, bem como as recorrentes idéias de imortalidade, reencarnação, ressurreição, “ou que as almas, como as mônadas, estão presentes em todos os corpos como a hierarquia psíquica da natureza viva” (IBID, p. 57). Até aqui podemos deduzir duas coisas, ou que o pesquisador foge à pergunta, ou, o que é mais coerente com todas as idéias que vimos até agora sobre pluralidade simbólica, que definir a alma é uma operação equivocada, mas observar como ela se comporta, através do imaginal, é fecundo e promissor. Neste sentido, Hillman irá enfatizar que não cabe à psicologia dizer quem tem a razão, qual dogma religioso, qual postulado filosófico, qual teoria de interação científica, porque “do ponto-de-vista (sic) da lógica, da teologia e da ciência, essas afirmações devem ser provadas e discutidas. Do ponto-de-vista (sic) da psicologia, elas são cada uma em si mesma e todas elas posições verdadeiras, na medida em que são afirmações sobre a alma feitas pela alma... Num determinado momento ela é sincronística, quando tudo se encaixa. Num outro momento, a alma e o corpo estão tão identificados, como em estados tóxicos e na doença, que o epifenomenalismo é a posição verdadeira. Ou, em outro momento, o curso de vida do corpo e da alma são radicalmente independentes e paralelos” (IBID, pp. 57-58). E conclui: “não estamos lidando com algo que possa ser definido; e, por conseguinte, a ‘alma’ não é realmente um conceito mas um *símbolo*. Os símbolos, como se sabe, não estão completamente sob nosso controle, de modo que não podemos usar a palavra de maneira

totalmente inequívoca... A alma é um conceito deliberadamente ambíguo, que resiste a qualquer definição” (IBID, p. 58).

Aqui chegamos ao âmago da questão. Pode-se dizer que chegamos à alma da questão, literalmente. Mas se esse ponto ao qual chegamos parece muito incerto e movediço, vale lembrar que “‘matéria’, ‘natureza’ e ‘energia’ têm, em última análise a mesma ambigüidade, igualmente o têm ‘vida’, ‘saúde’, ‘justiça’, ‘sociedade’ e ‘Deus’, que fornecem as fontes simbólicas para as perspectivas vistas até aqui. A alma não é uma obscuridade maior do que outros princípios axiomáticos primordiais” (IBID). E qual seria a importância de um termo ambíguo, que não oferece certeza? Antes, valeria a pena perguntar qual a importância da certeza e até que ponto as certezas que temos hoje sobre a vida são as que teremos amanhã. Se tivermos bom senso, concordaremos que até mesmo a ciência é mais caracterizada pela incerteza que pela certeza: cada nova descoberta que ela proclama hoje desmente, proporcionalmente, pelo menos uma idéia que era tida como certeza pela ciência de ontem. Deste ponto de vista, a ciência é, *per si*, na perspectiva histórica, uma seqüência de equívocos comprovados diariamente, a cada novo equívoco tomado como certeza na atualidade do pensamento. A *verdade* é que a *verdade* da ciência de ontem é equívoco para a ciência de hoje, ao passo que a *verdade* da ciência de hoje é o absurdo da ciência de ontem. Importante ressaltar, nessa tempestade de absurdos, que, na atualidade, há campos da ciência que têm adentrado pesquisas que se afastam bastante do pensamento positivista e dos padrões estáveis da mecânica clássica newtoniana, lidando com eventos acausais, simultaneidades e ambigüidades, que fogem à lógica tradicional e se aproximam bastante do campo mítico e simbólico do imaginal.

Uma questão importante na maneira como a psicologia arquetípica trabalha com a alma se refere à sua influência da filosofia neoplatônica, segundo a qual, a alma possui um status de ente intermediário, a partir do prisma de uma “antropologia tripartite”: corpo, alma, espírito. Esta perspectiva afasta o dualismo Ocidental, “cuja história volta para antes de Descartes até pelo menos o século IX (869<sup>90</sup>: Oitavo Concílio Geral de Constantinopla), ocorrendo também na ascensão medieval do aristotelismo de

---

<sup>90</sup> Mais adiante voltarei a esta data.

Averrois sobre o platonismo de Avicena” (HILLMAN, 1995, p. 26). Este ponto é importante, já que Hillman gosta de frisar as conseqüências da percepção dual, que só concebe as coisas em termos de oposição binária: “na tradição dualista a psique nunca teve o seu próprio logos. Não poderia haver uma psicologia verdadeira” (IBID). Ocorre que, nesta antropologia tripartite, a alma não pertence nem à categoria do espírito, nem à categoria do corpo, ou seja, da matéria, mas figura como *intermezzo*, entre um e outro. A categoria do corpo é a da matéria, estando situado no território do sensível. Já o espírito constitui outra categoria, da qual derivam as abstrações da lógica e o pensamento racional, bem como experiências epífanas, que vão além de qualquer descrição ou imagem. Assim como a imagem simbólica de Deus (monoteísta) pode ser tomada como *a verdade e o caminho*, a ciência por vezes confunde-se com seu próprio *opus*, em sua via da busca da *verdade*. Entre *Deus* e a *Ciência*, há uma semelhança peculiar às categorias universais do espírito. Trata-se, neste caso, do supra-sensível. A categoria da alma, nesta perspectiva, é a do *tertium*, entre as duas outras acima descritas. Seria o espaço do que Henri Corbin (considerado por Hillman uma das principais bases de pensamento para a psicologia arquetípica, junto a Jung) denominou de imaginal, ou *mundus imaginalis*. Um espaço de pluralidade:

“Em particular – essa tradição neoplatônica é totalmente ocidental, mesmo que seu método não seja empírico, sua concepção não seja racionalista e seu apelo não se confunda com doutrinas espirituais ou sobrenaturais. Essa tradição se atém 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). Alma como *tertium*, a perspectiva *entre* outros e de onde outros podem ser vistos (...) como a posição do ‘*mundus imaginalis*’ por Corbin, e pelos escritores neoplatônicos” (IBID, pp. 25-26).

É preciso dizer que a alma, como *tertium*, como *base poética da mente* (IBID, p. 27), caracteriza-se pela pluralidade, não pela unidade, enquadrando-se a unidade no território do espírito, onde se situa a mente racional. Como vimos no início do capítulo, é com o desenvolvimento do pensamento racional que nascem os postulados unitários, totalitários, que buscam enquadrar as coisas dentro de conceitos de essência. Embora o novo conceito de *psyqué* tenha tido origem aí, é importante notar que em Sócrates não há distinção entre espírito e alma, ele chega a creditar a faculdade racional à alma, de modo



que esta última não possui, nas palavras de Hillman, seu campo particular. Em Platão, encontra-se uma variante desta tendência unificadora, porque este filósofo, ao mesmo tempo que adotou a dialética racional, não descartou a pluralidade simbólica das metáforas e mitos. Com ele, que continuava a fazer referências constantes à poética homérica, nasce a idéia tripartite, que será posteriormente amadurecida pelos neoplatônicos, especialmente através de Plotino e, num segundo momento, pelo italiano do Renascimento florentino, Marsilio Ficino<sup>91</sup>. Durand e Avens irão enfatizar os estudos de Cassirer, que dão apoio a este postulado, por ter conseguido detectar a natureza primária do que chamou de *pensamento simbólico*, e que a psicologia arquetípica vem denominando *imaginação simbólica*. Vejamos como Avens referencia a filosofia de Cassirer:

“Segundo Cassirer, o mundo mítico do primitivo personifica uma ‘energia unitária do espírito’, que se manifesta na criação gradual de um novo reino intermediário de realidade – o reino da imagem e da imaginação pura. A imagem fica na fronteira entre o meramente subjetivo (o interior) e o meramente objetivo (o exterior) (...) A imagem mítica não representa a coisa, mas, antes, substitui a presença imediata da coisa: é a coisa” (AVENS, 1993, p. 79)

Mais adiante, ele fornece as demais referências para essa concepção de mundo intermediário:

“O papel mediador da alma não é uma invenção da psicologia arquetípica. Encontramos esta idéia nas filosofias neoplatônicas da Renascença Italiana, particularmente, nos sistemas de Marsilio Ficino e Giordano Bruno. O elo entre Ficino e Platão se dá principalmente através de Plotino, para quem a psique é o meio de três hipóstases, ‘um estágio intermediário’ entre o *nous* e a *physis*” (IBID, p. 86).

Assim, o *modus operandi* da alma ajuda a libertar o indivíduo da tirania do ego, que tem compulsão pelo controle à luz racional da consciência. O movimento da alma, como Hillman observa, é postulado em Plotino como “moldado na circularidade” (HILLMAN, 1984, p. 165). É pela repetição circular que a alma se acerca de si mesma. Hillman observa que as psicoterapias dos últimos anos só têm servido para fortalecer o ego, o que se torna demasiado unilateral e perigoso, porque “um ego concebido principalmente

---

<sup>91</sup> Para melhor compreensão dos conceitos de *anima* e *anima mundi*, consultar o livro *Cidade & Alma* (HILLMAN, 1993).

como vontade e razão possui pouco espaço para a fantasia... Não admira que a fantasia seja tão ‘difícil de pegar’; ela bloqueia o caminho da atividade linear rumo a um fim” (IBID). A meta, ou seja, o *opus* da psicologia, seria dar vazão para a retórica poética da alma se desenvolver em suas repetições, sem o controle racional. Essa poética da alma é um constante *vir-a-ser*, sem ponto de chegada. Avens enfatizará que, procedendo dessa forma, pode-se então passar a perceber o ego como apenas mais uma das imagens que habitam a psique, “pois as imagens não estão contidas na psique, mas *são* a psique. Em outras palavras, as imagens espelham a psique justamente como é – constantemente imaginando” (AVENS, 1993, p. 54). Esse ato de imaginar, naturalmente, não depende da vontade ou controle conscientes, de modo que Hillman poderá afirmar que a imaginação não é uma faculdade humana, mas um fenômeno independente do qual o ser humano presta testemunho, o *mundus imaginalis* de Corbin, assim, tem realidade independente dos homens. O mesmo afirma este autor acerca da própria alma: nós não temos uma alma, nós estamos na alma, assim como tudo que existe ao nosso redor também o está (HILLMAN, 1995). Isso quer dizer que a noção de alma de Hillman, aproxima-se da noção homérica do *menos*, que pode ser concedido pelos Deuses não apenas às pessoas, mas também aos objetos chamados inanimados. A percepção de Hillman acerca da alma vai além do homem, pondo este dentro de um mundo novamente, e por completo, animado.

A alma, na psicologia arquetípica, não pode ser vista, porém, como uma essência ou substância (Aristóteles), ela é *definida* como uma perspectiva, uma mudança de perspectiva sobre o que entendemos do mundo. Se a alma está no mundo (*anima mundi*) não é porque o mundo possua alguma espécie de éter. A perspectiva da alma é a da metáfora, como negação da ilusão de verdade, realidade e controle, onde a própria realidade é tomada como fantasia e vice-versa. Nas palavras de Hillman, “como a perspectiva metafórica dá nova vivacidade à alma, ela também re-vitaliza áreas supostamente ‘des-almadas’ e não psicológicas: os eventos do corpo e da medicina, o mundo ecológico, os fenômenos culturais da arquitetura e transporte, educação, alimentação, linguagem e sistemas burocráticos. Tudo isso foi examinado como imagens metafóricas e sofreu intensa revisão psicológica por Sardello e seus alunos... 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. Desta forma, a base poética da alma tira a psicologia dos limites do laboratório e do consultório, e até da subjetividade pessoal do indivíduo, e a transforma numa psicologia das coisas como encarnações de imagens com vida interior, as coisas como uma exposição da fantasia” (HILLMAN, 1995, p. 49).

Hillman faz distinções claras, num artigo intitulado *Picos e Vales*, entre alma e espírito, pois “em virtude de nossa tradição voltar-se sistematicamente contra a alma, cada um de nós desconhece as diferenças entre alma e espírito” (HILLMAN, 1995, p. 204). O título do artigo, que na verdade foi mais uma de suas palestras nos *Encontros de Eranos*, é já de antemão elucidativo do que o autor pretenderá dizer. Resumindo suas várias laudas, o que ele tenta figurar poeticamente é que o espírito pode ser imaginado nos picos, nas alturas, no isolamento do mundo conturbado, tal qual um monge iogue que se afasta da turbulência mundana e, mesmo na meditação, tenta não se misturar às várias imagens que lhe acometem a imaginação, na busca de um vazio abstrato e espiritual, do princípio absoluto (Deus, para a tradição ocidental). Essa imagem pode ser equiparada a outra, a do cientista que tenta se desvencilhar da teia de confusões da imaginação para ater-se ao objeto puro que examina<sup>92</sup>. Já a alma, na imagética que Hillman oferece, encontra-se nos vales, na turbulência, lá onde vivem as ninfas, pois que “a palavra *ninfa* pretende que ela seja a personificação de flocos de nuvens de neblina aderentes aos vales, encostas de montanhas e nascentes. Ninfas cobrem de véus nossa visão, conservam-nos míopes, de vista curta, prisioneiros – sem longa distância, sem projeções ou profecias como a do alto da montanha” (HILLMAN, 1998, p. 210). Pela imagem das ninfas, é possível perceber que o campo da alma é propício à pluralidade imagética e, portanto, à pluralidade politeísta de Deuses que o cristianismo preferiu classificar de *pagãos*. Se eles nos deixam míopes é porque preferem que não tenhamos clareza, dado que a clareza é de outra natureza, espiritual. A literalidade, precisão e exatidão são categorias do espírito, que *odeia* metáforas. A alma prefere as metáforas e nunca pode ser tomada a partir de uma

---

<sup>92</sup> Novamente é importante ressaltar que esse é o modelo da cientista positivista. Na atualidade, a ciência já detectou a impossibilidade de promover tal isolamento entre sujeito e objeto: assim como na psicologia arquetípica, percebe-se hoje um devir de sujeito em todo objeto e vice-versa; as fronteiras estão sendo apagadas, para que se possa ir além dos limites dualistas.

perspectiva literal. Mas cumpre também lembrar que a alma é o reino da realidade primária, ou seja, “tudo quanto sabemos do mundo, da mente, do corpo, ou seja lá do que for, *inclusive do espírito* e da natureza do divino, vem através de imagens e organiza-se em fantasias segundo este ou aquele padrão” (IBID, p. 207). Esta foi também uma conclusão de Cassirer, quando observou que antes do pensamento constituir-se como tal, ele era precedido pelo *pensamento simbólico*. As distinções entre espírito e alma também podem ser melhor compreendidas através da distinção entre os termos gregos “*pneuma e psique*” (IBID, 209). Se a *psyqué* homérica tinha uma conexão intrínseca com a morte, na psicologia arquetípica ocorre o mesmo, e mais, a alma tem para esta abordagem uma natural tendência suicida. É no vale da morte que a alma encontra-se mais à vontade, por isso sua associação com a descida e não com a subida, sua conexão com a depressão, com o submundo nebuloso, e não com a luz clarividente do ego heróico. Há uma frase do poeta romântico Keats que inspirou profundamente o pensamento de Hillman. Diz ele: “Chame o mundo, lhe peço, ‘O vale de fazer a alma’. Então descobrirá para que serve o mundo””. (apud HILLMAN, 1984, p. 21 – grifo meu). Desde então, Hillman tem concebido o *fazer a alma* como *opus* da psicologia, já que é o mesmo poeta quem afirma: “O que é criativo precisa criar a si mesmo” (IBID, p. 32). Fica clara também certa similaridade com o princípio oriental de *yin* e *yang*, onde o primeiro é feminino e pode ser simbolizado pela terra, e o segundo é masculino e refere-se ao céu. Mas Hillman evita as referências ao Oriente, preferindo fixar a psicologia arquetípica mais ao mediterrâneo, em torno do Renascimento florentino, junto a Marsilio Ficino.

Um pouco mais acima, apresentei uma citação de Hillman que ganhou certo caráter hermético. Ele abordava a questão do racionalismo dualista e citou o ano de 869. Antes de finalizar esta abordagem final sobre as ambigüidades e multiplicidades imaginais da alma, sinto-me no dever de desfazer o tom hermético que permaneceu. Quando referenciou o ano de 869, Hillman tocava rapidamente num assunto que suscita igual interesse em Durand, e ao qual dediquei um certo espaço de reflexão, quando abordei a questão do *iconoclasmo Ocidental*. No ano citado por Hillman, ocorreu o Oitavo Concílio Geral de Constantinopla, onde “nossa concepção da natureza humana, passou de um tripartido cosmo de espírito, alma e corpo (ou matéria) ao dualismo de espírito (ou mente) e

corpo (ou matéria)” (HILLMAN, 1998, p. 202). Esse infeliz acontecimento, na verdade, foi a radicalização de um que o antecedeu, ou seja, do Concílio de Nicéia, em 787, quando “as imagens foram privadas de sua inerente autenticidade” (IBID), isso porque, neste concílio, ocorreu mais uma “daquelas longas batalhas entre iconoclastas e idólatras (...) [e] fez-se distinção entre a imagem como tal, seu poder, sua plena realidade divina ou arquetípica, e o que a imagem representa, indica, significa. Desse modo, as imagens tornaram-se alegorias” (IBID, p. 205). Tornando-se alegoria, a imagem perdeu seu valor simbólico e passou a ter caráter de signo, com significado preciso, tal como os símbolos da psicanálise freudiana<sup>93</sup> têm significado preciso e limitado.

Para finalizar o capítulo, aproveitarei esse retorno à denúncia do iconoclasmo para tentar explicar as razões pelas quais o símbolo causou tanto horror e medo à igreja. Nas citações que realizei de Hillman e Durand, ficou clara essa problemática. Eu poderia responder a ela dizendo simploriamente que esse território multifacetado do símbolo e das imagens, de modo geral, não atende muito às demandas apolíneas, tendo mais um caráter dionisíaco, e logo seria fácil compreender porque as autoridades apolíneas da igreja preocupam-se com esse Deus desordeiro, mesmo que não tenham qualquer consciência da base mitológica que nelas opera. Mas falar isso seria ainda pouco. Não há dúvida de que, como disse Hillman, “o ódio à imagem, o medo ao seu poder, o horror à imaginação são arcaicos e muito profundos em nossa cultura” (HILLMAN, 1995, p. 205), mas haverá ainda uma outra questão a ser esclarecida. Durand gosta de enfatizar que o símbolo tem naturalmente poder epifânico, ele instaura uma epifania imediata logo que se manifesta no ser humano. Essa característica levou Durand a postular que “todo simbolismo é, pois, uma espécie de gnose, isto é, um processo de mediação por meio de um conhecimento concreto e experimental” (DURAND, 2000, p. 31). Sendo o símbolo, *per si*, uma espécie de gnose, ele permite que cada indivíduo, sem necessidade de outros intermediários (como a igreja), possa entrar em contato com a transcendência espiritual. Tal liberdade de acesso direto a experiências epifânicas, por intermédio do símbolo, só poderia

---

<sup>93</sup> Apesar de afirmar a importância de Freud no processo de redescoberta do imaginário, Durand classifica a psicanálise como uma hermenêutica redutora, pois “a noção de símbolo sofre em Freud uma dupla redução... o símbolo reconduzirá sempre, em última instância, à sexualidade... os símbolos reduzem-se a alusões metafóricas dos órgãos sexuais masculino e feminino. (DURAN, 2000, pp. 39-40).

ser temida pela igreja, que deseja manter o controle da epifania, de acordo com seus dogmas. De fato, quando Durand afirma que “a virtude do símbolo é assegurar no seio do mistério pessoal a própria presença da transcendência” (IBID, p. 30), ele deixa mais do que clara a razão porque “especialmente a Igreja romana que, no momento culminante da sua história, agarrando com mão firme o gume dos ‘dois gládios’, não poderá admitir a liberdade de inspiração da imaginação simbólica” (IBID). Mas se a Igreja, ou as igrejas, não vêm com bons olhos as atividades de transcendência independente da alma, isso nunca impediu ou impedirá que tais atividades sejam vividas, mesmo contra sua vontade. Longe de qualquer controle institucional, o ator contemporâneo, que vêm tentando encontrar no Oriente aquilo que perdeu no Ocidente, poderá sempre e a qualquer momento voltar a sacar esse poder libertador da imagem simbólica e reassumir sua função ritual, levando a loucura saudável de Dioniso, seu Senhor, para o seio de uma sociedade que perdeu a própria alma. Naturalmente, a sociedade atual tem distinções claras entre arte, religião, ciência e filosofia. Por outro lado, cada um destes campos nunca deixou de invadir um o território do outro, através de suas metáforas básicas, dado que estas distinções, apesar de plenamente estabelecidas, nunca tiveram fronteiras claramente definidas. O que estarei propondo aqui não é a conversão do ator numa espécie de padre ou pastor religioso, mas também não pretenderei corroborar o *status* iconoclasta no seio de uma arte que, advindo de rituais, tem como vetor básico a multiplicidade simbólica do imaginal.



### Capítulo 3 – ATOR & ALMA

*“Você subirá no teatro não para mostrar mas para refazer publicamente o espírito sair do corpo. Como no amor, como na morte.”*

*(NOVARINA, 1999, p. 49)*

Aqui chegamos ao estágio intermediário da dissertação. Sua colocação como terceiro capítulo, e não como segundo, entre os outros dois, segue apenas uma ordem hipotática de construção do pensamento. De fato, este é o capítulo que, em sua própria natureza, é intermediário entre os dois campos de conhecimento que estou tentando interligar, assumindo ele próprio a função de *alma* da pesquisa.

No primeiro capítulo fiz algumas reflexões sobre o ator, tomando as palavras do filósofo Ortega y Gasset como ponto de partida. Não se tratava de tomá-las como modelo, mas de tomar o modelo de um filósofo para abrir a reflexão sobre o assunto. Foi possível perceber, ao longo do capítulo, que a tentativa de unificação de um conceito geral encontrou diversas dificuldades, já que o *ser* do ator apresentado pelo filósofo acabou deixando de fora algumas perspectivas de atuação, como por exemplo aquela sugerida por Brecht, que questiona a entrega à identificação, propondo certo distanciamento entre ator e personagem. Vimos também que a própria noção de personagem, como metáfora corporificada, podia ser bem mais ampla e que a contemporaneidade legou experimentações diversas, onde a personagem foi relativizada, chegando a ponto de perder a validade ou importância, como no caso da performance. Naturalmente, algumas das expressões cênicas que eu trouxe para reflexão afastam-se do modelo tradicional de teatro. Achei oportuno englobá-las, caso contrário precisaria restringir minha abordagem e perder assim a multiplicidade que me parece cara a esta arte. A meu ver todas as variantes de atuação podem ser vistas como integrantes da pluralidade do ator, que a cena teatral tem voltado a tomar consciência na atualidade. Algumas manifestações podem, por um lado, afastar-se de um determinado modelo de teatro ou de ator estabelecidos, e apresentar, ao mesmo tempo, parentesco com a natureza do ator e do teatro em suas origens. Mais do que simplesmente criar fronteiras parece-me necessário aceitar a pluralidade e as ambigüidades



da atuação cênica sem pretender fixar nada dentro de qualquer modelo conceitual. O trabalho do ator depende menos de um conceito e mais de uma práxis. Tal qual a alma, também o ator é signatário de ambigüidades, com as quais faz-se mister conviver harmoniosamente. A estética distanciada, para o ator contemporâneo, não nega a identificação (mesmo Brecht compreendeu na maturidade a validade das emoções e acreditou ser importante ao ator proceder também à identificação, antes de efetuar o distanciamento, já que só é possível distanciar-se daquilo que se está próximo), assim como as proposta de treinamento de Grotowski não negam as de Stanislavski, cuja estética não precisa negar o teatro da crueldade artaudiano, e os rituais da tradição tupi, que vem sendo resgatada por Kaká Werá Jecupé, podem ser tão úteis quanto os sistemas de *exercício* corporal da tradição oriental que, por exemplo, Yoshi Oida vem utilizando para a preparação de seus atores. Mais do que enxergar oposições é preciso adotar uma perspectiva fenomenológica quanto à diversidade da atuação. Elas são distintas, sem precisarem se opor, assim como corpo e alma são símbolos, idéias e conceitos que possuem distinções entre si, sem necessitarem se opor. Afinal, esses aspectos diversos são faces de um mesmo poliedro<sup>94</sup>.

Tais conclusões, como é possível perceber, estão sendo formuladas por sorte das reflexões sobre a alma, no capítulo segundo. A alma, na perspectiva da psicologia arquetípica, também necessita menos de conceituação e mais de vivência. Não se trata de decidir a cosmogonia que está com a *verdade*, porque não estamos lidando com algo que necessite de *uma* resposta. Antes, é mais útil e operacional observar as manifestações da alma, na imaginação, nos símbolos, no mito, na cultura. O teatro é um lugar privilegiado de observar a narrativa da alma, não apenas para quem o assiste, mas talvez ainda mais para quem o faz. Se o público pode ter o privilégio de *ler* a retórica poética da alma, na cena do ator, este pode ter o privilégio de ver-se escrevendo esta retórica, não apenas durante a fase de preparação, mas também durante cada apresentação, quando a escritura da cena, pode-se dizer, é criação de todos presentes no lugar do evento. A atenção à alma, ao modo como ela está operando, parece-me de extrema importância para o ator, como para qualquer artista,

---

<sup>94</sup> Uma expressão conhecida de Jung, diz que corpo e alma são dois lados da mesma moeda. Tangencio a metáfora de Jung, dando-lhe um aspecto mais múltiplo.

porque no final das contas é a alma quem está escrevendo a cena, e não uma ilusão individual egóica que o ator queira sustentar, pois se há uma profissão que necessita paradoxalmente da diminuição do ego esta profissão é a do ator. Digo paradoxalmente porque a natureza da profissão do ator facilmente pode desviá-lo para uma autocontemplação ególatra e o primeiro aprendizado dessa profissão deveria ser a aniquilação da egolatria. Como diz o francês Valère Novarina:

Louis de Funès sabia muito bem de tudo isso. Que ser ator não é gostar de aparecer, é gostar muito de desaparecer (...) Louis de Funès dizia: ‘O verdadeiro ator que atua aspira ao nada com tanta violência quanto não estar ali’”. (NOVARINA, 1999, p. 30)

Mas a idéia de atribuir à retórica da alma a autoria da escrita cênica pode ser incômoda. Alguém pode querer refutá-la argumentando que não é a alma, mas o corpo do ator quem faz a atuação. Eu diria que o corpo também pode ser visto pela perspectiva da alma, como um dado da fantasia, tal como a psicologia arquetípica afirma, e então toda a realidade material perde o peso do estabelecido para ganhar uma outra conotação. Assim, este corpo pode ser *sem órgãos* e estar sempre por ser feito e refeito. Deixa de ser um dado definido e acabado e passa a ser um puro devir, como o pretendeu Artaud<sup>95</sup>. Como diz Novarina, é preciso reconhecer “que se trata antes, de todos os lados, de manifestar, de exigir a existência de alguma coisa que quer dançar e que não é o corpo humano que nos fazem pensar que temos” (NOVARINA, 1999, p. 18). Ademais, o corpo do ator, como também o corpo inanimado de qualquer matéria que compõe a cena, só pode agir porque recebe o *menos* dos Deuses<sup>96</sup>. E como os Deuses poderiam infundir *menos* se nossa sociedade nem sabe mais de Deus algum e, mesmo que soubesse, os Deuses só infundiriam *menos* em quem neles crê ou como seria isso? Parece-me que o *menos* da simbólica homérica é menos algum tipo de essência ou substância e mais uma espécie de poética. Falar de *menos* ou de Deuses é uma maneira metafórica de tentar personificar algo que não faz parte do mundo físico, mas também não é um conceito ou uma idéia racional. Pois um urinol sempre foi apenas um urinol e nunca uma obra de arte, até que Duchamp o levou a

---

<sup>95</sup> Foi Artaud quem poetizou o *corpo sem órgãos*, numa recusa ao estabelecido e institucionalizado, que se estrutura no corpo através da idéia de *organismo*. Os filósofos Deleuze e Guattari irão retomar a poética artaudiana do corpo sem órgãos (CsO) para postulá-lo como “*campo de imanência do desejo*” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 15). Sobre este assunto ver também FELÍCIO (1996) e LINS (2000).

<sup>96</sup> Conforme noção grega do período homérico. Ver capítulo segundo, tópico 2.2.

um museu. Quando entrou no museu, aquele urinol ganhou, de algum modo, uma perspectiva diferente da que tinha antes e passou a *atuar* de modo diferente no mundo em que vivemos. Diria que aquele urinol de Duchamp ganhou outra alma (ou questionou a ausência de alma da arte institucionalizada nos museus), assim como os objetos de cena ganham outra alma quando manipulados, e algo também acontece de diferente no corpo do ator, quando ele atua, que faz com que aquele corpo deixe de ser apenas um corpo humano e transmute-se em mil coisas distintas, sem que nenhuma substância material seja radicalmente alterada. Há talvez maior quantidade de suor, maior tensão muscular e esforço, mas estas coisas também se manifestam em outras ocasiões e, definitivamente, não é o acúmulo de suor que faz a cena acontecer. Então não resta dúvidas de que é o corpo do ator que se faz presente e significa, mas desde que destacamos o corpo da alma temos dificuldade de falar acerca deste assunto, porque o corpo sem alma é uma idéia que se aproxima do conceito de *soma* homérico, ou seja, não passa de um cadáver sem expressão de vida. E se não podemos tocar nas imagens que alguém testemunha na imaginação, podemos claramente perceber quando esse alguém está inteirado de metáforas, porque seu corpo se comporta de modo muito distinto. Os butoístas japoneses cunharam uma metáfora do *corpo morto*, mas o *corpo morto* do butoh é um corpo cheio de alma que, definitivamente, não parece ter perdido ainda sua *psyqué* e demonstra estar repleto de *thymos* e *menos*. A metáfora do *corpo morto* dos butoístas é mais a de um corpo ausente das funções racionais, do pensamento, que propriamente da vitalidade imaginal e sensível. É uma metáfora, não um conceito, e só por isso está repleto de alma.

Os métodos de medição e pesagem certamente também não funcionam para escrever um verso no tempo e no espaço, embora também este modelo possa ser usado, sob uma perspectiva metafórica, mas, de antemão, isso já será uma traição ao método clássico da ciência, pois ele não admite metáfora. Claro, a ciência mudou, mas essa mudança a meu ver é mais no sentido da aceitação das incertezas, e isso ocorre quando ela se afasta dos objetos materiais imediatos e começa a observar uma poética da matéria, através de complexas equações, que mais se parecem com um modo diferente de sonhar acordado, que propriamente um tipo de medição e pesagem exato. A ciência só muda quando se afasta do que classicamente é considerado científico e também resolve explorar

suas fronteiras. Essas mudanças são muito bem vindas nos dias que correm, mas o meu assunto aqui não é a ciência e sim a arte, embora possa reconhecer a feliz contribuição que tem havido entre um e outro campo, ao que tantos pesquisadores se dedicaram ou têm se dedicado na atualidade. Mas eu prefiro ficar do lado de cá, ao menos por enquanto, e falar um pouco sobre a alma, já que ela anda carente e precisando da nossa atenção. Não é justo deixar a alma do lado de fora do teatro só porque ela não pagou o ingresso ou porque não pôde ser enquadrada dentro de um modelo conceitual válido. O seu devir devia nos valer, e vale a pena tentar ver se vale.

O ato de escrever, como esse que agora empreendo, pode ser uma boa analogia para a atuação cênica. Bachelard fala sobre isso, categorizando o momento de criação poética como uma imersão no estado de devaneio. Não se trata da escrita racional, mas da escrita poética, que cede às demandas polivalentes da palavra, para além dos significados mortos que ela possa carregar. Novarina<sup>97</sup>, o escritor e dramaturgo francês que citei anteriormente, acredita também no ator que constrói a cena num fluxo que é mais instintual (pulsional) que racional. Não é necessário pensar muito em qualquer postulado ou conceito, é preciso apenas soltar a palavra que a *physis* guarda e assistir ao que ela diz; deixar o corpo *pensar* por si. Algo da razão, entretanto, permanece. Depois de uma batalha contra si mesmo, o ator pára, pensa e articula o que testemunhou quando deixou seu corpo seguir o fluxo imaginal. Isso traz de volta a idéia de Hillman acerca da autoria, pois não me parece correto e sim egoísta pensar que sou EU quem está fazendo estas palavras rolarem sobre o papel, assim como não me parece que é exatamente o ator quem faz, “não é realmente o ator que atua” (NOVARINA, 1999, p. 18). O trabalho criativo de atuação necessita entrar em contato com o fluxo ininterrupto do imaginal, do devaneio, que vai levando as coisas (uma após a outra, porque é assim que o mundo físico está estruturado, com tempo e espaço) a se fazerem por si sós, numa cadência de devires infinitos. Eu sou

---

<sup>97</sup> Valère Novarina certamente não empreende um trabalho de conceituação do ator ou de sua arte. Antes ele poetiza o que pensa sobre a atuação. Crítica a reprodução da realidade que, em grande escala, o teatro francês empreende e, em diversos momentos, sua linguagem se assemelha muito à de Artaud, que foi um de seus focos privilegiados de estudo (Virmaux põe Novarina ao lado dos grandes estudiosos de Artaud). Ele faz uso constante de neologismos e demonstra não estar realmente preocupado em edificar um texto racional coerente. Para o fechamento desta pesquisa, quando estamos percebendo os vínculos mais intensos do ator com a imaginação simbólica, as imagens poéticas de Novarina têm parecido a mim muito eficazes para *pensar* o ator em sua relação com a alma.

muitos (como Deleuze e Guattari também concluem) e não parece mais haver razão para descrever rupturas entre sujeito e objeto. Em tudo há um devir de sujeito e a subjetividade é também objetiva e coletiva: as coisas são *almadas* (Hillman). O criativo precisa criar a si mesmo, dizia o poeta Keats, e isso me lembra nosso querido Artaud querendo construir um *corpo sem órgãos* para si mesmo. Quem faz o quê? Hillman crê que Goethe não fez o Fausto, mas foi o Fausto quem fez o Goethe. Se prestarmos a devida atenção ao que ele está dizendo veremos uma miríade abrir-se à nossa frente. A idéia de uma unidade individual guiando os atos do ator entra em contraste com todas estas idéias. A polifonia de Deuses e entidades personificadas falando pelos poros do ator parece mais adequada, neste caso. Isso pode talvez ser categorizado como uma espécie de *nirvana* da atuação cênica, uma forma de *transe* que opera através de uma espécie de *queda* do nível mental<sup>98</sup>. Um estado que também pode ser compreendido através do termo *entrega*, muito utilizado por Grotowski, ao longo de seu trabalho, e realmente o ator parece necessitar mais da disposição para se entregar (como o boxista nocauteado no ringue) do que daquela referente ao tirano titânico, que enrijece as máscaras e couraças de seu domínio, controle e poder. No tópico seguinte me deterei sobre essas idéias de entrega e controle.

### 3.1 – O NIRVANA DO ATOR: REENTRAR NA CONSCIÊNCIA DIONISÍACA

Escrevi as primeiras páginas deste capítulo (embora depois as tenha rearranjado) num só fluxo, deixando-me levar por imagens, como no estado de devaneio descrito por Bachelard (1988). Trata-se de um estado similar ao que os surrealistas preconizavam com a escritura automática, mas é preciso guardar algumas reservas quanto a estes últimos. Otávio Paz não considera a escritura automática nem um método nem uma experiência, mas uma meta. Depois de a haver tentado praticar, Paz afirmou que ela constitui a meta de um estado que, se alcançável (e ele não acredita ser alcançável), destitui

---

<sup>98</sup> Jung usa a expressão *abaissement du niveau mental* para caracterizar o estado em que o *ego* perde sua força de controle e o potencial onírico dos sonhos irrompe, durante o sono. Hillman distingue *mente* e *alma*, vendo na primeira funções racionais e na segunda funções imaginais. Faço aqui uma tradução livre da expressão junguiana (literalmente *rebaixamento do nível mental*), num sentido mais sutil, ou seja, uma queda do nível mental, diurno, lógico, racional, não tão intenso quanto a que se verifica durante o sono, mas similar ao que Bachelard irá caracterizar como *devaneio*, o sonho acordado. É importante observar que não se trata de uma supressão do nível mental, mas de um leve rebaixamento de seu controle diurno.

toda razão de escrever, pois neste estado de plenitude inefável, o artista encontra-se numa condição que prescinde da própria escritura, um estado original de inocência que merece a pergunta: “si hablar, soñar, pensar y obrar se han vuelto ya lo mismo -, ¿a qué escribir?” (PAZ, 1983, p. 36). Por essa razão, tenho dado preferência à categorização de Bachelard, do estado de devaneio<sup>99</sup>: uma *possessão pela alma*, uma forma sutil de *abaissement du niveau mental* (não tão intenso quanto o sonho, mas similar<sup>100</sup>), que se mantém a meio termo entre a presença e a perda da consciência diurna, objetiva e utilitária. Mas se eu preferir não usar termos e expressões incomuns ao debate cênico, direi apenas que se trata de uma espécie de processo de improvisação. Os atores a quem dou aula às vezes perguntam o que *devem* fazer para improvisar, eu normalmente respondo que *devem* primeiro não me fazer essa pergunta e esquecer por um momento os *deveres* e *obrigações*. A tradição oriental tem idéias adequadas a respeito disso, mas a psicologia arquetípica tem proposto algo de diferente. Ela está voltando sua atenção para outros lugares, que não são apenas geográficos, mas também imaginais. Hillman cita constantemente o mediterrâneo, o Renascimento florentino, a Itália. Isso porque a psicologia arquetípica acredita que os *métodos* orientais, quando utilizado por ocidentais, podem funcionar de modo inadequado, acentuando o ego titânico e clarividente que controla e vê tudo sob uma ótica racional. Mas Roberts Avens aprofundou estas distinções entre orientais e ocidentais, traçando correlações muito interessantes entre a imaginação simbólica da alma, na perspectiva ocidental, e o *nirvana* oriental. Ele tem categorizado a psicologia arquetípica como o correspondente dessa experiência que a tradição oriental conservou, falando num *nirvana ocidental*:

---

<sup>99</sup> Para Bachelard, o sonho (*revê*, em francês) está sob o signo do *animus*, enquanto o devaneio (*rêverie*) é uma atividade da *anima*. Isso porque “o sonho noturno pode ser uma luta violenta ou manhosa contra as censuras”, enquanto “o devaneio faz-nos conhecer a linguagem sem censura” (BACHELARD, 1988, p. 54). Mas, apesar de estarmos sob o signo da *anima*, “no devaneio solitário nós nos conhecemos ao mesmo tempo no masculino e no feminino”, (IBID) porque o devaneio mantém uma “ação apaziguadora” andrógina. Deste modo, o devaneio não constitui uma perda da razão, ou uma luta contra a censura desta, como o sonho inconsciente, desde que “é com os devaneios de *anima* que o poeta consegue dar a suas idéias de *animus* a estrutura de um canto, a força de um canto” (IBID, p. 64). É possível estabelecer semelhanças entre o *devaneio*, segundo Bachelard, e o procedimento da *imaginação ativa*, da psicologia junguiana.

<sup>100</sup> A idéia junguiana é que, naturalmente, sonhamos o dia inteiro, mas somente quando, durante o sono, ocorre o *abaissement du niveau mental*, nos apercebemos desse sonhar constante. Na linguagem de Hillman, isto é a *retórica poética da alma*, que se dá *na* e *pela* imaginação. Imaginação que não é produzida por nós, mas um fenômeno independente (*anima mundi*) que nós, na condição de humanos, podemos testemunhar. Portanto, não *temos uma* alma, mas *estamos na* alma, nela vivemos.

“A palavra *nirvana* é tomada em seu sentido literal de libertação de todas as dualidades – uma libertação que, ao modo ocidental, é a da imaginação” (AVENS, 1993, p. 30), de modo que “o desenvolvimento da imaginação pode ser a maneira ocidental de nirvanizar [pois] *nirvana* não é senão uma ramificação refinada da máxima hindu *advait* (não dual) *tat twam asi* (você é isso)” (IBID, p. 31).

Mas a meta de Avens também não é orientalizar o ocidente. Ao invés de propor o uso das ferramentas da cultura oriental, ele busca antes demonstrar correlações entre estas e a meta imaginal da psicologia arquetípica. Lendo Avens, percebemos que ele denuncia uma *fantasia ocidental do controle*. O homem ocidental só consegue sentir-se em paz se tem a ilusão de que *tudo* está sob o primado total de seu controle lúcido e, embora essa idéia seja apenas mais uma imagem de fantasia, como tantas outras, ela é tomada sob um ponto de vista literal, de modo que a onipotência do controle racional e a segurança da ilusão egóica bloqueiam a flexibilidade do imaginal. Em termos de teatro, isso tem me parecido muito oportuno, pois, lendo sobre o trabalho do ator tenho percebido uma tendência muito forte em afirmar o controle. Talvez se trate menos de uma conceituação equivocada e mais de uma má interpretação que se faz do que muitos homens de teatro vêm afirmando, mas é possível enxergar a rigidez da perspectiva racional influenciando, em diversos momentos da história, sobre as teorias da atuação cênica.

No primeiro capítulo falei rapidamente sobre as polêmicas entre o ator de paixão e o ator de razão, que têm como principal referência o *Paradoxo* de Diderot. O filósofo Denis Diderot escreveu algumas reflexões, na forma de diálogos, sobre a atuação cênica, que constituem, segundo Jacó Guinsburg, “uma teoria do ator que só encontra paralelo, por sua profundidade e amplitude, na que Stanislavski estabelecerá um século e meio depois” (GUINSBURG apud DIDEROT, 1985, p. 159). Estes diálogos constituem o famoso *Paradoxo sobre o Comediante* e, certamente, Guinsburg tem toda razão em creditar tamanha importância a ele. De modo geral, o *Paradoxo* tem sido considerado a primeira grande teoria do ator elaborada no mundo ocidental, e há muitas querelas que o envolvem. Numa pequena edição portuguesa da obra, que tenho agora em mãos, o tradutor José Moniz afirma que o *Paradoxo* de Diderot não é da autoria de Diderot, mas de seu amigo e secretário Jacques André Naigeon, que, na oportunidade da compilação das obras

completas do filósofo, teria transformado uma simples correspondência deste, intitulada *Observações*, no grande tratado que chegou a nossos dias. De todo modo, afirma o mesmo tradutor que as chamadas *Observações* do filósofo contêm tudo que está escrito, na forma de diálogo, no famoso *Paradoxo*, com a diferença de que as primeiras são mais sintéticas e objetivas e “primam pela clareza e simplicidade” (MONIZ apud DIDEROT, 2000, p. 16). Como aqui também não tenho me preocupado em demasia com a questão da autoria, parece-me pouco relevante quem transformou a carta em tratado, pois Diderot é, para qualquer homem contemporâneo, uma fantasia que mais se refere ao pensamento geral de uma época e um lugar, que propriamente a uma pessoa de carne e osso, assim como Homero se tornou um mito e não um *demasiado humano*, de carne e osso, para os homens de hoje. Do modo como falávamos do homem homérico, no capítulo dois, podemos agora falar no *homem diderotiano*. E como seria este?

O homem diderotiano é o homem do *século das luzes* e esta frase já diz mais do que imaginamos se prestarmos a devida atenção a ela. Se é uma época de *luzes*, pode-se certamente concluir que há bastante clareza e pouca nebulosidade nesta época. Trazendo de volta as imagens legadas por Hillman, acerca do espírito e da alma, perceberemos que estamos falando de uma época caracterizada pelo aspecto espiritual, que está nas alturas e não dá muita atenção ao vale, onde estão as ninfas da alma, que esfumaçam nossa visão. Pois bem, com uma simples atenção à imagem que a história legou já adentramos muito da época do homem diderotiano. Trata-se, portanto, de uma época áurea da racionalidade que talvez tenha, em contrapartida, certo desprezo pelas mulheres *confusas*, pelas emoções *tumultuosas* e pela imaginação *débil*, preferindo a frieza de um pensamento organizado na cabeça que a chama tempestuosa dos *pensamentos*<sup>101</sup> do coração. Esta conclusão certamente não estará equivocada se formos analisar as características do século XVIII, conhecido como *século das luzes*, mas não será possível fazer tal apanhado histórico neste trabalho, embora uma boa atenção às palavras de Diderot, escritas nesse período, já seja plenamente suficiente para nossa discussão. O *Paradoxo* de Diderot possui, sem dúvidas, muita validade ainda nos dias que correm e pode ser de

---

<sup>101</sup> Atribuo aqui o pensamento ao coração, fazendo uso das poéticas antigas, como a homérica, a indiana e a japonesa. Certamente o pensamento ganha outra conotação, quando se imagina que ele advém do coração e não da cabeça. É dessa outra conotação que estou fazendo uso agora.



extrema utilidade para o ator contemporâneo, mas é preciso assinalar alguns dos problemas que viemos analisando, especialmente no segundo capítulo. Em seu tratado, Diderot dá importância preponderante à razão e chega a desprezar, ou suspeitar, das emoções. Diz o filósofo, a respeito do ator:

“Quero nele muito juízo crítico; quero-o espectador frio e tranquilo da natureza; que tenha, por consequência, muita agudeza de espírito, mas nenhuma sensibilidade (...) Se o ator fosse sensível, ser-lhe-ia impossível representar dez vezes a fio o papel com o mesmo calor e a mesma intensidade”<sup>102</sup> (DIDEROT, 2000, p. 23).

Em poucas palavras já podemos perceber grande parte das suposições que tiramos da simples expressão *século das luzes*. O filósofo, nas palavras acima, confirmou a ideia de uma época caracterizada pelo espírito (agudeza, juízo crítico) e que, em contrapartida, demonstra certo pavor pela imponderabilidade da alma. Se esse certo pavor não está ainda suficientemente claro, bastam mais algumas palavras para confirmá-lo:

“Não direi que não haja uma espécie de mobilidade da alma adquirida e artificiosa; mas, se me pedirem a minha opinião, direi que julgo essa mobilidade tão perigosa como a sensibilidade natural (...) é isto que não pode ser evitado senão por uma cabeça de gelo” (IBID, pp. 34-35 – grifo meu)

Para coroar este aspecto racionalista, que teme o *Senhor das Almas*, qual um Penteu enraivecido, trarei outra citação do filósofo. Nesta agora, ele entra em sintonia com os preceitos cartesianos e liquida a importância da alma no momento da atuação cênica:

“Esse tremor de voz, essas palavras suspensas, abafadas, esse estremecimento do corpo, esse vacilar dos joelhos... Pura imitação, lição aprendida de antemão, arremedo sublime, de que o actor tem a consciência presente no momento em que o executa, de que tem a memória muito antes de o ter executado, mas que não lhe atinge a alma e que, como outros exercícios, lhe não gasta senão as forças do corpo” (IBID, p. 30 – grifo meu).

A afirmação acima é um clássico dualismo extremista que imagina poder o ser humano dispor apenas do corpo, deixando a alma nos bastidores, enquanto trabalha. O

---

<sup>102</sup> A tradução portuguesa apresenta em alguns termos grafia distinta ao português brasileiro.

ator, nesta perspectiva, diferencia-se do público na medida em que “debateu-se sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitardes” (IBID, pp. 31-32). O dualismo vai ao ponto de colocar as faculdades (puramente mecânicas) do corpo no palco, e as faculdades da alma (frenéticas e sem matéria) na platéia. Até aqui, confirmamos a maior parte das idéias até então sugeridas pelo simples epíteto de *século das luzes*. Mas uma ficou de fora, e trata-se de uma que tem grande importância nesta pesquisa, tendo sido identificada, no capítulo segundo, como uma atitude misógina, quando levada ao extremo. Vejamos o que diz Diderot sobre as mulheres, no mesmo texto<sup>103</sup>:

“Vede as mulheres; elas nos ultrapassam certamente, e de muito longe, em sensibilidade; que diferença entre elas e nós nos instantes da paixão! Mas, assim como nos são superiores quando agem, do mesmo modo nos são inferiores quando imitam. A sensibilidade nunca se apresenta sem fraqueza de organização. A lágrima que escapa do homem verdadeiramente homem nos comove mais que todos os prantos de uma mulher” (DIDEROT, 1983, p. 164 – grifo meu)<sup>104</sup>.

Como Diderot se preocupa em afirmar a importância da frieza racional para o trabalho do ator, a mulher mostra-se, em sua ótica, ineficaz para tal ofício, sendo o “homem verdadeiramente homem” mais capaz de nos comover com sua “cabeça de gelo”, que a *mulher verdadeiramente mulher*, com seu *coração de fogo*. Naturalmente, o extremismo dualista do autor impediu-o de perceber que em todo homem e em toda mulher habitam alma e espírito, masculinidade e feminilidade, e que é porventura através da união destas duas *energias* que brota a melhor criatividade. Seu posicionamento mostra-se antagônico ao de Bachelard, posto que este segundo considera o elemento feminino como fundamental para a imaginação poética. O devaneio, para Bachelard é, “tanto no homem como na mulher, uma manifestação da *anima*” (BACHELARD, 1988, p. 28). Vale ainda ressaltar que Bachelard não nega a importância do juízo de *animus* na organização do

---

<sup>103</sup> Aqui faço uso do texto na forma de diálogos, publicado pela Abril Cultural. Estou alternando livremente o uso de uma e outra versão, de acordo com um critério pessoal, em busca às vezes da expressão mais sintética e, noutras, da expressão mais rebuscada.

<sup>104</sup> Vale a pena lembrar o racionalismo aristotélico, que falava sobre a forma do ovo e a afirmação de Hillman, que concluiu: não importa se a forma masculina era considerada esférica ou ovóide, a que fosse considerada melhor era sempre atribuída ao masculino. No caso de Diderot, vemos um racionalismo que reconhece uma superioridade na mulher, a da faculdade sensível, para logo em seguida afirmar que essa superioridade, no assunto em pauta, só acarreta problemas e se traduz numa inferioridade.

trabalho poético, ele apenas categoriza o devaneio, ou seja, o estado de *inspiração*, o momento de criação, como um estado caracterizado pela manifestação da *anima*.

É também curioso perceber similaridades entre o pensamento do filósofo Bachelard e a poética de Novarina, acerca da imaginação poética e da atuação cênica. Não me foi possível concluir se Novarina teve qualquer espécie de contato com a obra de Bachelard, mas é possível suspeitar que suas afirmações brotem apenas da inspiração poética, como todo o texto dá a entender, sem preocupações ideológicas ou intenções de manter a coerência quanto a quaisquer postulados teóricos. O fato é que os imperativos que ele profere acabam apresentando parentesco com algumas das idéias que vêm sendo esboçadas nesta dissertação. Em sua *Carta aos Atores*, diz:

“Todos os grandes atores são mulheres. Pela consciência aguda que têm de seu corpo de dentro. Porque sabem que seu sexo está dentro (...) Todos os atores sabem disso. E querem impedi-los disso. De serem mulheres e de vaginarem (sic). Querem que indiquem, mostrem uma coisa depois da outra, fálus<sup>105</sup> (sic) com sentido” (NOVARINA, 1999, p. 22).

O posicionamento de Novarina pode ser visto como uma espécie de resposta ríspida a determinados tipos de solicitação que, por vezes, são feitos aos atores, por parte dos encenadores, exigindo deles um comportamento estritamente frio, lógico e racional; de acordo com os preceitos do filósofo das luzes. Novarina *grita* em resposta a Diderot (talvez sem sequer dar-se conta que sua afirmação é uma resposta ao modelo de ator de Diderot) dizendo que a coisa acontece ao contrário, e que mesmo os homens tornam-se *mulheres* quando sobem ao palco. Porque o *Senhor das Almas*, Dioniso, Deus do ator e naturalmente andrógino, precisa que seja assim, e não de outro modo. Prefere os atores subversivos em sua feminilidade, em sua fúria, em sua fragilidade feroz. Esta perspectiva foi assinalada também por Durand, quando afirma que “a Mulher, como os Anjos da teofania plotiniana, possui, ao contrário do homem, uma dupla natureza que é a dupla natureza do próprio ‘symbolon’: *criadora* de um sentido e ao mesmo tempo *receptáculo* concreto desse sentido. A feminilidade é a única mediadora porque

---

<sup>105</sup> O texto de Novarina é intensamente permeado de neologismos. Dado que sua preocupação é poética e não científica, ou acadêmica, não cabe qualquer tipo de ressalva ao procedimento em si; no máximo a este ou aquele neologismo que, porventura, algum crítico venha a considerar desnecessário ou ineficaz. De minha parte, considero todos bem vindos e bem postos.

simultaneamente ‘passiva’ e ‘activa’” (DURAND, 2000, p. 32). Isso explica talvez a razão pela qual a mulher tornou-se alvo da racionalidade misógina e alvo de tantos preconceitos e tiranias, pois “esta gnose, porque concreta e experimental, terá sempre tendência a figurar o anjo dentro dos mediadores pessoais do segundo grau: profetas, messias e, sobretudo, a mulher” (IBID, p. 31).

Embora o século das luzes seja um passado já distante, os preceitos de uma atuação regida pelo controle absoluto da razão, sem a umidade da imaginação, do élan, das emoções inerentes ao humano ainda se faz presente em nossos dias. Isso não quer dizer que o ator deva se entregar às emoções, nem (o inverso disso) que deva rejeitá-las. A questão principal situa-se em outro ponto. Um ator pode manter distanciamento sem renegar sua própria emotividade e isso se refere exatamente ao *modus operandi* da alma, do imaginal. O ponto de vista policêntrico da psicologia arquetípica busca evitar o excesso de subjetividade individual, assim como o excesso de objetividade exterior, de modo que deixamos de nos identificar com qualquer fantasia particular e, ao mesmo tempo, podemos personificar e vivenciar qualquer imagem da fantasia. Com o deslocamento de uma perspectiva unitária e egóica para uma perspectiva policêntrica, o ator 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)<sup>106</sup>. Atacando por este prisma, acredito estar me aproximando do que buscou formular em pensamento o filósofo Diderot. Neste estudo, todavia, não poderia deixar de assinalar a problemática do racionalismo endêmico, no seio do teatro, que se refere menos ao homem Diderot e mais à cultura e ao pensamento de sua época. O conceito de ação física, se mal interpretado (e ele tem sido constantemente mal interpretado) pode levar a tal posicionamento. Em minha experiência de ator, professor e diretor teatral, tenho constantemente encontrado essa má interpretação da ação física. Vejo muitos atores precipitarem-se em afirmá-la como uma ação apenas física (do ponto de vista dualista excludente), que articula somente a musculatura e rejeita qualquer participação da

---

<sup>106</sup> As palavras de Avens têm aplicação ao indivíduo, de maneira geral, não ao ator. Ele faz comparações com o artista, porque a psicologia arquetípica procura estar próxima à arte e à cultura. Aqui, faço o caminho inverso ao dele: discuto aspectos da arte e procuro me manter próximo à vida, de modo que o processo de formação do ator se torne um processo de “autocriação”, nas palavras de Herbert Read.

alma (o que não é difícil para uma cultura que convive ainda com a segmentação do ser humano)<sup>107</sup>. A idéia equivocada da ação física esquece que ela, antes de mais nada, é uma ação psicofísica (o que me leva sempre a questionar porque então se chama *ação física* e não *ação psicofísica*).

É sabido que o conceito de ação física nasceu, com Stanislavski, a partir da constatação de que as emoções eram difíceis (ou impossíveis) de serem fixadas, enquanto o comportamento corporal, *per si*, apresenta condições de ser facilmente codificado. Essa constatação de Stanislavski, todavia, não nega seus postulados anteriores, ou seja, tanto no início quanto no final de sua carreira, Stanislavski demonstrou sempre preocupação em conseguir que o ator realizasse cada ação com o máximo de comprometimento *interior*, que ele buscava sempre uma conexão entre o dentro e o fora do ator, e que apenas o modo de tentar atingir este objetivo alterou-se. Como esclareceu Toporkov,

“No se puede afirmar que Stanislavsky, em sus últimos ejercicios com nosotros, haya aportado algo realmente nuevo o contradictorio a los anteriores principios de su método (...) Pero, hoy día, el sistema del maestro está más acabado, más concretado y se define actualmente como ‘el método de acciones físicas’” (TOPORKOV, 1961, p. 172)

Mas se Stanislavski não apresentou mudanças estruturais quanto a seus princípios anteriores, como pode ser explicada sua mudança para o método da ação física? Como disse antes, a mudança se dá no foco. Antes, o encenador, buscou atingir o interior do ator, dirigindo sua atenção diretamente a esse interior, pela linha das forças motrizes. Todavia, percebendo a dificuldade de fixar as emoções, de manter qualquer espécie de controle sobre elas, resolveu se concentrar no corpo, na musculatura, na matéria do ator. Mas a intenção não pode ser esquecida neste caso, sob risco de engendrarmos então a má compreensão do conceito de ação física. Se Stanislavski resolve concentrar-se, metodologicamente, na exterioridade da ação, não é para negar ou rejeitar a interioridade, mas, ao contrário, para tentar atingi-la. E se o foco passa a ser a materialidade, que apresenta condições de ser fixada e controlada, isso não implica dizer que, através do

---

<sup>107</sup> É um dos grandes atores de Stanislavski, Toporkov, quem declara que “sería erróneo considerar la acción física solo como um movimiento plástico que expresa la acción” (TOPORKOV, 1961, p. 175).

controle do gesto, proceda-se o controle da alma, muito pelo contrário. Stanislavski já havia concluído ser impossível o controle sobre esta e ele estava com toda razão. Para abordar melhor este assunto, irei trazer algumas assertivas de Hillman, acerca de Dioniso, novamente, pois acredito que o melhor modo de abordar um tema que foge à compreensão racional ou científica é voltando-se para os elementos simbólicos dele, seus mitos:

“Como assinala Otto, Dionísio é por excelência o Deus das idas e vindas (...) O ego não consegue controlar esses movimentos. A consciência heróica do ego segue um caminho ascendente (...) Quando Dionísio aparece, há festa e celebração; seu desaparecimento é o inverno do descontentamento. Acreditar que somos *nós* que fazemos estes movimentos, que podemos controlá-los ou devemos ser culpados pela inflação ou pela depressão é *hybris*. O Deus vem e vai; não podemos manipulá-lo” (HILLMAN, 1984, p. 249).

Tenho pretendido introduzir o mito de Dioniso na discussão sobre a interioridade do ator, pela adequação que ele oferece ao assunto. Dioniso é Deus do teatro não por acaso e, enquanto modelo simbólico, pode ter valor universal, se bem imaginado. A questão do controle sobre a interioridade, do controle sobre Dioniso precisa ser abandonada, porque ele não admite ser controlado. O que não significa que ele não venha e isso tem íntima relação com a idéia de entrega, porque é preciso abdicar do poder *masculino*, da *hibrys* do controle, para que seja possível adentrar a consciência dionisíaca. Foi por essa razão que lancei mão, há pouco, da imagem do boxeador que se entrega no ringue. O ator atinge o que almeja, quando se entrega e desiste de ser *Senhor*, reconhecendo seus limites. É esta a condição principal para que flua a interioridade. O método das ações físicas pode assim ser compreendido não como procedimento que permite o controle da interioridade, mas como o mecanismo ritual que procede a invocação do Deus. Como sabemos, a eficácia ritual é assegurada sempre pelo respeito, pela reverência e pelo cumprimento de ações e procedimentos estabelecidos pela tradição. Depois de longas batalhas consigo e contra si mesmo, o ator, entregue, descobre manifestações singulares do Deus em si, e a única ferramenta que pode lançar mão para tentar garantir que o Deus retorne, no momento do evento cênico, é a fiel execução do ritual particular capaz de invocá-lo, e esse ritual, no caso da ação física, pode ser descrito como a repetição dos gestos e movimentos que, após um período longo de experimentação mostrou-se eficaz como ritual de invocação. Qualquer tentativa de controle, qualquer posicionamento ativo e

imperativo pode quebrar a magia ritual capaz de trazer o Deus de volta, porque ele se recusa a ser controlado pela violência heróica do ego. O momento de transe (consciente) pode ser compreendido como uma queda sutil do nível mental, do controle diurno da consciência, que permite então a ascensão da imaginação simbólica que, por definição (da psicologia arquetípica) não é uma faculdade humana, nem está sujeita a seus caprichos, mas uma atividade independente que o ser humano tem a faculdade de testemunhar, entregando-se a ela, em parte como sujeito passivo, em parte como ativo. Essa foi provavelmente a principal razão que levou Grotowski a enfatizar tanto a importância da entrega e o levou também a pesquisar conhecimentos rituais arcaicos, onde a queda do nível mental, o estado de devaneio, pode ser instaurada, sem a perda total da consciência, da razão e do controle. A conquista da presença cênica integral, do *ato total*, se dá, inversamente, através da renúncia. Mas é preciso enfatizar outra coisa ainda: nada NUNCA garantirá a eficácia. O controle pleno realmente é impossível e jamais será possível ter certeza, ponderar o imponderável da vida, e esta é, inclusive, a razão pela qual este imponderável apresenta tanto fascínio no homem. Sobre este assunto disse certa vez Kazuo Ohno:

“Mesmo que você faça uma coisa muito bem, você não é capaz de fazer tudo sempre muito bem. Nós pensamos que podemos fazer a próxima coisa muito bem. Mas minha experiência foi bem diferente. Em *La Argentina* fui muito bem, em *Minha Mãe* fui muito mal... (...) Antes achava que se uma vez realizei bem uma coisa então tudo seria sempre bem feito... Como um deus (...) Você não deve se orgulhar. Tudo é tão inesperado...” (OHNO apud BAIOCCHI, 1995, pp. 48-49 – grifo meu).

É oportuno Ohno frisar a importância de não se orgulhar, de evitar a *hybris*, porque nós não somos o Deus (como ele mesmo acaba reconhecendo), nós só podemos invocar o Deus e deixar-nos contagiar por ele. Talvez, por trás dos espelhos, a idéia que temos de nós não passe de uma fantasia, talvez nós não existamos de fato, tudo não passe de uma ilusão, e apenas os Deuses existam, em nós e nas coisas. Mas eles vêm e vão quando querem. E se fosse de outro modo, então a vida, o mundo, seria realmente algo incapaz de provocar entusiasmo. Tudo seria extremamente previsível e não nos surpreenderia, jamais, assistir a um ator enriquecido de metáforas em cena. Tudo se tornando ordinário faria o extraordinário sair de cena.

Para fechar este tópico resta fazer ainda algumas restrições. É possível compreender a razão pela qual as emoções foram reprimidas na história de nossa cultura, como é compreensível o receio a elas, embora nem um nem outro seja justificável. De fato, Dioniso pode enlouquecer de um modo não salutar, pode destruir um homem tal qual destruiu o personagem Penteu, e, como vimos anteriormente, há duas formas de isso acontecer. A primeira é recusando a presença do Deus, de modo que ele é invocado, como não-convidado, e não comparece com parcimônia. A segunda forma é quando a recomendação do adivinho Tirésias, acerca do equilíbrio entre o pão e o vinho, é esquecida e, neste caso, temos um Dioniso unilateral e perigoso. López-Pedraza enfatiza que a repressão, paradoxalmente, é o caminho para a consciência dionisíaca, pois ela funciona como “ritual propiciatório do deus” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 35). Mas não se trata de uma repressão que rejeita a presença de Dioniso, mas da repressão que o equilibra (pão e vinho). Como no caso “do aficionado ao vinho que, a fim de usufruir os benefícios do vinho, deve dispor das ocasiões apropriadas para bebê-lo, porque, do contrário, se transformará num alcoólatra” (IBID). Essa repressão não deve ser confundida com a *hybris* do controle ou a recusa, mas, no caso específico do ator, pode ter a ação física como analogia direta: é realizando, como num ritual, os preceitos na medida certa, cada gesto, cada entonação, que “pode-se conectar e domar as forças dionisíacas” (IBID). Isso serve de advertência e pode ajudar a compreender dois exemplos: Primeiro, o do ator ou diretor *histórico*, que recusa o Deus e se vê enlouquecido, a cada ensaio, apresentação ou experimento, sem qualquer equilíbrio em seus humores. Segundo, o do ator ou diretor demasiado livre, agindo sem referências, sem rituais, sem medidas de codificação ou limites que margeiem a criação. São os limites que permitem emergir a forma. Antes deles, tudo não passa de uma ampla possibilidade de infinitas coisas, que, contudo, não é nada. Livres destas duas formas inadequadas de adentrar a consciência dionisíaca, os atores podem então se beneficiar de suas virtudes e conceder ao público sua dose equilibrada de *mescalina*. Assim como o devaneio de Bachelard não é nem consciência nem inconsciência, mas um meio termo entre os dois, assim como a consciência dionisíaca não se define nem pela perda nem pelo orgulho do controle, assim como disse o poeta:

“o barro / toma a forma / que você quiser / você nem sabe /  
estar fazendo apenas / o que o barro quer” (LEMINSKI, 1996, p. 17)



### 3.2 – ENTES INTERMEDIÁRIOS E O ANJO DA OBRA

No capítulo primeiro vimos que o fenômeno teatral é aquilo que ocorre *entre* o ator e o espectador, o que dá ao teatro um caráter imaterial, tornando-o um *edifício* virtual, um espaço não geográfico, mas imaginário, onde desenvolve-se um fenômeno simbólico, uma mitopoese que, apesar de caracterizar-se pelo desenvolvimento no tempo e no espaço, tem sua eficácia no plano mítico. No capítulo segundo, vimos que a característica primordial da alma, segundo a psicologia arquetípica (e em consonância com as teorias de Cassirer, o *mundus imaginalis* de Corbin e o neoplatonismo de Plotino e Ficino), é que ela atua como *tertium* entre as perspectivas da matéria e as perspectivas espirituais. Assim, podemos constatar que o fenômeno cênico e a alma gozam de um status similar de *ente intermediário*, suas naturezas mais profundas estão a meio termo entre duas instâncias distintas. O plano intermediário do teatro é também o próprio plano intermediário da alma, já que não podemos classificá-lo nem como fenômeno da natureza, nem como atividade espiritual, onde mesmo a ciência poderia ser localizada (sintomático talvez seja o fato de muitos cientistas, especialmente os mais dogmáticos, manterem um ateísmo intransigente: a atitude monoteísta não admite concorrência ou pluralidade). O fenômeno cênico é um fenômeno que ativa, ou põe em evidência, a narrativa do imaginal, suspendendo tanto o mundo da realidade física quanto o mundo espiritual. Nele, torna-se possível aquilo que não o é, nem no plano da realidade da natureza, nem no plano da racionalidade ou da lógica tradicional. Trata-se de uma manifestação mitopoética.

Temos também como agente fundamental desse fenômeno imaginal a figura do ator, que pode ser compreendido como o *mag*o, o *profeta* da cena. Nesta figura podemos encontrar também uma característica de ente intermediário, pois é ela quem opera a passagem de um tempo-espaço, pode-se dizer, profano, para um tempo-espaço mítico<sup>108</sup>. O ator está a meio termo entre a realidade profana e a realidade mítica, articulando relações entre as duas e podendo jogar com essa dupla realidade que coexiste durante o fenômeno cênico, às vezes velando uma e revelando outra, às vezes velando e revelando ambas,

---

<sup>108</sup> Fazendo uso de Eliade, Cassirer, Hillman, Durand e outros autores, Renato Cohen aborda essa questão da instauração de um *campo mítico* na cena contemporânea, “a partir da definição do território do *mythos* como campo de atuação” (COHEN, 1998, p. 65).

desteatralizando o teatro ou mesmo buscando não enxergar distinções entre mito e realidade, como no caso da performance, que pode instaurar a cena do *mythos* no tempo-espaço real. O ator usa de recursos diversos para proceder a transcendência. Ele pode fazer com que a força da gravidade pareça não existir ou atue de modo diferente em seu corpo, pode mudar a percepção de tempo dos espectadores ou suspender nossa noção de realidade, de acordo com o uso que faz de si e dos demais elementos de cena, contando ainda com o apoio de outros artistas: iluminadores, músicos, sonoplastas, contra-regras... Além disso, o ator também pode ter a sua própria noção de realidade e de corpo alteradas, dependendo de como se entrega, abrindo espaço para a queda de seu nível de consciência e a emersão do potencial dionisíaco. Com essa disponibilidade de entrega, ele pode contar com uma mudança inclusive de suas faculdades corporais. Esse fenômeno é conhecido em manifestações folclóricas que guardaram muito de sua natureza ritual, como o Bumba-meu-Boi ou na religião brasileira do Candomblé. Os indivíduos que se dizem *possuídos* por determinados tipos de entidade espiritual reagem de modo completamente diferente aos estímulos físicos, podendo não sentir dor ou mesmo aumentar a resistência corporal. Na Grécia contemporânea, durante certas festividades cristãs, que guardam traços dos rituais dionisíacos, pelo fenômeno do sincretismo, os fiéis que se acham tocados pela figura do santo, dançam, como os possuídos por Dioniso, sobre brasas quentes, sem queimar os pés<sup>109</sup>.

O amadurecimento da arte de ator no Ocidente acarretou o distanciamento de suas raízes rituais. Esse amadurecimento esteve em consonância com as metamorfoses culturais e o desenvolvimento científico de cada época. Assim, desacreditados os rituais de experiência epifânica, o trabalho do ator acabou por ser tomado como simples artifício, mentira e *hipocrisia*, no sentido atual da palavra. Isso é o que faz com que um estudioso como Pierre Verger diferencie o estado de possessão do candomblé e o trabalho de ator:

---

<sup>109</sup> No documentário *O Teatro do Mundo*, produzido pela BBC de Londres e apresentado, no Brasil, pela TV Cultura, é possível ver imagens desse ritual. Para aprofundar o conhecimento sobre os rituais de candomblé, um autor de referência é Pierre Verger, segundo o qual, “o fenômeno da possessão continua a esquivar-se de uma interpretação satisfatória. Ele pertence a uma dessas zonas marginais em que as crenças e os ritos se aliam da maneira mais íntima a mecanismos psicológicos ainda obscuros” (VERGER, 2000, p. 89). Para um brasileiro, todavia, é sempre mais fácil comparecer a um *terreiro* e travar contato direto com um *Pai de Santo*. Quanto ao Bumba-meu-Boi, minha referência imediata é o falecido professor Marco Camarotti, com quem estudei na UFPE, e que publicou, antes de falecer, um estudo sobre várias manifestações chamadas *folclóricas do teatro do povo do nordeste* (CAMAROTTI, 2001).

“O fiel vodouizante não se contenta em interpretar um papel, como o ator de teatro; identifica-se totalmente com o deus, é o deus. Ali não existe uma atividade de interpretação, existe encarnação, possessão” (VERGER, 2000, p. 89).

No caso desta dissertação, estou tentando demonstrar que os dois casos não são ou não necessitam ser tão distintos. Passado o apogeu da negação dos rituais antigos, passada a fase áurea da racionalidade científica, que desacreditava tais fenômenos, podemos voltar a observar as semelhanças, por exemplo, entre o *hypocrités* grego antigo, o ator de hoje e o fiel do candomblé. Finalizei o primeiro capítulo perguntando sobre as mudanças que podem ser operadas no trabalho de ator, caso a perspectiva mágica (neste caso proponho as postulações da psicologia arquetípica) seja utilizada em lugar da perspectiva semântica. O desenvolvimento científico, ao mesmo tempo que foi negando a eficácia ritual, foi lançando mão de uma análise semântica dos fenômenos simbólicos, como nos processos do ator, mas esse caminho de ida pode ser também um caminho de volta. Se a arte de ator não é um fenômeno científico, ela não necessita das ferramentas metodológicas da ciência para ser pensada e exercida. Em lugar destas, parece-me mais adequado o uso de ferramentas arquetípicas, simbólicas, mitopoéticas. A conversão do gesto semântico para o gesto mágico é uma conversão similar à que levanta Aens quando aborda o valor arquetípico que subjaz às palavras, para além do valor semântico. Se posso dar alguma resposta à pergunta lançada ao final do primeiro capítulo é a de que essa conversão reforça os aspectos simbólicos do gesto e se relaciona com a idéia de reentrar na consciência dionisíaca, sem pretender ser senhor dela, mas participando do devaneio próprio que ela requer. Através do estudo dos autores apresentados no segundo capítulo, podemos perceber que a narrativa simbólica, que sempre foi reconhecida como inerente ao teatro, e às artes em geral, é uma narrativa naturalmente *angelical*, no sentido que Durand dá ao termo:

“Estes anjos, que se encontram noutras tradições orientais são, como mostrou Henry Corbin, o próprio critério de uma ontologia simbólica. São símbolos da própria função simbólica que é – como eles! – mediadora entre a transcendência do significado e o mundo manifesto dos signos concretos, encarnados, que se tornam símbolos através dela” (DURAND, 2000, p. 25)

Essa angelologia que propõe Durand tem fundamentos nos estudos de Étienne Souriau, que elaborou a expressão *Anjo da Obra*, para denominar aquilo “que encobre um ‘conteúdo para além’” (IBID, p. 15), na expressão artística, característica da função simbólica. O *Anjo da Obra* é instaurador de um sentido que ultrapassa qualquer tentativa de explicação, podendo ser compreendido como experiência epífana. O trabalho de Durand, como pode-se perceber, é o de reconduzir a discussão sobre as imagens para o território da transcendência, que ultrapassa qualquer análise puramente semântica. Falo em reconduzir porque “o artista, como o ícone, deixa de ter lugar numa sociedade que eliminou pouco a pouco a função essencial da imagem simbólica” (IBID, p. 23), convertendo a eficácia múltipla do símbolo na explicação objetiva do signo, tal como ficou perceptível no modo como Verger distinguiu o ator e o fiel. Durand também afirmará que “uma imagem simbólica precisa constantemente de ser revivida, um pouco como o trecho de uma música ou um herói de teatro precisam de um ‘intérprete’” (IBID, p. 29). Por estas palavras percebemos que a repetição de ações, por parte do ator, ao invés de prejudicar o ineditismo e o caráter epífano da cena, funciona exatamente como procedimento ritual, através do qual o *anjo* pode irromper. A repetição, como procedimento ritual, garante a solidificação e fortificação do símbolo e, no caso do teatro, ela é um dos principais procedimentos de elaboração.

Nos últimos anos temos percebido um crescimento acentuado do interesse nas formas de teatro e dança do Oriente. Muitos foram os pesquisadores que voltaram sua atenção ao que acontecia do outro lado do mundo, entusiasmando-se com a força daquelas culturas. Isso levou Eugênio Barba a citar e fazer uso de terminologias comuns às culturas orientais, como *chikara*, *taxu* e *bayu* (Bali), *kung-fu* (China), *Koshi*, *ki-kai* e *yugen* (Japão), *prana* ou *shakti* (Índia) (BARBA, 1995, p. 74). Ao que me parece, esse tipo de atitude corrobora as acusações de Durand acerca do Ocidente iconoclasta, que destrói suas imagens ou, ao menos, suspeita delas. Encontrando um Ocidente devastado e cientificista, Barba achou oportuno apontar a existência de terminologias para denominar aquilo que foge ao racionalismo, nas culturas de povos do Oriente. Antonin Artaud é talvez um precursor de tudo isso. Ele viu no teatro de Bali algo semelhante ao que pôde perceber na cultura arcaica das tribos dos índios tarahumaras, no México. Como profeta iluminado, Artaud já chegava

a antecipar algumas das acusações de Durand e descrever o momento que estamos vivendo atualmente:

“Na Europa, desde há muito tempo que não existem mitos em que as colectividades possam acreditar. Todos esperamos pelo nascimento de um Mito válido e colectivo. E penso que o renascimento do México poderá voltar a ensinar-nos a vivificar os Mitos, porque também esse renascimento aguarda os sinais dos Mitos que começam a ressuscitar” (ARTAUD, 1993b, pp. 47-48)

Mas se o Ocidente foi devastado de seus poderes simbólicos, míticos, epífanos, isso significa que em outros momentos históricos ele esteve rico em todos estes sentidos, para poder então ser devastado, assim como o homem que *perde a alma* precisou antes possuí-la para então a perder. Mais do que usar o Oriente como modelo e lançar mão de seu repertório simbólico, o Ocidente (e os povos ocidentalizados, ou seja, catequizados pela cultura iconoclasta ocidental) precisa redescobrir sua angelologia, seus rituais, seu corpo de mitos. Importar a cosmogonia do Oriente talvez não seja a melhor solução, mas, se não redescobrir seus antigos mitos, o Ocidente ao menos poderá permitir que eles surjam novamente, tendo atenção à mitopoese que participa, inclusive, da vida nas grandes cidades. Como Hillman gosta de demonstrar, há alma em tudo, mesmo em nossas construções em nossas fábricas, em nossas ruas: “Não apenas animais e plantas almadados como na visão romântica, mas a alma que é dada em cada coisa, as coisas da natureza dadas por Deus e as coisas da rua feitas pelo homem” (HILLMAN, 1993, p. 14). Este é o fim último da psicologia arquetípica: fazer a alma. Para isso, ela lança mão do que foi desmentido, atacado, esvaziado em nosso mundo, conforme apresentei no segundo capítulo. É pelo uso da sensibilidade imaginal que a mitopoese opera, fazendo ressuscitar, como o quis Artaud, a potência dos mitos. Essa idéia da psicologia arquetípica, na verdade, não é nova, mas procura restaurar uma sabedoria ancestral. Durand afirma que “é significativo que todo o misticismo do Ocidente venha banhar-se nestas fontes platônicas (...) E foi Scol Érigènes que introduziu no Ocidente, no século IX, os escritos de Dinis, o Areopágita. Bernard de Clairvaux, como o seu amigo Guillaume de Saint-Thierry, como Hildegardo (sic) de Bingen, são todos familiares da anamnese platônica” (DURAND, 2000, p. 32). Isso explica a razão pela qual a psicologia arquetípica tem voltado sua atenção para o neoplatonismo, na tentativa de revitalizar o misticismo desacreditado do Ocidente.

Encontramos também em Artaud, afirmações que vêm a corroborar a proposição que tem sido apresentada neste trabalho, da alma como intermediário entre as perspectivas da matéria e do espírito, de modo a tornar as relações entre um universo e outro não-dualistas.

Diz Artaud:

“O nosso mundo perdeu definitivamente a sua magia. Se a magia é uma comunicação constante entre o interior e o exterior, o acto e o pensamento, a coisa e a palavra, a matéria e o espírito, bem se pode dizer que perdemos há muito tempo essa forma de inspiração fulminante, de nervosa iluminação, e que precisamos de nos recompor, recorrendo a fontes ainda vivas e não alteradas” (ARTAUD, 1993b, p. 52 – grifo meu).

Pela afirmação acima se torna fácil compreender o que entendia Artaud por magia e qual a sua função no teatro. Seu status intermediário entre o interior e o exterior, entre o ato e o pensamento, a coisa e a palavra, é exatamente aquilo que buscou Grotowski durante sua vida artística e é o que estou apresentando aqui através da perspectiva da alma: a superação do dualismo excludente, através de uma ontologia tripartite. Essa superação não necessita, entretanto, de comprovações com base no corpo simbólico das culturas do Oriente. Isso, ao que me parece, seria novamente uma fuga do Ocidente a sua problemática, que poderia resultar, a longo prazo, no enfraquecimento também do poder simbólico dos orientais. Somente a idéia de tentar comprovar determinadas idéias através de referências aos povos do Oriente já se assemelha a uma atitude racionalista ocidental: foi pelo método da comprovação que aquilo que escapa à visibilidade, à medição e à pesagem foi desacreditado. De outro modo, a cultura que perdeu sua alma precisa recuperá-la, simplesmente abdicando da rejeição e condenação dos poderes do imaginal, do convívio com os poderes imprevisíveis de Dioniso, da assimilação do valor e da importância do feminino, inclusive como componente psíquico dos homens. Como diz Hillman, “o espírito solicita à alma que o ajude, não que o despedace ou o subjogue ou o afaste como uma peculiaridade ou uma insanidade” (HILLMAN, 1998, p. 224). Buscando identificar onde foi exatamente que essa alma foi perdida e quais os atos que ocasionaram sua perda, o homem ocidental terá pistas fundamentais para descobrir como recuperá-la. Esse processo de perda e recuperação da alma, *per si*, já é um processo de *fazer a alma*, tal como a psicologia arquetípica acredita, porque o *fazer a alma* não é algo individualizado e privado, mas a subjetividade também está na coletividade e, tanto

quanto há projeção da interioridade pessoal na exterioridade coletiva, há também projeção da subjetividade coletiva na alma individual. Quando Artaud falava de teatro, acabava falando também de vida. Isso ocorria porque Artaud percebeu que era impossível operar as mudanças que achava imprescindíveis nessa arte, se iguais mudanças (radicais) não fossem empreendidas também na vida e na cultura dos homens. Mudar o teatro para tocar a vida. Mudar a vida para refazer o teatro.

### 3.3 – O CORPO COMO PEDRA

No capítulo segundo, vimos que os gregos homéricos, assim como os hebraicos da época do Antigo Testamento da Bíblia, tinham uma percepção da realidade extremamente diversa da que temos nos dias atuais. O ponto de vista da linguagem paratática era o da multiplicidade e não percebia distinções entre matéria e espírito. Em lugar de um pensamento conceitual operava uma poética imaginal, carregada de poder metafórico, de modo que a fantasia da realidade<sup>110</sup> se misturava à realidade mitológica. Como disse Paulo Leminski, “a inesgotável luxuriante opulência do imaginário grego é um prodígio (mais rico só o catolicismo). Não há, nem de longe, paralelo em outras culturas de proliferação tão próspera de lendas, fábulas e mitos, ficcional e poeticamente acabados. Mal conseguimos, nós, descendentes deles, distinguir entre a história real e a mitológica dos helenos” (LEMINSKI, s/d)<sup>111</sup>. Não posso atestar se realmente *mais rico só o catolicismo* ou se *não há paralelos em outras culturas*. O mundo é grande e Leminski provavelmente não tinha a intenção de engendrar uma tese científica quando fez tal afirmação. Ao contrário, é possível entrever os vínculos do poeta com a igreja católica (ele foi seminarista, antes de fazer meditação zen e lutar judô) e que seu entusiasmo frente à opulência do imaginário grego é o ponto nodal da afirmação. O importante aqui é constatar esse franco trânsito entre o que se denomina imaginação e o que se declara realidade.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Digo *fantasia da realidade* levando em conta o ponto de vista da psicologia arquetípica, que tem discutido todos os dados da objetividade da vida sob um prisma também de fantasia, conforme apresentado no capítulo segundo.

<sup>111</sup> Essa afirmação do poeta está no CD-ROM *Leminski Multimídia*, que consta na bibliografia deste trabalho. O material tem uma desordem caótica (imaginal) de navegação e não fornece informações quanto a ano de publicação.

<sup>112</sup> O título do livro de Roberts Avens de que faço uso é *Imaginação é Realidade*.

Tudo isso tem íntima relação com o modo como o ator pode imaginar seu corpo, ao invés de tomá-lo como realidade instituída. Desde que iniciei esta pesquisa tenho enfrentado oposições diversas ao tema. Na atualidade, a discussão sobre o trabalho do ator tem se concentrado sobre a materialidade corporal. Na ânsia de afirmar, tal qual Artaud afirmava, que nosso corpo é nossa realidade última, e não o cogito cartesiano, têm-se esquecido que o conceito de corpo de nossa cultura ainda é cartesiano. A idéia de conceber a ação física como uma ação puramente plástica e mecânica tem íntima relação com este assunto. Fala-se muito que a ação física, desenvolvida por Stanislavski, na maturidade, nega os seus postulados anteriores, fixando-se na mecânica do corpo e rejeitando a imponderabilidade emocional. A emoção voltou a ser reprimida, junto ao seu Deus, Dioniso. Todavia, é preciso assinalar que essa má interpretação é também um sinal de má compreensão da própria palavra emoção. Dioniso é Deus do ator, do teatro, da emoção, do corpo e da dança e isso explica muita coisa, já que as emoções não são abstrações da subjetividade, mas se relacionam diretamente com a corporeidade. O dicionário Houaiss define o termo emoção do seguinte modo:

“*substantivo feminino*

1. ato de deslocar, movimentar

2. agitação de sentimentos; abalo afetivo ou moral; turbação, comoção

2.1. *Rubrica: psicologia.*

reação orgânica de intensidade e duração variáveis, ger.

acompanhada de alterações respiratórias, circulatórias etc. e de grande excitação mental” (HOUAISS, 2001)

De acordo com a definição acima, *emoção* torna-se um termo extremamente compatível com a noção de ação física. Em primeiro lugar, ela se refere ao movimento e esse movimento não é um movimento qualquer, mas uma espécie de movimento psicofísico, interligado à agitação dos sentimentos, ao abalo afetivo ou moral. Sua etimologia vem do latim *motio*, que quer dizer “movimento, perturbação (de febre)” (IBID) e, através da etimologia da palavra, percebe-se seu caráter não dualista, que articula aspectos psicológicos e físicos do ser humano. Um possível sinônimo de emoção é a palavra élan, que advém do idioma francês. Esse termo tem sido constantemente utilizado por autores da atualidade que discutem a ação física, em lugar do termo emoção, mas, ao



que me parece, mais importante que passar a usar sinônimos e termos correlatos seria tirar o véu de equívocos que vêm impregnando o termo emoção, porque isso significaria um passo à frente na sutura da cisão ocidental entre espírito e matéria, por intermédio da alma.

Quando se evita falar em alma, dadas suas conotações religiosas e não científicas, volta-se a engendrar o mesmo impasse. A solução para o problema do dualismo excludente da cultura ocidental não está na rejeição da emoção, na recusa de Dioniso, mas em rever os equívocos do passado para tornarmo-nos capazes de reentrar na consciência dionisíaca. Enfatizar o corpo e rejeitar a discussão sobre alma, numa cultura que ainda mantém o dualismo, mesmo que inconscientemente, significa manter o problema. Se tivéssemos um ponto de vista similar ao dos gregos homéricos, não correríamos tal risco. Mas nossa cultura é herdeira de uma tradição unilateral, tal como pudemos perceber no segundo capítulo, de modo que para falar de corpo, necessariamente precisamos retomar a discussão sobre alma e espírito.

Em termos práticos, o que isso adiciona ao debate sobre o trabalho do ator? Adiciona uma mudança de perspectiva fundamental. A noção de corpo com a qual ainda convivemos advém especialmente do conhecimento da anatomia humana, desenvolvido ao longo dos séculos por uma medicina dualista. Trata-se do corpo, grosso modo, como trata-se de uma máquina<sup>113</sup>, subdividindo-o, mediante um prisma apolíneo, em órgãos sem alma, e deixando a discussão sobre a *psyqué* para a psicologia e a religião.<sup>114</sup> Na citação de Diderot que fiz acima, vemos o filósofo falar do trabalho do ator como “algo que não lhe atinge a alma e que, como outros exercícios, lhe não gasta senão as forças do corpo”. É exatamente essa idéia que precisa ser alterada, porque para nossa cultura o exercício físico não é *almado*, o que pode torná-lo mecânico e sem graça. A *psyqué* é associada a um único órgão, o cérebro, que tem naturalmente conotações racionais. Pensar o trabalho do ator em termos estritamente corporais, com um legado cultural desta espécie, significa condená-lo a uma percepção não poética de sua natureza. Quando os gregos

---

<sup>113</sup> A psicologia arquetípica vai bem além na discussão, buscando demonstrar como mesmo as máquinas e as construções humanas são *almadas*.

<sup>114</sup> É preciso reconhecer que esta problemática tem sido exaustivamente discutida na atualidade e estamos em vias de superá-la. Mas ela ainda não foi superada.

homéricos falavam de qualquer órgão, imediatamente eles estavam falando do indivíduo inteirado, eles incluíam faculdades psíquicas em toda a corporeidade, porque sua visão do homem baseava-se numa perspectiva mitopoética muito diversa da nossa. Isso implica que o ator necessita relacionar-se com o corpo de modo inteiramente diverso e renovado e, para isso, não necessita lançar mão de referências ao Oriente, bastando tão somente iniciar a sutura da ferida que pulsa em nossa cultura. Se ela não for sanada, acabará por alastrar-se e as referências ao Oriente logo se tornarão desgastadas.

Mas isso não implica a recusa de qualquer poética ou modelo de pensamento, advenha ela do leste ou do oeste. Vivemos num mundo cada vez mais interligado. A acupuntura teve origem no Oriente, mas já se encontra extremamente inserida em nossa cultura, assim como as referências aos chakras e diversos exercícios advindos de doutrinas orientais. Do mesmo modo, a árvore da Cabala constitui uma sabedoria simbólica secular, sobre o ser humano, e é uma conquista do próprio Ocidente, assim como alguns psicólogos ocidentais estabeleceram, no século passado, importantes correlações entre a localização dos chakras e os pontos principais de concentração da *couraçã muscular*<sup>115</sup>. Todo este conhecimento pode demonstrar, como vem demonstrando, extrema validade, desde que não sirva para alienar o homem ocidental de sua própria realidade, e contribua para que ele reencontre a alma perdida.

Em sua poética dos quatro elementos, especialmente quando aborda os devaneios da terra, o filósofo Bachelard faz-nos perceber o quanto nossas construções imaginais e racionais repousam diretamente sobre o contato do homem com a matéria. Todos os nossos devaneios de leveza, maciez, resistência, rigidez e outros mais, advêm, na ótica de Bachelard, da relação que o homem estabelece com a matéria, gerando, através dessa relação, um mundo de fantasias imaginais. O encontro entre o ser humano e a resistência dos materiais teria como fruto o próprio nascimento da cultura. Diz o filósofo:

“A maior conquista moral jamais feita pelo homem é o martelo operário. Pelo martelo operário, a violência que destrói é transformada em potência criadora. Da clava que mata ao malho que forja, há todo o trajeto dos

---

<sup>115</sup> Refiro-me à bioenergética, de Alexandre Lowen, que é herdeira da psicologia de Wilhelm Reich.

instintos para a maior moralidade (...) de início a pedra apertada na mão acentuou a maldade humana (...) Mas chega o dia em que se usa um martelo de pedra para talhar outras pedras (...) a inteligência e a coragem formulam, juntas, um futuro de energia. O trabalho – o trabalho contra as coisas – torna-se imediatamente uma virtude” (BACHELARD, 2001, pp. 107-108).

Em Bachelard, o contato do homem com a matéria resulta numa espécie de luta contra as resistências, que envolve todo o trajeto do desenvolvimento moral, ou da elaboração de fantasias imaginais. O indivíduo se volta contra a matéria e, em seu esforço físico de limá-la, desencadeia um processo de devaneio intrínseco às forças que opera. Do seu trabalho advém a poética iminente de suas ações, de sua relação com o mundo material, tal qual ocorria aos alquimistas que, segundo Jung, projetavam seu inconsciente nas substâncias com as quais trabalhavam. Essa metáfora do ferreiro, bem como do alquimista, caminha paralela à poética da cena, engendrada pelos atores, onde a cada duelo travado no espaço, com o corpo, contra o corpo, uma poética correspondente é fecundada, na materialização, como o quis Artaud, das paixões humanas por via orgânica, por via de uma musculatura que se refaz afetiva. Artaud sabia que a alma não é uma substância material, mas ele esforçava-se por dizer que “a crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania” (ARTAUD, 1991, p. 131). Nessa sua afirmação pode-se ver um paralelo com a poética de Bachelard: não é que a alma ou a imaginação seja matéria, mas que há uma íntima relação entre ambas.

Nesta perspectiva, temos o corpo do ator no centro de seu trabalho, mas trata-se de uma percepção que integra matéria e espírito, pela via da imaginação poética. No contato que tive com artistas orientais, ou que trabalharam com estes, como Maura Baiocchi, Tadashi Endo, Yumiko Yoshioka e Yoshi Oida, pude perceber que o modo como cada exercício é realizado diferencia-se profundamente do modo tradicional como a cultura ocidental trabalha e compreende os exercícios físicos. Para os orientais, cada exercício tem uma poética própria que lhe é intrínseca e o resultado satisfatório só pode ser esperado se o executante mantiver a imaginação ativa durante a execução de cada gesto. Trabalhando com o corpo e a imaginação em estado de esquizofrenia, ou seja, sem conexão, nenhum exercício apresenta eficácia e, pelo contrário, pode mesmo trazer prejuízos para o

indivíduo. Mas esta mesma conexão eu pude também perceber na sabedoria dos índios brasileiros. Durante uma breve vivência realizada com o índio Kaká Wera Jecupé, citado no primeiro capítulo desta, pude perceber que a tradição guarani também possui estas mesmas características. Todas as atividades, seja uma dança circular, seja a própria preparação da fogueira a ser utilizada no ritual, estão plenamente impregnadas de mitopoéticas próprias que lhe conferem um valor muito distinto do que a cultura cientificista legou. Todo utilitarismo imediato é rejeitado e a eficácia de cada atividade só pode ser garantida se a poética que lhe é intrínseca não for esquecida.

### 3.4 – A MORTE COMO MÉTODO

Neste ponto conclusivo da dissertação, estamos nos aproximando mais da práxis de ator, através de referências diversas, que vão além dos aspectos imediatos e limitados do que convencionou-se chamar *teatro*. Minha meta é justamente alargar as referências e evitar um ponto de vista utilitarista. Mas é possível que um questionamento prático ainda venha a persistir: como operar tais teorias na prática de ator, ou como estas teorias podem influir na práxis cênica? Enfim, qual a utilidade real de todo e qualquer debate teórico para a atuação cênica, que mais se define como práxis? A questão da relação entre teoria e prática parece-me mais uma versão da velha dicotomia entre matéria e espírito. É sabido que Grotowski gostava de enfatizar que nenhuma conquista no aprendizado da arte de ator se dá através de qualquer teoria ou pensamento, mas que é fundamental uma prática cênica contínua, capaz de assegurar o aprendizado no plano do sensível, ou seja, da corporeidade do ator. Como bem observou um de seus últimos discípulos,

“Grotowski sa che imparare qualcosa è conquistarlo nella pratica. Si deve imparare attraverso il ‘fare’ e non memorizzando idee e teorie. Le teorie sono state usate nel nostro lavoro solo quando potevano essere d’aiuto a risolvere un problema pratico” (RICHARDS, 1997, P. 15)

Mas a ressalva de Richards é importante: a teoria, de algum modo, esteve presente, *embora* somente quando mantinha relação direta e ajudava a solucionar um problema prático. Este *embora* é, para mim, a única função de qualquer teoria, ou seja,

quando ela tem relação com um problema prático. Assim como qualquer práxis de vida é também uma forma de refletir sobre ela, ou o ato em si está impregnado de idéias que nos preenchem. Para uma dissertação que se inscreve numa linha de pesquisa de Fundamentos Teóricos das Artes, esta é a melhor contribuição que posso dar, para ajudar na superação desse impasse já obsoleto. De outro modo, corremos sempre o risco de agir com unilateralidade, seja não reconhecendo o valor de pesquisas que fazem uso de outras linguagens, que não a escrita, seja rejeitando a reflexão escrita sobre um *objeto* de pesquisa que mais se define por sua práxis. Na qualidade de ator, diretor e professor de teatro, essa é uma questão que sempre tem me voltado, afinal a academia é, *por excelência*, um lugar privilegiado de reflexão e é esta característica que a distingue dos cursos técnicos de atuação. Apesar de concordar com a idéia de que a melhor ferramenta para refletir sobre o teatro é sua própria prática, não posso negar o valor que as reflexões escritas possuem para o amadurecimento dessa arte. Sobre este assunto, disse o *homem-teatro* em um de seus mais importantes e citados livros:

“Não diria que os sistemas filosóficos sejam coisas para se aplicar direta e imediatamente; mas de duas, uma: Ou esses sistemas estão em nós e estamos impregnados por eles a ponto de viver deles, e então que importam os livros? ou não estamos impregnados por eles, e nesse caso não mereceriam nos fazer viver; e, de todo modo, o que importa que desapareçam?” (ARTAUD, 1993, p. 2).

Embora o posicionamento de Artaud contenha um radicalismo categórico, ele atinge um ponto crucial. Sua crítica, afinal, não é aos livros ou reflexões, mas a todas as reflexões que se mantêm num estado de esquizofrenia para com a vida, distanciadas e apartadas dela. O fato é que estamos realmente impregnados de nossas teorias, de modo que nem precisamos mais dos livros para agir de acordo com elas. O dualismo cartesiano, o mito da análise (psicanálise), o racionalismo iconoclasta endêmico e a misoginia já estão em nós, influenciando em nossos atos, antes mesmo que tenhamos a oportunidade de ler a respeito deles. Diante deste quadro, faz-se fundamental uma mudança radical em nossa cosmovisão de mundo, que, necessariamente, precisa atingir o cotidiano humano com a mesma intensidade que todos estes sistemas atingiram. Mas como não nos é possível, nem talvez recomendado, abandonar os livros e voltar a viver, romanticamente, na selva, novas reflexões escritas fazem-se sempre necessárias. Artaud não defende um utilitarismo direto

dos sistemas filosóficos, mas enfatiza que só são válidos aqueles pensamentos (teorias) que se mostram relacionados à nossa vida, em íntima relação com ela, caso contrário, não merecem existir ou nos ocupar a mente.

Mas há um outro ponto, importante de frisar. É que Artaud constitui o exemplo de um homem que não estruturou qualquer práxis de trabalho, em consonância com suas teorias, ao longo da vida. Seu legado é, por um lado, uma coleção de poemas e teorias não realizadas e, por outro, uma prática artística extensa, mas difusa. Sua relação com a escrita é, conforme podemos detectar em suas correspondências com Jacques Rivière, uma luta incessante consigo mesmo, para “captar em palavras, no ato de escrever, sua emoção e seu pensamento” (Esslin, 1978, p. 26). Artaud sente, em si mesmo, a dificuldade de relacionar matéria e espírito. Localiza o problema da cultura ocidental em si mesmo e escreve:

“Sou verdadeiramente CIRCUNSCRITO pelos meus termos, e se digo que sou circunscrito pelos meus termos, é que não os reconheço como válidos no meu pensamento. Sou verdadeiramente paralizado pelos meus termos, por uma série de terminações. E EM QUALQUER LUGAR que esteja nesses momentos o meu pensamento, eu não posso senão fazê-lo passar por esses termos, por muito contraditórios com ele próprio, por muito paralelos, por muito equívocos que possam ser, sob pena de nesses momentos parar de pensar”. (ARTAUD, 1991, p. 60)

Mas foi através dessa luta para atingir os próprios pensamentos, para se auto-designar, que Artaud conseguiu o que “nunca alguém conseguiu, por meio da palavra, exprimir com tanta força” (DA SILVEIRA, 1989, p. 10): as dilacerações de sua alma, com segura e precisa fidelidade a ela. Artaud é o crítico da reflexão escrita que mais se valeu da reflexão escrita e que, paradoxalmente, incríveis influências exerceu sobre a práxis do ator, através de seus escritos. Ele teve e ainda tem um impacto sobre a prática teatral impossível de ser dimensionado. Que sucede em tal caso? Sucedem que se temos uma cosmovisão sobre a vida, se concebemos a vida e o mundo de um determinado modo, isso implica que nossos atos estão impregnados dessa cosmovisão. E o inverso também se mostra verdadeiro: nossos atos são, *per se*, uma teoria em potencial sobre a vida e o mundo em que vivemos.

Quando Artaud rivalizou frontalmente com aspectos centrais da vida no mundo ocidental, ele tocou em aspectos que não são *apenas* uma teoria sobre a coisa, mas, de algum modo, são a própria coisa. Enquanto não mudarmos nosso modo de conceber o mundo em que vivemos, nossos atos, quaisquer que sejam eles, estarão impregnados do antigo modelo, de modo que a práxis se mostrará infeccionada por ele, por não ter acordado para um problema básico, que a modela. Isso implica que, enquanto não mudar sua forma de ver o mundo, ou seja, enquanto não mudar sua perspectiva sobre a vida (Hillman postula a alma não como uma substância, mas como uma perspectiva), o ator estará condenado a imprimir, em seu trabalho, o *vazio de alma* em que se insere. Será signatário do fenômeno de *perda da alma* de nossa cultura. Quando Artaud questiona a espinha dorsal da cultura européia, em lugar de discutir exclusivamente as questões do teatro, ele afirma que, estando o teatro inevitavelmente conectado à vida (ou o devendo), só será possível engendrar as mudanças necessárias na práxis de ator, se for operada igual mudança em nossa perspectiva sobre o mundo, em nossa vida de pessoas humanas.

Uma problemática ocidental se relaciona exatamente com a questão dos métodos. Infelizmente, temos a triste tradição de sustentar a idéia de que os meios metodológicos são capazes de funcionar por si sós com perfeito desempenho. A hipótese, que separa o mundo objetivo do subjetivo, é a de que o método certo será capaz de resolver todos os problemas, porque afinal o mundo é um autômato e basta um bom software para que as coisas tenham eficácia. Eu poderia ter desenvolvido uma dissertação inteiramente baseada em métodos de trabalho para o ator, supostamente eficazes, mas preferi trazer para discussão alguns aspectos que antecedem a questão da metodologia, e lhes atribuem sentido. Não acho que seja possível decidir que métodos são ou não eficazes sem saber de quem e de quê se trata. A questão é que os métodos eficazes simplesmente não existem; existem os homens eficazes, que usam os métodos que lhes parecem apropriados.

Sempre que se fala em método e se discute a melhor forma de estabelecer um processo educativo para o ator e o estudante de atuação, sinto receio de padronizar algo que não se padroniza. É preciso inserir nas discussões sobre técnicas e métodos o indivíduo, com todas as suas particularidades, porque é a fantasia própria do indivíduo que pode

fornecer as chaves para a descoberta das melhores formas de proceder metodologicamente. Porque, afinal, qual foi o método que formou Stanislavski? Qual foi o método que educou Picasso? Qual foi o método que engendrou Artaud? Ou qual foi o método que fez Goethe ser o Goethe? Parece-me que o método que formou Stanislavski e foi formado por ele é o método de Stanislavski, assim como foi o Fausto quem fez o Goethe e vice-versa. Entre Goethe e o Fausto, assim como entre Stanislavski e seu método, há uma via de auto-referência direta. Como dizia o poeta Keats, o criativo precisa criar a si mesmo. A alma de Stanislavski está no método de Stanislavski, assim como sua definição (para Aristóteles, a definição do homem é a definição de sua alma). Stanislavski = Método das Ações Físicas.

O melhor método é aquele que ajuda um indivíduo a tornar-se aquilo que ele é (Nietzsche). Isso não implica que as reflexões metodológicas de Stanislavski, ou qualquer outro, não tenham utilidade para outras pessoas, mas que, para isso, o método de Stanislavski precisa se tornar o método desta outra pessoa e, então, já não será mais de Stanislavski. Pensar que os métodos funcionam por si sós, faz-nos esquecer que é sempre o indivíduo o maior responsável por sua própria formação. Faz-nos crer mais no ensino que na aprendizagem, crer mais no método que no homem que o utiliza, crer no mundo como autômato e no ser humano como peça *desalmada* dessa grande máquina. Avens gosta de enfatizar essa busca ocidental pelo método, que carrega em si o problema da mecanização do mundo. Diz ele:

“Uma vez mais acontece como no velho ditado chinês: ‘se o homem errado usa os meios certos, os meios certos funcionam de maneira errada’. Com efeito, a crença ocidental no método certo, sem levar em consideração o homem que o aplica, parece ser responsável pelo impasse, porque o método isolado, divorciado da psique, não produz mais do que a ilusão da onipotência técnica” (AVENS, 1993, p. 11)

Avens não menciona a segunda parte do ditado, que diz que *se o homem certo usa os meios errados, os meios errados funcionam de maneira certa*. Sua crítica, portanto, não é ao método, em si, mesmo porque ele não crê nos métodos em si. A distinção objetiva entre sujeito e objeto leva à ilusão cartesiana de que os métodos, como autômatos, funcionam por si sós. A questão primordial então volta ao indivíduo e àquilo que lhe é devido, em seu infinito processo de fazer a alma, que não é um processo puramente



individual, porque há alma em tudo e os laços que unem o individual e o coletivo são tenazes.

Quando digo que os métodos eficazes simplesmente não existem, quero dizer apenas que, tal qual não se deve operar uma divisão entre corpo e alma, também não se deve operar a cisão entre o método e aquele que o aplica. Deste modo, a questão nunca será a de saber qual o método *certo*, mas de antes saber quem vai usá-lo e o que se pretende. Não se pode dizer que um abridor de latas seja uma ferramenta adequada ou não, porque se o utilizarmos para sacar a rolha de uma garrafa de vinho ele certamente se mostrará ineficaz. Do mesmo modo, o homem certo do que pretende, e na ausência de outras ferramentas, pode fazer com um abridor de latas coisas que jamais imaginamos que pudessem ser feitas. Mais do que procurar pelos métodos certos, o ator precisa se perguntar sobre si, ter olhos para enxergar-se e descobrir ou construir as ferramentas capazes de levá-lo onde pretende ir.

Diante dessas circunstâncias, de busca pelos métodos, Hillman mantém uma postura similar à de Avens. Sua referência também é a psicologia, mas me parece possível e adequado, nessa discussão sobre método, estabelecer analogias, já que o ponto central permanecerá o mesmo: o que faz o método ou o que fazemos com ele? Hillman questiona nossa ânsia por soluções, que se traduzem na busca dos *comos*:

“Se o ‘por que’ da dúvida é a mãe do pensamento filosófico, então o ‘como’ é o gerador da solução de problemas, do pensamento técnico. O ‘como’ pertence à psicodinâmica de Bentham, pragmática e utilitarista. A vontade e o intelecto pergunta ‘como’, mas a *memória* não pergunta ‘como’ nem fornece uma resposta. Os problemas do ‘como’ são substituídos pela fantasia” (HILLMAN, 1983, pp. 161-162)

Se não nos desgastamos rapidamente na ânsia de saber ‘como’, talvez possamos descobrir que o ‘como’ não é um problema, mas sua resposta está presente constantemente no modo como inclusive nos perguntamos. A resposta está na própria pergunta, ou no próprio modo de perguntar. Métodos existem vários e, por vezes, eles se parecem bastante um com o outro. O trabalho do ator, grosso modo, depende de alguns exercícios de relaxamento e aperfeiçoamento físico, de alguns jogos com a imaginação, da

superação dos limites psicofísicos, da entrega. Existem múltiplas possibilidades de trabalho, há referências em livros, professores por toda parte e qualquer ator com alguma experiência já vivenciou ao menos algumas dezenas de métodos. Ficamos, qual barata tonta, rodando em círculo e fugindo a nós, sem nos darmos conta que aquele simples abridor de latas pode ser capaz de mil coisas, quando temos uma coleção completa de talheres. Sem dúvida, olhar para si mesmo é o exercício mais difícil de todos, e não somente para os atores. Nenhum método jamais será capaz de me levar além do que sou e daquilo que meu mito pessoal circunscreve, a cada momento de minha vida. E sempre que fazemos a pergunta do *como* corremos o risco de estarmos simploriamente fugindo a nós mesmos e fazendo de conta que não podemos ter já as respostas de antemão. A procura pelas coisas no exterior, fora, só se justifica quando o fora está perfeitamente identificado com o dentro, quando sabemos que aquele fora já não é bem um *fora*, e não passa de uma parte de nós mesmos situada no exterior. Mas há um ‘como’ que, para Hillman, é de fato o único fundamental:

“A partir de um outro ponto de vista clássico, existe apenas um ‘como’ válido, que suplanta todos os demais e nos conduz para bem longe de qualquer ‘como’ – é o ‘Como morrer?’ Este ‘problema’ que não tem nenhuma solução prática ou analítica, torna ridículos os ‘problemas’ e os ‘comos’. Ele nos conduz de novo à fantasia imaginal” (IBID, p. 162).

Aqui tocamos o núcleo central. Como vimos no segundo capítulo, Hillman enfatiza a conexão da alma com a morte, e esta conexão pôde também ser constatada na mitopoética homérica, onde a *psyqué* está inteiramente relacionada à morte. Isso decorre porque vida e morte são faces de uma mesma moeda, tendo a morte uma importante função imaginal, a de forçar e exigir o sentido da vida. Isso leva a crer que toda pergunta tipo *como* tem por pano de fundo a questão crucial do sentido particular que se dá à vida, e a isso não se pode fugir. Grotowski e Barba enfatizaram profundamente este aspecto no trabalho com seus atores. Pediam a eles que encarassem cada apresentação como a última de suas vidas e sempre puseram a pergunta primordial em jogo: porque faço teatro? Perguntas-chave como essa estão na base de toda e qualquer atividade teatral e não podem ser deixadas para depois, porque não há depois para elas, assim como não o há para a morte. A morte não é simplesmente um dado fisiológico que, provavelmente, virá

acometer a todos nós, ela está presente em todos os momentos da vida, como uma sombra, nos acompanhando nos momentos mais diversos. Está no momento do ensaio, do treinamento, como no palco, junto aos atores e ao público. Estando em contato íntimo com este *como*, o ator estará sempre apto a responder aos demais, menos importantes e derivados deste grande mistério que há de nos acompanhar até o fim de nossas vidas. Disse Novarina que “o ator que representa sabe que isso realmente modifica seu corpo, que isso o mata a cada vez” (NOVARINA, 1999, p. 21). E a passagem do Eclesiastes, de que fiz uso no primeiro capítulo<sup>116</sup>, ao falar dos nomes, diz em seguida que mais vale “o dia da morte do que o dia do nascimento” (Ec. 7,1).

Agora e sempre permanece a urgência do *fazer a alma*. Como? Como se pinta um quadro. Ou, ao menos, como alguns homens o fizeram. Como Van Gogh, como Picasso, ou como Artaud, que apesar de não ser exatamente um pintor, parou algumas vezes frente a uma folha branca e a preencheu com sua marca pessoal, e sempre soube muito bem da dificuldade que a pergunta crucial nos impõe, sem permitir evasivas. Como suicidar-se. Como se diz uma palavra no palco, sentindo-se solitário frente a uma porção de curiosos que espreitam? Como morrer.

---

<sup>116</sup> Ver página 73.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Livros e Revistas:

- ANDRADE, O. *POESIAS REUNIDAS*. SÃO PAULO, GAVETA, 1945.
- ARANTES, U. C. *ARTAUD: TEATRO E CULTURA*. CAMPINAS, EDITORA DA UNICAMP, 1988.
- ARAÚJO, N. *HISTÓRIA DO TEATRO*. SALVADOR, FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA, 1978.
- ARISTÓTELES. *DA ALMA (DE ANIMA)*. LISBOA, EDIÇÕES 70, 2001.
- ARISTÓTELES, HORACIO, LONGINO. *A POÉTICA CLÁSSICA*. SÃO PAULO, CULTRIX, 1995.
- ARTAUD, A. *LOS TARAHUMARA*. BARCELONA, TUSQUETS, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O PESA-NERVOS*. LISBOA, HIENA, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O TEATRO E SEU DUPLO*. SÃO PAULO, MARTINS FONTES, 1993.
- \_\_\_\_\_. *OS SENTIMENTOS ATRASAM*. LISBOA, HIENA, 1993B.
- \_\_\_\_\_. *LINGUAGEM E VIDA*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1995.
- \_\_\_\_\_. *HISTÓRIA VIVIDA DE ARTAUD-MOMO*. LISBOA, HIENA, 1995.
- ASLAN, O. *O ATOR NO SÉCULO XX*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1994.
- AVENS, R. *IMAGINAÇÃO É REALIDADE*. PETRÓPOLIS, VOZES, 1993.
- BACHELARD, G. *A TERRA E OS DEVANEIOS DA VONTADE*. SÃO PAULO, MARTINS FONTES, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A POÉTICA DO ESPAÇO*. SÃO PAULO, MARTINS FONTES, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A POÉTICA DO DEVANEIO*. SÃO PAULO, MARTINS FONTES, 1988.
- BAIOCCHI, M. *BUTOH: DANÇA VEREDAS D'ALMA*. SÃO PAULO, PALAS ATHENA, 1995.
- \_\_\_\_\_. *TAANTEATRO, CADERNO I*. SÃO PAULO, TRANSCULTURA, 1997.
- BARBA, E. *ALÉM DAS ILHAS FLUTUANTES*. SÃO PAULO, HUCITEC, 1991.
- BARBA, E. E SAVARESE, N. *A ARTE SECRETA DO ATOR*. SÃO PAULO, HUCITEC, 1995.
- BERTHOLD, M. *HISTÓRIA MUNDIAL DO TEATRO*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 2000.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. SÃO PAULO, PAULINAS, 1981.
- BOAL, A. *O ARCO-ÍRIS DO DESEJO*. RIO DE JANEIRO, CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 2002.
- BONFITTO, M. *O ATOR-COMPOSITOR: AS AÇÕES FÍSICAS COMO EIXO: DE STANISLAVSKI A BARBA*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 2002.
- BRADLEY, M. Z. *AS BRUMAS DE AVALON*. SÃO PAULO, CÍRCULO DO LIVRO, 1982.

- BRANDÃO, J. S. *MITOLOGIA GREGA, VOL. 2*. PETRÓPOLIS, VOZES, 2000.
- BRETON, A. *MANIFESTOS DO SURREALISMO*. RIO DE JANEIRO, NAU, 2001.
- BROOK, P. *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*. RIO DE JANEIRO, CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1999.
- BURNIER, L. O. *A ARTE DE ATOR: DA TÉCNICA À REPRESENTAÇÃO*. CAMPINAS, UNICAMP, 2001.
- CAMAROTTI, M. *RESISTÊNCIA E VOZ: O TEATRO DO POVO DO NORDESTE*. EDITORA DA UFPE, 2001.
- CAMPBELL, J. *O PODER DO MITO*. SÃO PAULO, PALAS ATHENA, 1992.
- CAMPOS, H. *QOHÉLET = O-QUE-SABE: ECLESIASTES: POEMA SAPIENCIAL*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1991.
- \_\_\_\_\_. *HAGOROMO DE ZEAMI*. SÃO PAULO, ESTAÇÃO LIBERDADE, 1993.
- \_\_\_\_\_. (ORG.) *IDEOGRAMA: LÓGICA, POESIA, LINGUAGEM*. SÃO PAULO, EDUSP, 1994.
- \_\_\_\_\_. *BERE'SHITH: A CENA DA ORIGEM*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 2000.
- CAMPOS, H. E CAMPOS, A. *PANAROMA DO FINNEGANS WAKE*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 2001.
- CAMPOS, H. *ET ALLI. TEORIA DA POESIA CONCRETA*. SÃO PAULO, BRASILIENSE, 1987.
- \_\_\_\_\_. *MALLARMÉ*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1980.
- CAPRA, F. *O TAO DA FÍSICA: UM PARALELO ENTRE A FÍSICA MODERNA E O MISTICISMO ORIENTAL*. SÃO PAULO, CULTRIX, 1983.
- CARVALHO, E. *HISTÓRIA E FORMAÇÃO DO ATOR*. SÃO PAULO, ÁTICA, 1989.
- CARY, L. E RAMOS, J. J. M. (ORG.). *TEATRO E VANGUARDA*. LISBOA, PRESENÇA, 1970.
- CASSIRER, E. *LINGUAGEM E MITO*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 2000.
- CAVALIERE, A. *O INSPETOR GERAL DE GOGÓL/MEYERHOLD: UM ESPETÁCULO SÍNTESE*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1996.
- CHEVALIER, J. E GHEERBRANT, A. *DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS*. RIO DE JANEIRO, JOSÉ OLYMPIO, 1999.
- COHEN, R. *PERFORMANCE COMO LINGUAGEM*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1989.
- \_\_\_\_\_. *WORK IN PROGRESS NA CENA CONTEMPORÂNEA*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1998.
- CONGER, J. P. *JUNG E REICH: O CORPO COMO SOMBRA*. SÃO PAULO, SUMMUS, 1993.
- CORREA, R. *ET ALLI. ARTAUD, A NOSTALGIA DO MAIS*, RIO DE JANEIRO, NUMEN, 1989.

- CRAIG, E. G. *EL ARTE DEL TEATRO*. MÉXICO, GACETA, 1987.
- DAMÁSIO, A. *O ERRO DE DESCARTES*. SÃO PAULO, CIA DAS LETRAS, 1996.
- DELEUZE, G. E GUATTARI, F. *MIL PLATÔS: CAPITALISMO E ESQUIZOFRENIA. VOL. 1*. RIO DE JANEIRO, EDITORA 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *MIL PLATÔS: CAPITALISMO E ESQUIZOFRENIA. VOL. 2*. RIO DE JANEIRO, EDITORA 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *MIL PLATÔS: CAPITALISMO E ESQUIZOFRENIA. VOL. 3*. RIO DE JANEIRO, EDITORA 34, 1996.
- DERRIDA, J. *ENLOUQUECER O SUBJETIL*. SÃO PAULO, UNESP, 1998.
- DIDEROT, D. *TEXTOS ESCOLHIDOS. OS PENSADORES*. SÃO PAULO, ABRIL, 1985.
- \_\_\_\_\_. *PARADOXO SOBRE O COMEDIANTE*. LISBOA, GUIMARÃES, 2000.
- DUNCAN, I. *ISADORA: FRAGMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS*. PORTO ALEGRE, L&PM, 1985.
- DURAN, G. *O IMAGINÁRIO: ENSAIOS ACERCA DAS CIÊNCIAS E DA FILOSOFIA DA IMAGEM*. RIO DE JANEIRO, DIFEL, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA*. LISBOA, EDIÇÕES 70, 2000.
- ELIADE, M. *MITO E REALIDADE*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 2004.
- ESSLIN, M. *ARTAUD*. SÃO PAULO, CULTRIX, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1978.
- FABRINI, V. *O DESAGRADÁVEL E A CRUELDADE: O TEATRO MÍTICO DE NELSON RODRIGUES SOB A PERSPECTIVA DO TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD*. TESE DE DOUTORADO. USP, 2000.
- FELÍCIO, V. L. *A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA*. SÃO PAULO, USP, FAPESP, 1994.
- \_\_\_\_\_. *À PROCURA DA LUCIDEZ EM ARTAUD*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1996.
- FERRACINI, R. *A ARTE DE NÃO INTERPRETAR COMO POESIA CORPÓREA DO ATOR*. CAMPINAS, UNICAMP, IMESP, 2001.
- FO, D. *MANUAL MÍNIMO DO ATOR*. SÃO PAULO, SENAC, 1999.
- FRANZ, M-L. *ALQUIMIA: INTRODUÇÃO AO SIMBOLISMO E À PSICOLOGIA*. SÃO PAULO, CULTRIX, 1993.
- \_\_\_\_\_. *ET ALLI. A MORTE À LUZ DA PSICOLOGIA*. SÃO PAULO, CULTRIX, 1995.
- FRAZER, J. G. *O RAMO DE OURO*. RIO DE JANEIRO, GUANABARA KOOGAN, 1982.
- FREUD, S. *A INTERPRETAÇÃO DOS SONHOS*. RIO DE JANEIRO, IMAGO, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O EGO E O ID*. RIO DE JANEIRO, IMAGO, 1997.
- \_\_\_\_\_. *LEONARDO DA VINCI E UMA LEMBRANÇA DE SUA INFÂNCIA E O MOISÉS DE MICHELANGELO*. RIO DE JANEIRO, IMAGO, 1997.
- FUX, M. *DANÇATERAPIA*. SÃO PAULO, SUMMUS, 1988.
- GOSWAMI, A. *ET ALLI. O UNIVERSO AUTOCONSCIENTE*. RIO DE JANEIRO, ROSA DOS TEMPOS, 1998.

- GRAHAM, M.** *MEMÓRIA DO SANGUE*. SÃO PAULO, SICILIANO, 1993.
- GREINER, C.** *BUTÔ, PENSAMENTO EM EVOLUÇÃO*. SÃO PAULO, ESCRITURAS, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O TEATRO NÔ E O OCIDENTE*. SÃO PAULO, ANNABLUME, FAPESP, 2000.
- GROTOWSKI, J.** *EM BUSCA DE UM TEATRO POBRE*. RIO DE JANEIRO, CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1992.
- GUATTARI, F.** *CAOSMOSE: UM NOVO PARADIGMA ESTÉTICO*. SÃO PAULO, 34, 1993.
- GUINSBURG, J.** *STANISLAVSKI E O TEATRO DE ARTE DE MOSCOU*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1985.
- \_\_\_\_\_. *DA CENA EM CENA*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 2001.
- \_\_\_\_\_. *STANISLAVSKI, MEYERHOLD & CIA*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 2001.
- GUINSBURG, J.** *ET ALLI. SEMIOLOGIA DO TEATRO*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1985.
- \_\_\_\_\_. *DIÁLOGOS SOBRE TEATRO*. SÃO PAULO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1992.
- HEISENBERG, W.** *ET ALLI. PROBLEMAS DA FÍSICA MODERNA*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1990.
- HILLMAN, J.** *O MITO DA ANÁLISE: TRÊS ENSAIOS DE PSICOLOGIA ARQUETÍPICA*. RIO DE JANEIRO, PAZ E TERRA, 1984.
- \_\_\_\_\_. *UMA BUSCA INTERIOR EM PSICOLOGIA E RELIGIÃO*. SÃO PAULO, PAULUS, 1985.
- \_\_\_\_\_. *ENTRE VISTAS*. SÃO PAULO, SUMMUS, 1989.
- \_\_\_\_\_. *SUICÍDIO E ALMA*. PETRÓPOLIS, VOZES, 1993.
- \_\_\_\_\_. *CIDADE & ALMA*. SÃO PAULO, STUDIO NOBEL, 1993B.
- \_\_\_\_\_. *PSICOLOGIA ARQUETÍPICA: UM BEVE RELATO*. SÃO PAULO, CULTRIX, 1995.
- \_\_\_\_\_. *CEM ANOS DE PSICOLOGIA... E O MUNDO ESTÁ CADA VEZ PIOR*. SÃO PAULO, SUMMUS, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O LIVRO DO PUER: ENSAIOS SOBRE O ARQUÉTIPO DO PUER AETERNUS*. SÃO PAULO, PAULUS, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O CÓDIGO DO SER*. RIO DE JANEIRO, OBJETIVA, 1997.
- \_\_\_\_\_. *ANIMA: ANATOMIA DE UMA NOÇÃO PERSONIFICADA*. SÃO PAULO, CULTRIX, 1995.
- HOMERO.** *ODISSÉIA*. SÃO PAULO, CULTRIX, 2002.
- HOUAISS, A.** *DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA*. RIO DE JANEIRO, OBJETIVA, 2001.
- JECUPÉ, K. W.** *A TERRA DOS MIL POVOS: HISTÓRIA DO BRASIL CONTADA POR UM ÍNDIO*. SÃO PAULO, FUNDAÇÃO PEIRÓPOLIS, 1998.
- JUNG, C. G.** *A NATUREZA DA PSIQUE*. PETRÓPOLIS, VOZES, 1991.
- \_\_\_\_\_. *PSICOLOGIA E ALQUIMIA*. PETRÓPOLIS, VOZES, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O ESPÍRITO NA ARTE E NA CIÊNCIA*. PETRÓPOLIS, VOZES, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A ENERGIA PSÍQUICA*. PETRÓPOLIS, VOZES, 1997.

- \_\_\_\_\_. *O HOMEM E SEUS SÍMBOLOS*. RIO DE JANEIRO, NOVA FRONTEIRA, 1998.
- \_\_\_\_\_. *MEMÓRIAS, SONHOS E REFLEXÕES*. RIO DE JANEIRO, NOVA FRONTEIRA, 2000.
- \_\_\_\_\_. *SINCRONICIDADE*. PETRÓPOLIS, VOZES, 2001.
- JUNG, C. G. E WILHELM, RICHARD. *O SEGREDO DA FLOR DE OURO*. PETRÓPOLIS, VOZES, 1999.
- KUSANO, D. Y. *O QUE É TEATRO NÔ*. SÃO PAULO, BRASILIENSE, 1984.
- LEMINSKI, P. *MELHORES POEMAS DE PAULO LEMINSKI*. SÃO PAULO, GLOBAL, 1996.
- \_\_\_\_\_. *LEMINSKI MULTIMÍDIA*. CURITIBA, TECNOKENA, S/D.
- LINS, D. *ANTONIN ARTAUD: O ARTESÃO DO CORPO SEM ÓRGÃOS*. RIO DE JANEIRO, RELUME DUMARÁ, 1999.
- LÓPEZ-PEDRAZA, R. *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, A. *ALEGRIA: A ENTREGA AO CORPO E À VIDA*. SÃO PAULO, SUMMUS, 1997.
- MELO NETO, J. C. *A EDUCAÇÃO PELA PEDRA*. RIO DE JANEIRO, NOVA FRONTEIRA, 1996.
- MIRANDA, E. *CORPO: TERRITÓRIO DO SAGRADO*. SÃO PAULO, LOYOLA, 2000.
- MORIN, E. *O HOMEM E A MORTE*. LISBOA, EUROPA-AMÉRICA, 1988.
- NOVARINA, V. *CARTA AOS ATORES E PARA LOUÍS DE FUNÈS*. RIO DE JANEIRO, SETTE LETRAS, 1999.
- NACHMANOVITCH, S. *SER CRIATIVO: O PODER DA IMPROVISAÇÃO NA VIDA E NA ARTE*. SÃO PAULO, SUMMUS, 1993.
- NUNES, A. *ANTONIN ARTAUD: A NOSTALGIA DO MAIS PELA PRIMAZIA DO MENOS*. CADERNOS DA PÓS-GRADUAÇÃO, CAMPINAS, EDITORA DA UNICAMP, 2002.
- \_\_\_\_\_. *ATOR E ALMA: O CORPO EM DEVANEIO*. MEMÓRIA ABRACE VII, FLORIANÓPOLIS, ABRACE, 2003.
- OIDA, Y. *UM ATO ERANTE*. SÃO PAULO, BECA PRODUÇÕES CULTURAIS, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, J. *A IDÉIA DO TEATRO*, SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1991.
- PAVIS, P. *DICIONÁRIO DE TEATRO*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 2003.
- PAZ, O. *LA BÚSQUEDA EL COMIENZO: ESCRITOS SOBRE EL SURREALISMO*. BARCELONA, FUNDAMENTOS, 1983.
- \_\_\_\_\_. *EL ARCO Y LA LIRA*. MÉXICO, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1986.
- \_\_\_\_\_. *LA LLAMA DOBLE*. BARCELONA, PLANETA ESPANHA, 1996.
- PENROSE, R. *O GRANDE, O PEQUENO E A MENTE HUMANA*. SÃO PAULO, UNESP, 1997.



- PLATÃO. *A REPÚBLICA. OS PENSADORES*. SÃO PAULO, ABRIL, 2000.  
 \_\_\_\_\_ . *DIÁLOGOS: APOLOGIA DE SÓCRATES, EUTIFRON, CRÍTON E FÉDON*. SÃO PAULO, HEMUS, S/D.
- POUND, E. *ABC DA LITERATURA*. SÃO PAULO, CULTRIX, 1997.
- PRONKO, L. C. *TEATRO: LESTE & OESTE: PERSPECTIVAS PARA UM TEATRO TOTAL*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1986.
- READ, H. *A REDENÇÃO DO ROBÔ: MEU ENCONTRO COM A EDUCAÇÃO ATRAVÉS DA ARTE*. SÃO PAULO, SUMMUS, 1986.
- REALE, G. *CORPO, ALMA E SAÚDE: O CONCEITO DE HOMEM DE HOMERO A PLATÃO*. SÃO PAULO, PAULUS, 2002.
- REICH, W. *ESCUTA ZÉ-NINGUÉM*. SÃO PAULO, MARTINS FONTES, 1982.
- RICHARDS, T. *AL LAVORO CON GROTOWSKI SULLE AZIONI FISICHE*. MILANO, UBULIBRI, 1997.
- ROSENFELD, A. *TEXTO/CONTEXTO*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1976.  
 \_\_\_\_\_ . *O PENSAMENTO PSICOLÓGICO*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 2003.
- ROUBINE, J-J. *A ARTE DO ATOR*. RIO DE JANEIRO, JORGE ZAHAR, 1987.
- \_\_\_\_\_ . *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.
- SAMUELS, A. *JUNG E OS PÓS-JUNGUIANOS*. RIO DE JANEIRO, IMAGO, 1989.
- SCHILLER, F. *TEORIA DA TRAGÉDIA*. SÃO PAULO, EPU, 1991.
- SILVEIRA, N. *JUNG: VIDA E OBRA*. RIO DE JANEIRO, JOSÉ ALVARO, 1976.
- \_\_\_\_\_ . *O Mundo das Imagens*. São Paulo, Ática, 2001.
- SPERBER, S. *ET ALLI. REVISTA DO LUME*, NÚMEROS 01, 02 E 03, CAMPINAS, UNICAMP, 1998, 1999 E 2000.
- STANISLAVSKI, C. *A PREPARAÇÃO DO ATOR*. RIO DE JANEIRO, CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1968.  
 \_\_\_\_\_ . *A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM*. RIO DE JANEIRO, CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 2004.  
 \_\_\_\_\_ . *A CRIAÇÃO DE UM PAPEL*. RIO DE JANEIRO, CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1987.
- TOPORKOV, V. *STANISLAVSKY DIRIGE*. BUENOS AIRES, COMPAÑÍA GENERAL FABRIL, 1961.
- TOUCHARD, P-A. *O TEATRO E A ANGÚSTIA DOS HOMENS*. SÃO PAULO, DUAS CIDADES, 1970.  
 \_\_\_\_\_ . *DIONISO: APOLOGIA DO TEATRO E O AMADOR DE TEATRO OU A REGRA DO JOGO*. SÃO PAULO, CULTRIX, EDUSP, 1978.
- VERGER, P. *NOTAS SOBRE O CULTO AOS ORIXÁS E VODUS*. SÃO PAULO, EDUSP, 2000.
- VIRMAUX, A. *ARTAUD E O TEATRO*. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1978.
- VOLLMAR, K. *CHAKRAS*. PORTO ALEGRE, KUARUP, 1997.

WOLFF, H. W. *ANTROPOLOGIA DO ANTIGO TESTAMENTO*. SÃO PAULO, LOYOLA, 1975.

ZIMMERMANN, E. B. *INTEGRAÇÃO DE PROCESSOS INTERIORES NO DESENVOLVIMENTO DA PERSONALIDADE*. DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, UNICAMP, 1992.

## 2. Sítios e Páginas da Internet:

[HTTP://JBONLINE.TERRA.COM.BR](http://jbonline.terra.com.br)

[HTTP://PLANETA.TERRA.COM.BR/ARTE/LUME](http://planeta.terra.com.br/arte/lume)

[HTTP://WWW.ANTAPROFANA.COM.BR](http://www.antaprofana.com.br)

[HTTP://WWW.ANTONINARTAUD.ORG](http://www.antoninartaud.org)

[HTTP://WWW.CGJUNGPAGE.ORG](http://www.cgjungpage.org)

[HTTP://WWW.GROTCENTER.ART.PL](http://www.grotcenter.art.pl)

[HTTP://WWW.GRUPOTEMPO.COM.BR](http://www.grupotempo.com.br)

[HTTP://WWW.IICSP.ORG](http://www.iicsp.org)

[HTTP://WWW.JUNGIANSTUDIES.ORG](http://www.jungianstudies.org)

[HTTP://WWW.ODINTEATRET.DK](http://www.odinteatret.dk)

[HTTP://WWW.PETERBROOK.NET](http://www.peterbrook.net)

[HTTP://WWW.PONTEDERATEATRO.IT](http://www.pontederateatro.it)

[HTTP://WWW.TEATROBRASILEIRO.COM.BR](http://www.teatrobrasileiro.com.br)

[HTTP://WWW.RUBEDO.PSC.BR](http://www.rubedo.psc.br)

[HTTP://WWW.SWGC.MUN.CA/ANIMUS](http://www.swgc.mun.ca/animus)

[HTTP://WWW.TEATRODINESSUNO.IT](http://www.teatrodinessuno.it)

[HTTP://WWW.UNIRIO.BR/ABRACE](http://www.unirio.br/abrace)