



NUNES, Alexandre Silva; FABRINI, Verônica; LYRA, Luciana. **MITO E TEATRO**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás; Campinas: Universidade Estadual de Campinas; São Paulo: Universidade de São Paulo. UFG; professor. UNICAMP; professora. USP; pesquisadora. Encenadores e atores.

RESUMO

O presente texto constitui adaptação do roteiro de leitura da mesa temática *Mito e Teatro*, estruturado na forma de escrita performática e performatizado, na ocasião do VII Congresso da Abrace (2012), na forma de leitura sobreposta por projeção de imagens. Seu conjunto *verbivocovisual* abrangeu textos poéticos, reflexões teóricas e apresentação de imagens, que se intercalaram e se sobrepuseram ao longo do desenvolvimento dos trabalhos. Em lugar de imagens ilustrativas impressas, este roteiro traz rubricas das imagens que foram projetadas, durante a leitura, como um convite à imaginação de quem o lê.

Palavras-chave: teatro, performance, mito, ritual, memória

ABSTRACT

This text is adapting the screenplay reading table and thematic *Myth Theatre*, structured in the form of written and performative, on occasion, as read by overlapping projected images. His set included *verbivocovisual* poetic texts, theoretical and slideshow, which overlapped and interspersed throughout the development of the work. Instead of illustrative images printed, this script brings captions of images that were projected during the reading, as an invitation to the imagination of those who read it.

Keywords: theater, performance, myth, ritual, memory

[A performance ocorre no II Auditório do Salão de Atos da UFRGS, às 10h30 do dia 10 de outubro de 2012. Na abertura dos trabalhos, projeção de imagens do espetáculo *Travessia*, dirigido por Alexandre Nunes. Na sequência, imagem da lua cheia acompanhada de um canto entoado por Luciana Lyra, como rito de abertura. Incensos acesos e drinques de vinho tinto seco compõem o *environment* da sala].

LUCIANA

Na aurora do mundo, Deus planejou o macho e a fêmea à sua semelhança. Criou o macho e a fêmea num só corpo, modelou com o pó do chão e soprou nas narinas um hálito de vida, assim foi gerado um ser vivente. Diz-se que na lua, migrou deste corpo único uma serpente, a mulher. Com ela vieram inumeráveis demônios, mas foi da cabeça de Deus que ela surgiu. Foi da cabeça de Deus que ela saiu. Foi da cabeça do pai. Não conheci o pai, mas da cabeça do pai eu saí. O pai me abandonou num tempo. O pai de onde eu saí. Meu pai, não conheci. Foi dele que eu vim para fundar minha existência, o mundo. Fiquei só com o mundo. Eu e o mundo. Construí o mundo só, sem meu pai. Eu e o mundo. O mundo me engravidou e me chama, insiste, reclama, para aqui nestas bandas eu guerrear (LYRA, 2010, p.36).

[Imagem da Vênus de Willendorf]

VERÔNICA

De Hilda Hilst: entre a verdade e os infernos, dez passos de claridade, dez passos de escuridão. Contra o mundo desencantado, de velozes e furiosos: “se a gente olha tudo de um jeito vagaroso, tudo é sagrado” (HILST, 2002, p. 111) – é preciso re-encantar o mundo, para salvá-lo do fim.

[Imagem de Prometeu]

ALEXANDRE

O teatro começa sempre no mito, pode servir para refletir sobre mitos conhecidos e também pode nos ajudar a tornar conscientes mitos que não sabemos que cultuamos. A consciência sobre essa condição do teatro pode nos ajudar a enxergar não apenas a vigência de um vínculo fundamental entre teatro e sagrado, como também indicar o modo como se dá tal vínculo – um modo que nem sempre reconhecemos como relativo ao hierático. Trata-se do lugar de interseção entre a rotina do cotidiano e o não-lugar extra-ordinário do imaginário. No teatro, as fronteiras entre estes campos de realidade e imaginação são necessariamente tênues, porque é desse pacto de vizinhança e con-fusão entre metáfora e literalidade que irrompe toda experiência cênica. É aí que pode acontecer a alquimia da cena, que não está voltada a uma função objetiva do cotidiano, embora possa *estranhar* e questionar (Brecht), reforçar ou restaurar (é o caso de toda ação ritual) o sentido do ato cotidiano. Isto quer dizer que o lugar do sagrado não é exatamente um lugar “reservado”, ou indiferente ao ordinário; por outro lado, é um lugar de relação com o que há de rotineiro na vida humana, onde o ordinário pode re-encontrar razões de permanência, e onde cisões com a tradição podem ser instauradas diante da insurgência extra-ordinária de novas realidades. O fato de caminhar lado a lado com o mito dá ao teatro a impossibilidade de desvincular-se do sagrado. Nele, mais que em qualquer outra arte, o imaginário precisa ser instaurado no, e enformar o, próprio cotidiano “profano”.

[Imagem da obra *Comunhão* do artista plástico Rodrigo Braga, onde se vê cabra e homem numa relação simbiótica]

É de Eliade que estou retirando as noções de função do sagrado, com a finalidade de apresentar uma conexão íntima entre a idéia da *ação mítica*, encontrada neste autor, e a *ação cênica* (ou ação física, dependendo do prisma adotado), que importa ao ator no teatro, e em outras manifestações contemporâneas que ultrapassam ou se localizam em lugares de fronteira, integrando modalidades artísticas diversas, sob a égide da presença compartilhada entre artistas e espectadores num determinado tempo-espço. Conforme demonstrou Eliade, o homem das sociedades modernas, por mais céticas que elas possam ser, nunca consegue se desvincular plenamente de conteúdos míticos, capazes de instaurar experiências de ordem espiritual. Normalmente tais conteúdos ficam à sombra da consciência, sendo experimentados de modo totalmente inconsciente e, não raro, os ateus mais convictos se convertem, como num passe da mágica que rejeitam, nos crentes

mais fervorosos. Desta perspectiva somos levados a crer, numa dedução lógica, que o equilíbrio complementar entre literalidade e faculdade metafórica é importante para a garantia do equilíbrio psicológico e social, de modo que a aceitação ambivalente de ambas as categorias nos ajuda a manter uma distância salutar da paranóia que é inerente ao desequilíbrio em favor de qualquer dos lados. Cabe-nos, destarte, saber distinguir quando o simbólico esclarece e quando alucina, conforme advertiu Hillman, nas Conferências de Eranos:

VOZ DE VERÔNICA:

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

ALEXANDRE

A perspectiva de Hillman não é a de que apenas os recursos da metáfora podem levar ao delírio da desordem do significado, como também os recursos da literalidade, quando distanciados dos fundamentos arquetípicos que lhe dão forma. Porque o literalismo é também uma forma de equívoco no entendimento da realidade, uma forma desequilibrada de interpretação do Real, incapaz de perceber a presença ativa de metáforas na sintaxe da lógica. A abertura que resta, portanto, é a de ter capacidade para enxergar através dos eventos, sem perder a singularidade concreta deles, o que depende mais da atitude de quem atribui significados do que propriamente do *acontecimento* exterior. Dito de outro modo, a aceitação da presença de algo que transcende as categorias lógicas da razão, em nossa vida secular contemporânea, é tão importante quanto difícil é distinguir onde começa o profano e onde termina o sagrado, nas sociedades arcaicas, ainda organizadas sem a cisão entre uma e outra coisa. Caso contrário, ele (o Outro) sempre vingará nossa desatenção, através de experiências liminares como as que Freud nomeou de *retorno do reprimido*. Ou, como teria descrito o homem-teatro:

[*Imagem do Minotauro*]

VOZ DE VERÔNICA:

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

[*Imagem de atores mimetizando bichos*]

ALEXANDRE

Para Joseph Campbell (1990), aos artistas de nosso mundo atual cabe a tarefa de preencher a carência de sentidos simbólicos, transcendentem à lógica de compreensão conceitual, que possuímos. O mito, por definição, tem proximidade com o que chamamos de história, ou também é ele uma

modalidade de história, vinculada diretamente ao campo arquetípico da imaginação; ao passo que a história, enquanto campo de conhecimento das ciências humanas, vincula-se objetivamente a procedimentos científicos, como a coleta de dados, a verificação e a comprovação de fatos. Para as sociedades antigas, estudadas por Eliade, a noção de veracidade tem também lugar, entretanto sua lógica é bastante diversa: a veracidade de um mito é atestada, para o pensamento simbólico, através do dado inquestionável de que as coisas sobre as quais ele narra a origem estão aí para comprová-lo.

[Imagem da inscrição do “Quadrado Sator”, encontrada em Roma]

LUCIANA

A partir destas reflexões, somos impulsionados a crer que o mito é uma representação coletiva advinda de antepassados e que relata uma explicação do mundo. Por conseguinte, é a palavra revelada, precisa ser sentido e vivido antes de *inteligido* e formulado. Como afirma Roland Barthes (apud NASCIMENTO, 1977, p. 25), o mito não pode, conseqüentemente, ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Assim, não se há de definir o mito pelo objeto de sua mensagem, mas pelo modo como a profere. O mito nos leva a verdade profunda da nossa mente.

VERÔNICA

É esse *numinoso* que irradia das palavras da poetiza Hilda Hilst...

Vi as éguas da noite galopando entre as vinhas e buscando meus sonhos. Eram soberbas, altas. Algumas tinham manchas azuladas e o dorso reluzia igual a noite, e as manhas morriam debaixo de suas patas encarnadas. Vi-as sorvendo as uvas que pendiam e os beiços eram negros, orvalhados. Unissonas, resfolegavam. Vi as éguas da noite entre os escombros da paisagem que fui. Vi sombras, elfos e ciladas, laços de pedra e palha entre as alfombras. E vasto, um poço, engolindo meu nome e retrato. (HILST, 2004)

Indo além das aparências, o perspectiva mítica, ou o mito como guia, nos conduz as profundezas do poço (e lá no fundo, há água). As “éguas da noite” são a *night-mare*, isto é, o pesadelo. Aqui temos uma imagem material desse animal psicopompo (guia da alma) que nos conduz a essência da imagem poética, ou ainda, a *verdade profunda da nossa mente*, como nos dizia Luciana-Joana.

LUCIANA

O mitólogo Joseph Campbell afirma que aquilo que os seres humanos tem em comum se revela nos mitos, e completa:

VOZ DE ALEXANDRE:

Mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno,

compreender o misterioso, descobrir o que somos (CAMPBELL, 1990, p. 5).

LUCIANA

Pelo viés do entendimento de Carl Gustav Jung (1964), o mito surge como estrutura de conscientização dos arquétipos (modelos primitivos), isto é, um elo entre o consciente e inconsciente coletivo, bem como forma através da qual o inconsciente se manifesta.

O inconsciente coletivo parece ser constituído de algo semelhante a temas ou imagens mitológicas, traduzindo a identidade de todos os seres humanos, seja qual for a época ou lugar onde tenham vivido, na revelação da herança de vivências das gerações anteriores.

No mito, esses conteúdos remontam a uma tradição cuja idade é impossível determinar, descortinando-se na conjunção de imagens de caráter pessoal e impessoal. Em síntese, os mitos são a linguagem imagística dos princípios. Na inconsciência dos povos, as re-presentações dos mitos, por intermédio dos rituais, traduzem-se num antigo sentimento de beleza que se conserva e se realiza na memória das coletividades, tendo como função ontológica a sacralização do mundo. O contato entre o universo dos sentidos e o da contemplação absoluta, celebrados nessas manifestações, são sempre atualizadores dos significados últimos de vida.

Eliade ainda enfatiza que:

VOZ DE ALEXANDRE:

Quando um ser historicamente condicionado, por exemplo, um ocidental dos dias de hoje, deixa-se invadir pela sua própria parte não-histórica (o que acontece com muito mais frequência do que ele imagina), não é necessariamente para retroceder ao estado animal da humanidade, para descer às origens mais profundas da vida orgânica: inúmeras vezes, ele reintegra pelas imagens e símbolos que utiliza um estado paradisíaco do homem primordial(ELIADE, 1996, p. 9).

[Imagem de um ritual de iniciação do Candomblé]

VERÔNICA

Quando falamos de mito com o desejo de conjugar (jogar junto) com o teatro há alguns pontos que devem ser considerados. Quem é o sujeito por trás do mito. Qual é a linguagem do mito. Do que fala o mito. E a partir disso, imaginar o que seria uma práxis cênica mito-guiada. Sim, porque antes de tudo, buscase na relação teatro e mito uma perspectiva, uma forma singular de olhar as coisas (o texto ou pré-texto cênico, o corpo, os processos, os objetos) e não uma explicação das coisas, ou análise, ou um programa rígido de ação.

[Imagem Castelucci, Le Voile noir du Pasteur, Festival d'Avignon, 2011]

Perspectiva indica, assim como teatro, um lugar de onde se vê. De qual lugar se olha para o fenômeno do teatro quando tomamos o mito como guia? Diria que se olha do fundo do abismo da alma, da psique ou do inconsciente. E se falamos em alma, falamos desse lugar que está entre a materialidade e o

imaginário e cuja forma de existir reside no puro ato de imaginar. Nada mais psico-físico do que alma. A imaginação é imagem em movimento, imagem em transformação – aliás, é característica da imagem a constante fluidez, a constante mutação. Por isso dou a palavra agora à imagem...

[Projeção de vídeo do Youtube: metamorfose de rostos de mulheres pintadas por artistas plásticos de várias épocas in <http://www.youtube.com/watch?v=nUDIoN-Hxs> Women in Art].

LUCIANA

Mulher quando nasce já é rio. Rio branco, rio vermelho... Quando rio ensopa a terra do corpo, brota flor! Quando rio cessa, ou mulher vira lua pra dá luz ou vira cobra. Cobra que retorçe que nem mangue, fica velha, nada e rasteja furando o chão pra fundar outra raiz (LYRA, 2010, p.52).

VERÔNICA

Esse pequeno vídeo é quase um clichê (e sabemos que os clichês tem parentesco com o mito, com o aspecto arquetípico do mito). Ele circulou por milhões de olhares na internet. Mas o que me chama a atenção nele é como somos capturados pelo olhar da imagem. Como o olhar nos fixa num centro que nunca se estabiliza e nos permite, ao mesmo tempo, seguir o fluxo constante da transformação. Assim atua a perspectiva mítica: ela nos ancora em algum lugar e paradoxalmente nos conduz ao interminável fluxo de constantes mutações. Essa imagem é uma resposta a primeira pergunta: quem profere o discurso mítico é a voz da *anima*, da alma. E sendo *anima*, fala das profundezas do inconsciente, do inconsciente coletivo, dos sedimentos e sedimentos de memória acumulado pela experiência da raça humana. E é sempre bom resgatar a íntima associação, como faz Borges, por exemplo, entre memória invenção: como as faces de uma mesma moeda. Ou seja, o inconsciente coletivo não é um lamaçal estático e obscuro dentro de cada um de nós. Ele é dinâmico, em constante construção, e nós não somos senão brevíssimas manifestações de sua potencia (e Shakespeare irá criar muitas outras metáforas sobre isso). É por isso que se diz: longa é a arte, breve é a vida.

LUCIANA

Dizem que quando Pai deu de fazer o mundo e modelá ser vivente, tentou ar, tentou fogo, tentou até azeite, água e vinho. Foi então que mãe veio socorrê, apontou pro fundo da lagoa e com sua arma de lá tirou um punhado de lama. Mãe deu a lama pra Pai, o barro do fundo da lagoa onde ela morava, daí gerou-se macho, gerou-se fêmea. Da lama da Mãe (LYRA, 2010, p. 48).

VERÔNICA

Aproveitando o tema do congresso e seguindo a senda aberta pelo mito, podemos estabelecer um parentesco entre a ideia de inconsciente coletivo e memória e tomar para nós os escritos órficos que aconselha o iniciado: “estou ressequido de sede e morro: mas deem-me logo a fria água que jorra do

pântano de Mnemosine”. A memória sacia a sede , restitui a vida. E ela é a mãe das nove musas e está, portanto, associada diretamente a ARTE.

Conta o mito que no Hades corre um rio e descansa uma lagoa chamada Mnemosine, a contra parte do rio Letes, o rio do esquecimento – pois é da natureza do mito a ambiguidade. As sombras dos mortos bebiam a água do Lete para não se lembrar das vidas passadas quando reencarnassem, mas os iniciados deveriam beber das águas de Mnemosine. Esquecer ou lembrar são ações que se passam no escuro do Hades, no escuro do inconsciente. Por isso Mnemosine precisa da vela.

[*Imagem de Mnemosine*]

Qual a linguagem do mito e do que ele fala? Como isso pode apoiar e inspirar a práxis cênica?

[*Imagens de Vênus Verticórdia*]

A linguagem do mito é nossa íntima conhecida: a metáfora que em seu caminho cresce na forma do símbolo, assim como Jung o concebe, transforma-se em narrativa, em fabulação até configurar-se (como uma galáxia) numa imagem arquetípica. A imagem arquetípica atua como um campo de forças, um atrator de imagens mais individualizadas.

A metáfora é a base da linguagem artística, ela nos tira da literalidade do mundo, dos sentidos unívocos e nos restitui a substância primeira daquilo que nomeia, daí o apelo material da imagem, nos ancorando no corpo, na experiência dos sentidos, sem, porém, prender-nos nela.

VOZ DE LUCIANA:

Não gosto quando pingam limão nas minhas profundezas e fazem com que eu me contorça toda. Os fatos da vida são o limão na ostra? Será que a ostra dorme? Creio que não! (...) Ela se contorce de dor, mas aos poucos se vê livre. Não estou brincando. Estou grave. Porque estou livre. Quando nasço, fico livre. Esta é a base de minha tragédia. (LISPECTOR, 1998, pp. 31 e 35).

VERÔNICA

Essa inclinação à materialidade que é também um chamado a memória, a experiência gravado no corpo é o que liga Mnemosine à Venus, pois antes de ser Beleza, Venus é a manifestação da matéria.

[*Imagem de mulher quebrando correntes, Nova Democracia, de David Siqueiros*]

LUCIANA

Gostaria de explicitar, neste momento, que não falo aqui apenas como pesquisadora, mas também como artista. Escrevo com o corpo e apaixono-me por fatos, que a princípio não são teatro. E esta escrita, é uma escrita de mim mesma, um afundamento em minhas questões idiossincráticas. O ano: 2001.

Tive um sonho... Uma mulher seminua a destruir correntes, em cima de um cavalo branco. Carregava estandarte e vestia uma saia vermelha. Chamei-a de Joana. Uma Joana eminentemente pernambucana, do Pernambuco de onde parti. Seu estandarte uma rabeça dos cavalos-marinho, sua espada, um arco.

[*Imagem de Joana D'arc*]

Em 2005, fiz a performance *Joana In Cárcere*. Como parte de minha pulsão acadêmica em dissertação de mestrado... Produzi um roteiro dramatúrgico... Performei... Poetizei... O processo de criação *cênica*, cujo os principais aportes eram: a *linguagem interseccional*, advinda da articulação entre a *Arte da Performance-Cavalo Marinho*, foi orientada a partir do *mito* da guerreira Joana d'Arc, um mito enquanto mote de preenchimento: intertextualidade.

[*Imagens da performance Joana in Cárcere, de Luciana Lyra*]

ALEXANDRE

Segundo a teoria de Lehmann, uma das características fortes da cena pós-dramática se refere à redução de importância do *mythos* em relação ao cerimonial da experiência cênica, da espetacularidade propriamente dita. Neste sentido, é necessário lembrar que o termo grego *mythos* tem, na poética de Aristóteles, o significado de enredo, ou seja, o *mythos* de um espetáculo constitui propriamente a história, a fábula que ele narra: “O *mythos* é, pois, o princípio, a alma, por assim dizer, da tragédia, vindo em segundo lugar o *ethos*.” (ARISTÓTELES). Para o filósofo grego, o espetáculo (*opsis*) seria o componente menos artístico e, conseqüentemente, menos importante, dentre aqueles que constituíam a tragédia. Contribuía para essa visão o fato de o fenômeno da *katharsis* estar vinculado e depender mais da fábula, e não de sua materialização na *skene*. O *mythos*, neste contexto, vem a se tornar o elemento mais importante. Pelo desenvolvimento do enredo, tanto espectador quanto leitor podiam acompanhar a trajetória do herói, ultrapassando os limites do *métron*, em função de sua *hybris*, até o limiar da punição, conforme o destino que as Moiras laboriosamente teciam. Por outro lado, na perspectiva de Lehmann, a diminuição da importância do *mythos*, no contexto da cena pós-dramática, está exatamente ligada à ênfase nos elementos que se referem ao *opsis*. Uma reversão bastante significativa, em relação à perspectiva de Aristóteles, e que tem como precedente a recente conquista de cidadania do teatro, entre as demais artes, que passou a ser pensado com autonomia em relação à literatura que, até pouco tempo, ainda dominava os debates teatrais. E é curioso observar que a ênfase no cerimonial da cena ocorre justamente no contexto de uma civilização secularizada, ao passo que o grande intelectual da civilização grega antiga preferia destacar a fábula dramática, relegando a cerimônia ao lugar do prescindível.

LUCIANA [canta]

*O Mundo estava em guerra, ninguém mais se entendia.
Canhões de artilharia davam tiros sobre a terra. Foi aí que na
serra tudo se modificou. Quando alguém anunciou, disparado
na carreira, nasceu um pé de roseira onde a moça mijou
(Música do Mestre Ambrósio apud LYRA, 2005, p. 197).*

Sou outro corpo, parece-me! Uma força vermelha, uma dor que me move. Selvagem. Guerreira. Quero fogo em mim, batuques, bonecas de maracatu. Avança! Adiante! Ponho fogo em mim, em sombras e personas, em vestes, véus, partes do que sou para ser outra, ser a mesma, una, uma só luz, depois da passagem. Cavalgo! Cavalgo! Cavalgo sobre chamas, as chamas que me chamam... Silêncio! Vento, cabelos, lua, fogo adiante, respira, nasceu, nasceu, nasceu... Já estou fora do meu corpo (LYRA, 2005, p.198).

ALEXANDRE

O *mythos*, segundo podemos deduzir da teoria de Lehmann, tem importância central na economia do teatro dramático na exata proporção em que se estrutura segundo os preceitos da hipotaxe, que lhe confere todas as virtudes da peça com um tema central estruturante. No contexto da hipotaxe, uma vez perdido determinado elemento do enredo, jamais o espectador poderá seguir a trilha de encadeamento dos sentidos, sem certo prejuízo, dada a lógica subordinativa à qual os elementos estão submetidos no tempo-espaço da narração. E é neste sentido que Aristóteles admira as virtudes do *mythos* na tragédia, sua capacidade de estruturar os acontecimentos, temporal e linearmente, de tal modo que a *katharsis* pode ser procedida adequadamente, ao final dos desdobramentos do enredo. Segundo a lógica paratática, por outro lado, há certa independência entre os elementos constituintes de uma narrativa, de modo que eles podem dialogar mais livremente entre si, estabelecendo conexões diversas, para além da subordinação causal entre os conteúdos. Uma das imagens que Lehmann evoca, para abordar a lógica paratática no contexto do teatro pós-dramático, é a de um rizoma, fazendo referência à filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Como a lógica pós-dramática não admite o tema central estruturante, resta-lhe simpatia à idéia da ausência de conjunções coordenativas, assim como à idéia de um modo de pensar rizomático, por força do qual somos levados a rever noções habituais acerca dos substantivos sujeito e objeto. É neste contexto que então poderíamos observar a redução da importância do *mythos*, em detrimento do aumento da relevância do cerimonial da cena.

Por outro lado, poderíamos fazer uma leitura diferente do fenômeno: ao invés de uma diminuição da importância do *mythos*, poderíamos observar uma mudança em seu estatuto. A função do cerimonial da cena, no contexto do teatro dramático, é especialmente adjetiva, criando atmosferas cuja função é a de enfatizar determinados momentos do clímax dramático. Mas o uso do cerimonial com função substantiva, ou seja, como elemento constitutivo da cena talvez não queira significar uma diminuição de importância do *mythos*, senão numa mudança estatutária de sua parte. Seria o caso de nos perguntarmos sobre a possibilidade de destacar o conceito de *mythos* do conceito de *enredo dramático*. De modo que, em consequência da substantivação da atmosfera cênica, observamos um fenômeno de deslocamento do *mythos*, que se desprende, em parte, da narrativa em formato hipotático e passa a preencher os espaços do cerimonial teatral, sendo incorporado por diversos outros elementos do espetáculo. Sem *mythos* não haverá teatro, porque ele é a substância da poética teatral. A partir do momento em que essa substância se descola da narrativa dramática, a espetacularidade (o cerimonial) começa a ganhar peso. Ou seja, a

substantivação do cerimonial da cena, ocorre em decorrência do deslocamento do *mythos* na estrutura teatral, que passa a operar de outros modos.

Quando Grotowski concebe a fórmula, segundo a qual, *teatro é relação*, ele denuncia de modo antecipado esse deslocamento. Se seguirmos as implicações de sua fórmula, somos levados a crer que, nela, o conceito de *texto* é absorvido pela noção ampla de *relação*. Para que uma relação se estabeleça, é necessário que algo ocorra *entre* dois ou mais indivíduos. Daí, podemos sugerir que esse algo que ocorre *entre*, e que determina a ocorrência de *relação*, é propriamente o *mythos*, ou é a ele concernente. De modo que só pode ocorrer relação, em teatro, graças à vigência do *mythos*. Isso também implica perceber que o *mythos* não está ligado à forma da linguagem, sendo destacável da noção de narrativa hipotática. De um ponto de vista mais amplo, o *mythos*, enquanto substância da cena, não tem forma, ou melhor, tem a forma que o espetáculo pretende que ele tenha, de acordo com um princípio, segundo o qual, *mythos* é relativo a *opsis*: é o tipo de espetáculo que determina o modo como o *mythos* é trabalhado.

VERÔNICA

Pensemos no nascimento de Vênus. Afrodite emergindo das águas. Afrodite-Venus, matter, matéria-prima da vida. E da beleza, pois o que vinga viver é Belo. Venus nasce da água, nasce no mar (o grande símbolo do inconsciente, segundo Jung) . Nasce dos testículos amputados de Urano e semeados sob Géia. Céu e Terra. Como disseram os cientistas, anos mais tarde, a vida nascendo de tempestades de partículas vindas das estrelas, e a vida nascendo das águas. Verdade mítica, verdade das imagens, realidade da ciência, realidade da metáfora? Verdade? Realidade? Evidência?

[*Imagens de Vênus*]

A realidade está aí para comprovar o mito, assim como nos fala Eliade:

VOZ DE LUCIANA:

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

VERÔNICA

Passemos agora para o “outro lado”, para o escuro, e de Vênus, molhando os pés na espuma clara das ondas, descemos ao Hades. A própria Vênus, na sua versa Perséfone, assim o fez. Nessa escuridão do Hades cabe (ou ele as suga? as incita?) todas as projeções. Como um céu invertido, tudo o que é desconhecido é projetado na escuridão.

[*Imagem do filme Solaris, de Andrei Tarkovski*]

Tarkovski mostra isso de maneira belíssima no seu Solaris e hoje os físicos reconhecem e nomeiam a matéria escura do universo – como se o próprio

universo tivesse seu Hades, seu inconsciente. Tudo que está embaixo está em cima.

[*Imagem Marina Abramovic e Esqueleto I*]

Imaginação, inconsciente, psique ou alma aí estão, como metáforas da morte, como Eurídice raptada. Matéria e Imaginação. Vênus e Hades.

[*Imagem Marina Abramovic e Esqueleto II*]

Esse é o trajeto que se pede quando adotamos a perspectiva do teatro lado a lado com o mito. Temos que descer aos infernos, como Orfeu. Temos que reconquistar a imaginação. “Entre a verdade e os infernos, dez passos de claridade, dez passos de escuridão”.

[*Imagens do espetáculo Guerreiras, dirigido por Luciana Lyra*]

LUCIANA

Ainda prenhe de Joana, em 2006, fui presenteada com um livro: *Tejucupapo – História. Teatro. Cinema* (BEZERRA, 2004), um livro sobre coragem e determinação - a começar pelo tema que aborda, a “Batalha de Tejucupapo”, episódio do Brasil holandês, em que as mulheres de uma pequena comunidade ajudaram a expulsar, de maneira inusitada, um grupo armado de soldados holandeses. O livro narra também a coragem e a determinação das tejucupapenses de hoje, o orgulho que sentem ao encenar um espetáculo teatral em comemoração ao feito de seus antepassados. Lá encontrei as mulheres do lamaçal, da Mata Norte de Pernambuco. Reconheci-me naquelas heroínas, por que, preciso dizer que existe uma raiva primal que há nosso íntimo, a raiva sedenta de vingança diante da ameaça à nossa força vital. Neste lugar habitam as filhas da noite, elas são as guerreiras dentro de nós, são guardiãs e, sob a lua, tecem nosso destino. Nascidas da união entre o ar e a mãe terra, surgida do sangue de Urano mutilado. São protetoras dos direitos da linhagem matriarcal.

[*Imagens da Grande Mãe - Tejucupapo*]

Entre os anos de 2007 e 2010, desenvolvi o processo criativo do espetáculo *Guerreiras*, como parte de seu doutorado (LYRA, 2011). Este processo sucedeu-se, principalmente, por intermédio de uma experiência cunhada de *Artetnográfica*, com a comunidade de Tejucupapo, na Mata Norte de Pernambuco. A experiência configurou-se entre os artistas envolvidos na montagem de *Guerreiras* e integrantes da comunidade, que também realizam um espetáculo, de temática afim, intitulado *A Batalha das Heroínas*, restaurando um episódio histórico ocorrido em 1646, quando um coletivo de mulheres expulsou invasores holandeses da localidade.

Desta maneira, a *Artetnografia* pode ser traduzida pelo cruzamento complexo gerado do contato entre artistas e comunidade, entre *eus* e *alteridades*. Da *Artetnografia* vislumbrou-se um *modus operandi* de criação, a *Mitodologia em Artes Cênicas*, por meio da qual o artista participe do processo cênico vincula-

se intimamente à produção de sentido da criação. Este *modus operandi* não se constitui uma pré-fixação incondicional de práticas, mas procedimentos de cunhos ritualísticos e míticos, que possam fazer eclodir pulsões pessoais e, concomitantemente, universais dos artistas. Este complexo é um caminho em que o artista aperfeiçoa o pluralismo das imagens colhidas no seu trajeto antropológico, a partir de suas experiências *artetnográficas*.

Com inspiração primeira na ideia de *Mitodologia*, nomeada por Gilbert Durand (1990), a *Mitodologia em Artes Cênicas*, lida com forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com o campo *artetnografado*, num processo contínuo de retroalimentação. Da perspectiva durandiana e seus predecessores estudiosos do imaginário, entendemos que o ser humano tem uma vocação mitológica e ritualística, performática, como também aponta Victor Turner (1974) em seus estudos sobre a *Antropologia da Experiência*.

[*Imagens das heroínas de Tejucupapo*]

LUCIANA

A *Mitodologia em Artes Cênicas* foi elaborada pela via da contaminação com as ideias desses novos campos antropológicos. Assim como Durand defendia uma *Antropologia das profundidades*, uma Antropologia da imagem reabilitada, ou mesmo como Turner reforçava uma *Antropologia das margens*, que atribui valor ao 'entre', 'a passagem' representada pela performance. A *Artetnografia* e seu desdobramento, a *Mitodologia em Artes Cênicas*, afetadas por estas proposições procuram dar vazão a um *Teatro das profundidades, imarginal*, no 'fundo' e no 'entre', contrapondo-se a um teatro de superfície e atingindo camadas mais profundas da psique pessoal e coletiva, na percepção inequívoca das margens sociais. Dentre os *procedimentos* da *Mitodologia em Artes Cênicas*, tomo como exemplo, os *descansos*, que está dentro dos ritos de partida e se configura a partir do qual o atuante mapeia a sua vida pessoal numa linha cronológica traçada em longa faixa de papel em branco e assinalando cruces ao longo dessa linha, desde sua tenra idade até o presente. Com enfoque da temática do processo criativo, o atuante performatiza este mapa, criando uma trajetória, com suas obstruções, emboscadas, traições e mortes. Os *descansos* visam à exposição da vida do atuante em forma de jornada pessoal, associando-a ao mito-guia do processo de criação. Vivenciado como procedimento no processo de *Guerreiras*, *Os descansos* serviram de base para a construção dos discursos na dramaturgia, especialmente no *Movimento da Guerra* (LYRA, 2010, pp. 67-70), a partir de questões e orientações como:

- Onde precisei ser guerreira na jornada de minha vida?
- Onde estão os pontos que devem ser lembrados, que devem ser abençoados? Por quê?
- Que elementos estavam presentes? Que pessoas estavam nesta jornada?
- Escolher um dos *descansos* ou uma junção de todos e poetizá-los cenicamente.

VERÔNICA

Reino da metáfora, das imagens é a psique, a alma. E imaginar é a forma de existência da alma. Imaginação é pois a vida da alma, sua existência no plano intermediário entre o mundo e seu duplo. Tudo que está embaixo está acima ; tudo que está acima está embaixo. Esse é o princípio básico da alquimia. Esse pode ser um princípio básico para o ator: tudo que eu executo no plano concreto da materialidade da cena tem seu duplo na imaginação. Ou ainda, o que executo cenicamente é a parte visível de uma ação maior que acontece em outro plano (o plano da impessoalidade do inconsciente coletivo) e isso é inseparável de uma repercussão no plano da ética. Não se lida impunemente com as imagens. Sabe-se que a forma mais eficiente de se dominar um povo é dominando seu imaginário. Pois é no imaginário que mora a alma.

Assim, oferecendo um centro-ainda que cambiante- oferecendo a [água fresca de Mnemosine, e trabalhando constantemente com a conexão psicofísica (experiência-memória-imaginação), a perspectiva mítica ajuda o ator a descobrir pontos essenciais do processo de trabalho, pois ele- mesmo estando no seu mais profundo íntimo, nunca está só, mas sempre acompanhado de sua *anima* e de toda a sua raça. E onde se dá esse trabalho do ator? Seguindo essa perspectiva mito-guiada, o mito exige a experiência sensível, pede o rito, sua atualização, por isso pede a matéria – daí a alquimia como método. A alquimia vai trabalhar sobre o *duplo* das coisas, logo, pede uma visão simbólica do corpo. Tal perspectiva (e procedimento prático-criativo) pede ainda um reconhecimento das estruturas arquetípicas dos temas/textos, dos personagens, das figuras cênicas. Os ingredientes básicos para o trabalho do ator concentram-se no reconhecimento experiencial do corpo como microcosmo (ou seja, de um corpo simbólico), na exploração da dinâmica feminino/masculino (ou *anima/animus*) e o trabalho com a *physis*, ou ainda, dizendo em poucas palavras, o trabalho com os quatro elementos - quer seja na poética bachelardiana ou nos exercícios de Michael Tchecov ou Lecoq.

O laboratório alquímico é o lugar dessa operação, da constante troca de valores e contaminações entre embaixo e acima. É o lugar exato do labor (trabalho, trabalho técnico, de conhecimento da *physis*, isto é, corpo e espaço) e da oração (conversa constante entre o “cá de baixo” e a sabedoria do de cima, como desejava Agda-Lacraia, de Hilda Hilst). É trabalhando sobre a matéria, sobre os elementos, sobre a *physis animada* (e aí é importante a idéia de *anima mundi*, alma do mundo – que requer um urgente re-encantamento do universo) que se realiza a “obra”. Indo ao interior da terra (ao interior da matéria).

LUCIANA

No diálogo com o mito, o teatro galga o patamar de metáfora do mundo, uma forma de re-presentação simbólica que consiste em aprofundar significados da realidade, invertendo seus mecanismos, imitando o que este possui de mais verdadeiro e imutável.

[*Imagem Mãos catando ostra em Tejucupapo*]

Num primeiro momento, o teatro até pode nos parecer apenas obediente e mensageira, mas logo percebemos que ela é, sobretudo, portadora de sinais,

de marcas deixadas pelo não-racional coletivo, social, histórico. Seu domínio é o do indizível e é entre a complexidade do mundo e a complexidade da arte, que mora a grande afinidade. Desta maneira, o que nos leva ao universo do teatro é a necessidade de novas experiências, da ampliação viva das emoções e dos sentimentos, da busca de sentido do conhecimento e, mais do que isso, do significado da própria existência humana, pois é provável que o sentimento de perplexidade diante do mundo esteja na origem da arte, que tem o mito como estrutura para a revelação. E aí está, precisamente, a sua dimensão metafísica. Joseph Campbell afirma poeticamente que o ato criativo está sempre relacionado à esfera mítica, ao reino das musas, porque o mito é a terra natal da inspiração das artes:

VOZ DE LUCIANA:

As musas são filhas da deusa da memória, que não é a memória lá de cima, da cabeça; é a memória aqui de baixo, do coração. É a memória das leis orgânicas da existência humana que transmite suas inspirações (CAMPBELL, 2002, p. 199).

[Imagem da performance Joana In Cárcere, de Luciana Lyra]

ALEXANDRE

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

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

VOZ DE VERÔNICA:

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

ALEXANDRE

Esse tipo de distinção (entre história e mito) faz sentido para nossa cultura e forma de organizar o conhecimento, mas, como é possível perceber, não era necessária para os povos antigos. É por essa razão que facilmente confundimos história e mito, quando decidimos estudar a maioria dessas civilizações. Através da distinção, torna-se possível compreender diferenças, bem como a interdependência entre uma dimensão e outra. Mas é especialmente no caso dos estudos voltados a descrever a origem histórica de uma determinada coisa, que a força de direcionamento arquetípico do mito se mostra com maior clareza.

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

VOZ DE LUCIANA:

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

ALEXANDRE

Dito de outro modo, o que se está querendo debater, quando o problema das origens do teatro é evocado é algo mais que uma questão de documentação histórica. Está-se querendo falar sobre o que é o teatro, e as preocupações estão voltados para o seu presente, não seu passado.

Deste ponto de vista, é possível concordar que o teatro está continuamente nascendo e morrendo na cultura, porque o seu lugar e seu tempo de nascimento não são de possível medição por réguas, são o tempo e o lugar da própria pessoa humana. Como diz Guinsburg, “perguntar pela origem do teatro é o mesmo que perguntar pela origem do pensamento, da linguagem e da cultura na criatura e na sociedade humanas” (GUINSBURG, 2001a, p. 8). A resposta para uma tal pergunta terá fatalmente que adentrar, por mínimo que seja, as bases arquetípicas da imaginação. E o teatro, por sua própria natureza, permanecerá nascendo, como nascem mitos, de uma necessidade e um desejo próprios do homem, de tal forma que uma história sobre origens responde sobre quais desejos nos ocupam, no que se refere ao fazer teatral.

REFERÊNCIAS

- ANTONIN, Artaud. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo, Cultrix, 1995.
- BEZERRA, Cláudio (org.). *Tejucupapo – História. Teatro. Cinema*. Recife-Pe, Editora Bagaço, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. *A transformação do mito através dos tempos*. São Paulo, Cultrix, 1990.
- _____. *O poder do mito*. São Paulo, Palas Athena, 1990.
- _____. (org) *Mitos, Sonhos e Religião: nas Artes, na Filosofia e na Vida Contemporânea*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.
- _____. *Mitologia na vida moderna*. Rio de Janeiro, Editora Rosa dos Ventos, 2002.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, Difel, 2004.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- _____. *Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa, Editorial Presença, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- _____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Mito e realidade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro laboratório*. Barcelona: Tusquets, 1970.
- GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001a.
- HILST, Hilda. Kadosh. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.
- HILLMAN, James. *Paranoia*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. *O livro do puer: ensaios sobre o arquétipo do puer aeternus*. São Paulo, Paulus, 1998.
- _____. *Psicologia Arquetípica: um breve relato*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1992.
- _____. *O Mito da Análise: Três Ensaios de Psicologia Arquetípica*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- JUNG, Carl. *O Homem e os seus Símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998.
- LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Guerreiras e Heroínas em Performance; Da Artetnografia à Mitologia em Artes Cênicas*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2011.
- _____. *Guerreiras – texto teatral e trilha sonora original*. Recife, Brascolor Gráfica e Editora, 2010.
- _____. *Mito Rasgado; Performance e Cavalo marinho na cena In Processo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2005.
- NASCIMENTO, Carlos Athur R. do. (tradutor) *Atualidade do Mito*. São Paulo. Duas Cidades, 1977.

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