

**URION BRAGA VIEIRA**

**ENCENANDO MITOS:  
o teatro como limiar entre o sagrado e o profano**

**SÃO PAULO**

**2021**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**INSTITUTO DE ARTES**

**Licenciatura em arte-teatro**

**URION BRAGA VIEIRA**

**ENCENANDO MITOS:**

**o teatro como limiar entre o sagrado e o profano**

**Trabalho de conclusão de curso  
apresentado ao Programa de Licenciatura  
em arte-teatro do Instituto de Artes da  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de  
Mesquita Filho”, como parte das exigências  
para a obtenção do título de Licenciado em  
arte-teatro.**

**Orientador: Prof. Dr. Vinícius Torres  
Machado**

**SÃO PAULO**

**2021**

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

|       |   |
|-------|---|
| V657e | <p>Vieira, Urion Braga, 1984-</p> <p>Encenando mitos : o teatro como limiar entre o sagrado e o profano / Urion Braga Vieira. - São Paulo, 2021.<br/>49 f.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado<br/>Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –<br/>Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto<br/>de Artes</p> <p>1. Representação teatral. 2. Mitologia. 3. Ritos e cerimônias. I.<br/>Machado, Vinicius Torres. II. Universidade Estadual Paulista,<br/>Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 792.015</p> |
|-------|---|

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

**URION BRAGA VIEIRA**

**ENCENANDO MITOS:**

**o teatro como limiar entre o sagrado e o profano**

**TRABALHO de CONCLUSÃO de CURSO, aprovado em 20/12/2021, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Arte-Teatro no curso de Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, pela seguinte banca examinadora:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado**  
**(Prof. Titular - UNESP - IA/São Paulo)**

---

**Examinadora: Ilda Maria de Andrade**  
**(Mestre em Artes Cênicas - UNESP - IA/São Paulo)**

---

**Examinador: Kildervan Abreu de Oliveira**  
**(Mestre em Artes Cênicas - USP - ECA/São Paulo)**

**SÃO PAULO**

**2021**

Dedico este trabalho à memória das tantas e tantos artistas do teatro que deixaram este plano terreno durante os anos de 2020 e 2021, e às tantas mestras e mestres do teatro que atravessaram minha jornada até agora.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial minha mãe Lilian Cristina Braga Vieira, por sempre acreditar nos meus sonhos comigo.

À professora dra. Lilian Freitas Vilela, pelo carinho e pela acolhida quando comecei a realizar um trabalho de pesquisa na graduação.

Aos professores que me guiaram ao longo da jornada no curso técnico de atuação e formaram a base do que hoje está neste trabalho.

Ao professor dr. Vinicius Torres Machado, meu orientador, por topar esse desafio comigo.

Ao meu grande amigo Otávio Pieri Rossato, pelas nossas conversas que fomentaram o que acabou virando esta monografia.

Aos meus colegas de graduação, que em diversos momentos, dos corredores às mesas de bar, e de várias formas, contribuíram com minha formação acadêmica e humana.

E à Camila Campos Vaz Domingues, por estar sempre por perto.

## RESUMO

A partir de uma contextualização acerca do que é o mito e sua importância para a sociedade, partindo dos estudos de Joseph Campbell e Mircea Eliade, o trabalho busca trazer à luz as relações entre o mito e o teatro, sobretudo a importância do primeiro para com o segundo, referenciando dois encenadores importantes do século XX, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Abordando alguns aspectos da encenação e do trabalho das atrizes e atores em um teatro que se pretende ao mesmo tempo sagrado e profano, chega-se por fim a uma defesa da relevância deste teatro no mundo contemporâneo.

**Palavras-chave:** Mito. Rito. Teatro sagrado. Artaud. Grotowski.

**ABSTRACT**

From a contextualization about what is the myth and its importance to the society, starting from the studies of Joseph Campbell and Mircea Eliade, this work wants to bring to light the relationship between myth and theater, above all the importance of the second to the first one, bringing to reference two important theater directors of the XX century, Antonin Artaud and Jerzy Grotowski. Approaching some aspects of the scene and the work of the actresses and the actors of a theater that intends to be at the same time sacred and profane, it finally comes to a defense of the relevance of this theater in the contemporary world.

**Keywords:** Myth. Rite. Sacred theater. Artaud. Grotowski.



## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....                         | 9  |
| <b>1 DUAS PERSPECTIVAS SOBRE O MITO</b> .....   | 11 |
| 1.1 JOSEPH CAMPBELL E O PODER DO MITO.....      | 11 |
| 1.2 MITO E A EXPERIÊNCIA DO SAGRADO.....        | 14 |
| <b>2 A IMPORTÂNCIA DO MITO NO TEATRO</b> .....  | 20 |
| 2.1 O MITO EM ARTAUD.....                       | 21 |
| 2.2 O MITO EM GROTOWSKI.....                    | 25 |
| 2.3 RELAÇÕES - ENTRE O SAGRADO E O PROFANO..... | 32 |
| <b>3 TEATRO E RITO</b> .....                    | 38 |
| 3.1 A EXPRESSÃO DO SAGRADO.....                 | 38 |
| 3.2 OS QUE MANTÉM A CHAMA ACESA.....            | 40 |
| 3.3 O TEATRO COMO MEMÓRIA DO MUNDO.....         | 42 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....               | 45 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....         | 47 |

## INTRODUÇÃO

“Um de nossos problemas, hoje em dia, é que não estamos familiarizados com a literatura do espírito. Estamos interessados nas notícias do dia e nos problemas do momento.” (CAMPBELL, 2009, p. 3)

O percurso desta pesquisa iniciou-se em um contexto de pandemia. Desde março de 2020, como contarão os livros de história de épocas futuras, até o momento em que concluímos este trabalho de escrita, no segundo semestre do ano de 2021, uma nova forma de coronavírus nos obrigou a mudar, ao menos por um período, a maneira de nos relacionarmos com o mundo. Com o contato físico sendo potencialmente perigoso, com uma doença que se espalha pelo ar, passamos a interagir, na medida do possível (pois muitas pessoas não têm esse “privilegio”) através de uma tela. O que antes era uma opção para se comunicar com quem estava distante, virou o padrão. Aulas remotas, trabalho remoto, atendimentos psicológicos remotos, peças de teatro transmitidas pela tela do computador. Este contexto todo, obviamente, impactou nossa pesquisa.

Inicialmente, ainda no início de 2020, o tema deste trabalho seria outro, e estaria totalmente atrelado a um processo criativo: a criação coletiva de uma peça de teatro, através de exercícios de improvisação impulsionados por práticas de estudos somáticos. Mas após apenas quatro ensaios, a impossibilidade de encontros presenciais inviabilizou a ideia completamente; não vimos sentido em adaptar para um modelo online, e assim o projeto foi abandonado. Seguiram-se meses até que uma nova vontade impulsiona-se estas mãos, que agora digitam no teclado do computador estas palavras. E tal vontade apareceu quando, em uma conversa corriqueira, surgiu um pensamento: por que contar histórias é tão importante para nós? Tal pergunta, claro, é por demais abrangente e leva a muitas outras questões. Agarrando-nos a este pensamento, fomos levados por um caminho de leituras preliminares, até que, buscando entender o poder das narrativas ancestrais, chegamos ao Poder do Mito, de Joseph Campbell, que, como veremos mais adiante, inspirou uma ideia, que por sua vez levou a uma pergunta: qual a importância do mito para o teatro?

Há mais de 30 anos Joseph Campbell já apontava uma questão essencial do mundo Pós Revolução Industrial: o distanciamento entre o ser humano e sua espiritualidade, entre nossa realidade cotidiana e o mistério. Outros pensadores importantes do século XX se debruçaram em algum momento sobre o tema, como Jung, para quem “nosso intelecto realizou tremendas proezas enquanto desmoronava nossa morada espiritual” (JUNG, 2000, p. 26), ou Gilbert Durand, que em seu importante livro intitulado “O imaginário: ensaio acerca

das ciências e da filosofia da imagem”, nos mostra a mudança do pensamento mítico no Ocidente, visto que “a partir do final do século XVIII, as religiões institucionalizadas passaram a ser consideradas conforme o gosto historicista e cientista do dia” (DURAND, 2004, p. 72), buscando uma visão “desmistificada” das verdades da fé religiosa. Mas o ser humano carece de algo além do que a experiência comum e a matéria podem nos informar. Conforme apontado por Campbell, “buscamos uma forma de experimentar o mundo que nos abra para o transcendente que o enforma, e que ao mesmo tempo nos enforma, dentro dele. Isto é o que as pessoas querem, isso é o que a alma pede” (CAMPBELL, 2009, p. 55). Nossa dúvida que disparou esta pesquisa é: poderia então o teatro ser uma destas formas?

Objetivo com este trabalho, portanto, analisar o papel do mito no teatro contemporâneo, sobretudo a partir do trabalho de dois autores: Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, já que enxergo na obra do segundo uma espécie de apuramento de algumas das ideias mais interessantes do primeiro. Ambos destacaram em seus textos teóricos a importância de um teatro que se relaciona diretamente com os mitos, e defenderam ideias que influenciaram diversos encenadores contemporâneos, desde o *Living Theatre*, passando por nomes como Eugênio Barba, José Celso Martinez Correa, Gerald Thomas e Antunes Filho. Ao longo do desenvolvimento de cada etapa, buscaremos trazer referências de outros autores e autoras, com destaque para duas teses de mestrado que foram essenciais na elaboração da bibliografia: “Estudo sobre o mito no teatro da crueldade de Antonin Artaud”, de Nathália de Sá Brito, e “Mitologia e Ascese: Jerzy Grotowski ‘além do teatro’”, de Melissa da Silva Ferreira.

Para delimitar o que entende-se aqui por “mito”, traremos sobretudo as contribuições de dois importantes estudiosos do tema: o já citado Joseph Campbell e Mircea Eliade. Através das relações estabelecidas entre os dois autores, procuraremos demonstrar a importância dos mitos e rituais na formação do ser humano e em seu imaginário contemporâneo.

Em seguida, vamos pelos escritos de Artaud e Grotowski, situando o teatro de ambos em relação ao mito, partindo da ideia de teatro como limiar, relacionando-o ao conceito de sagrado, estabelecido no capítulo anterior.

Então, buscaremos amarrar todo o material levantado até aqui em torno da questão do mito como elemento essencial para que o teatro seja “vivo”, no sentido mais humano possível da palavra, dentro de uma sociedade que parece cada vez mais carecer de imaginário e memória comuns, e faremos um breve apanhado sobre o papel da atriz e do ator dentro desta perspectiva.

## 1 DUAS PERSPECTIVAS SOBRE O MITO

Ao falarmos de sociedades ancestrais, seja de qual continente ou época forem, dos antigos gregos às tribos nativas das Américas, nossos pensamentos costumam em algum momento esbarrar na questão do mito. A mitologia de cada povo pode ser vista, em uma primeira e superficial observação, como um conjunto de histórias, de cunho religioso ou não, que tratam de fábulas utilizadas por estes povos (muitas vezes erroneamente chamados de “primitivos”) com o intuito de trazerem explicações para conceitos e acontecimentos incognoscíveis para suas mentes dentro daquele período histórico; mas tal ideia é por demais simplista, pois ignora uma série de processos e relações que se estabelecem entre o ser humano destas sociedades e as histórias contadas nos mitos e toda uma *práxis* ritual que delas derivam.

Dois autores foram essenciais para acharmos e seguirmos o fio da meada, ou o “fio de Ariadne”, por assim dizer, deste trabalho, a fim de entender melhor o que podemos conhecer por “mito”: Joseph Campbell e Mircea Eliade, ambos mitólogos, professores, escritores e estudiosos de religião comparada, com caminhos, carreiras e perspectivas diferentes mas, ao nosso olhar, bastante complementares. Começemos, então, a desenrolar o fio...

### 1.1 Joseph Campbell e O Poder do Mito

No livro/documentário “O Poder do Mito” (obra que foi a “musa inspiradora”, por assim dizer, deste estudo que ora desenvolvemos), Campbell nos diz que “mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história” (CAMPBELL, 2009, p. 3). Para ele, “o conto popular se destina ao entretenimento”, enquanto “o mito se destina à instrução espiritual” (*Ibidem*, p. 61). Dentro desta perspectiva, mitos parecem ser algo essencial para a formação e manutenção da subjetividade do ser humano e, se pensarmos que povos e etnias inteiras, como os indígenas ou os negros africanos escravizados nas Américas até o século XIX, foram dominados também através de um massacre cultural que autores como Abdias Nascimento vão chamar de *assimilação cultural* ou *aculturação*, com seus mitos e rituais sendo discriminados e mantidos em constante “estado de sítio” desde o início da colonização (NASCIMENTO, 2017), essa definição levantada por Campbell ganha um corpo ainda mais robusto e relevante.

Precisamos dos mitos para que possamos estar em contato com algo maior que nós mesmos, para que, do ponto de vista espiritual, não nos esqueçamos daquilo que nos torna o que somos, pois “entrar em harmonia e sintonia com o universo e permanecer assim é a principal função da mitologia. Quando uma sociedade se desenvolve além de sua condição primitiva inicial, o problema é manter o indivíduo nesta participação mística com a sociedade” (CAMPBELL, 2009, p. 1), e aqui cabe um pequeno parêntese sobre o que queremos dizer por “espiritual” ou o que Campbell chama também de “mística”.

Ao referirmo-nos a tal termo, não buscamos de forma alguma o sentido puramente “esotérico”; embora mito e religião estejam intrinsecamente ligados na formação das sociedades ancestrais, o que queremos exprimir (e que desembocará em nossas reflexões sobre teatro, mito e ritual mais adiante), é um sentido mais amplo da palavra que, em contraste com uma visão puramente racional e mecanicista do mundo, almeja trazer à experiência humana o contato com aquilo que está além das relações puramente materiais. É algo que relaciona-se mais ao conceito de “inconsciente coletivo” de Jung, que não descarta a relação entre religião e psique, mas que a aborda de um ponto de vista crítico, entendendo que a relação entre ambas nas sociedades ancestrais tem paralelos com o papel da psicologia nos dias de hoje, mesmo que atuando de forma diversa (JUNG, 2000, p. 33).

Retomando, Campbell nos aponta que a mitologia e ritos que dela derivam já estavam presentes nos primórdios da humanidade, pois, através de descobertas arqueológicas, viu-se que já com os neandertais, por volta de 60.000 a.C., “havia dois sinais de um princípio de pensamento e experiência mitológicos. Primeiro o sepultamento de seres humanos, e em segundo a adoração de crânios de ursos das cavernas” (CAMPBELL, 1990, p. 9, tradução nossa)<sup>1</sup>. Tal descoberta arqueológica, demonstrou que a humanidade há muito se ocupa de rituais ligados à morte e à natureza, e tais ritos (como veremos mais adiante) são consequência direta dos mitos. Entretanto, Campbell acredita ser um engano pensar que esse tipo de prática e o estudo delas está ligada a uma procura de “sentido da vida”, pois o que procuramos desde sempre é “a experiência de estar vivos” (CAMPBELL, 2009, p. 5), e é isso que os mitos são, “pistas para as potencialidades espirituais da vida humana” (*Ibidem*, p. 6).

Questões importantes da vida social, como o significado e sentido do matrimônio, a passagem da imaturidade para a maturidade, podem ser entendidas de forma mais profunda e real ao estudarmos os mitos, sobretudo os que não são do nosso próprio povo, pois estes últimos às vezes podem ser tomados como fatos. Os mitos dão sentido espiritual à vida, do

---

<sup>1</sup> There were two signs of of the beginning of mythological experience and thinking. First was a human burial, the second is worship of cave bear skulls.

qual muitas vezes o biológico nos desvia. Como no exemplo do matrimônio, devemos, sob este olhar, analisar o casamento não como união sensual ou com interesses de procriação ou construção de patrimônio, mas como o ato que evoca a imagem mitológica do “sacrifício pessoal de uma entidade visível [cada indivíduo do casal] em nome de um deus transcendente [o casal vivendo como um]” (CAMPBELL, 2009, p. 7). Mas não é assim que lidamos com os ritos do dia a dia. Descolados que estamos dessa visão mais “cosmogônica”, por assim dizer, da realidade, somos incapazes de perceber os símbolos por trás de nossos costumes e perdemos a sensação de pertencimento a uma tribo, do sentido de comunidade, pois estes, para Campbell, estão fortemente ancorados na compreensão e vivência dos mitos e ritos. Ao invés disso, nos ocupamos apenas do sentido prático, racional, mecanicista das coisas: “o que estamos aprendendo em nossas escolas não é sabedoria de vida. Estamos aprendendo tecnologias, estamos acumulando informações.” (*Ibidem*, p. 10)

Fica claro então que, para Campbell, o ser humano ocidental contemporâneo, embora mantenha certos códigos e práticas rituais que derivam dos mitos de seus ancestrais, essa associação está distante de seu dia a dia, e tais atividades tornam-se meras formalidades, vazias de sentido, o que é o exato oposto da *práxis* do ser humano mítico. Mas as pessoas, por mais racional que a humanidade tenha se tornado, necessitam dos mitos, pois a vida permanece sendo uma experiência brutal, uma jornada de mistério entre nascimento e morte:

Viver uma vida humana na cidade de Nova Iorque ou nas cavernas é passar pelos mesmo estágios da infância à maturidade sexual, pela transformação da dependência da infância em responsabilidade [...], o casamento, depois a decadência física, a perda gradual das capacidades e a morte. Você tem o mesmo corpo, as mesmas experiências corporais, e com isso reage às mesmas imagens (CAMPBELL, 2009, p. 39).

Sendo assim, continuamos procurando sentido na jornada, mas perdemos o mapa; ainda olhamos para o céu em busca de respostas mas não conseguimos mais ver as estrelas. Jung dirá que daí a necessidade do ser humano contemporâneo em buscar a psicoterapia, pois antigamente o chamado por ele “processo de individuação”, onde “o indivíduo se torna o que sempre foi” (JUNG, 2000, p. 49), dava-se através da relação mitológica estabelecida entre o homem e sua existência através dos mais diversos rituais. Vale ressaltar aqui que, apesar dessa comparação de Jung, a psicoterapia é um processo individual, enquanto os ritos e os mitos referem-se essencialmente a um corpo social coletivo e, por mais que as duas coisas possam ter relação do ponto de vista do conceito de “individuação”, paralelo também vislumbrado por Lévi-Strauss em seu texto “Magia e Religião” (LÉVI-STRAUSS, 2008),

partem de lugares diferentes e envolvem práticas igualmente díspares; portanto, aqui em nosso estudo, não iremos nos aprofundar neste aspecto.

As pesquisas de Campbell foram bastante relevantes, sobretudo ao atuar como divulgador de seus estudos acerca das relações entre os diversos mitos espalhados pelo mundo nas mais diversas épocas. Nos estudos de mitologia comparada, mas mesmo antes, quando começou a se interessar por uma cultura diferente da sua, Campbell notou o quanto as histórias se repetiam. Coisas como “criação, morte e ressurreição, ascensão aos céus, nascimentos virginais” (CAMPBELL, 2009, p. 11), se repetem, por exemplo, nos mitos do catolicismo romano e também em vários mitos dos indígenas norte-americanos. E assim se repete no hinduísmo, nas novelas de cavalaria medievais, nas lendas japonesas, na mitologia grega e assim por diante. Tal constatação nos mostra algumas coisas importantes, como o fato dos temas mitológicos serem atemporais, cabendo à cultura de cada época e lugar fornecer suas inflexões particulares. Sendo assim, Campbell defende que deveríamos, dada a carência de consciência espiritual atual e a evolução do mundo para uma sociedade globalizada, não apelar para costumes antigos em busca de um retorno ao mítico, isto também não serve, pois estaríamos “voltando a algo atrofiado, algo que não serve à vida” (CAMPBELL, 2009, p. 13); o que deve ser feito agora é pensar em mitos “adaptados ao tempo que você está vivendo [...]”. A ordem moral tem de se harmonizar com as necessidades morais da vida real, no tempo, aqui e agora. Eis aí o que não estamos fazendo” (*Ibidem*, p. 13).

As contribuições de Campbell para o tema são diversas, sua bibliografia é extensa, e necessitaríamos de um trabalho inteiro dedicado apenas a ele para abarcarmos tudo, mas dentro de nossa proposta basta esta pequena amostra, até porque um outro autor, o romeno Mircea Eliade, poderá nos guiar de forma mais direta às relações entre mito e teatro, conforme veremos a seguir.

## **1.2 Mito e a experiência do sagrado**

Até o momento, através do olhar de Campbell, pudemos entender aspectos básicos do mito, mas agora entraremos no que julgamos ser o mais essencial para estabelecer a relação entre mito e teatro. Evidente que como nos diz Mircea Eliade em seu livro “Mito e Realidade” (2000, p. 13), “a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas”, mas o que seriam estas “atividades significativas” de que nos fala o autor? Cremos que, em grande parte, Eliade se refira a algo que, embora tenha um nome que pode pressupor um objeto um tanto abstrato, se

apóia em conceitos muito bem estabelecidos, como veremos a seguir: aquilo que normalmente é chamado de “a experiência do sagrado”. Primeiro, entretanto, é necessário que entendamos alguns conceitos e ideias abordadas pelo estudioso, utilizando para isso paralelos com outros autores importantes.

Desde a era pré-cristã, a maioria das mitologias gregas, egípcias ou mesmo indianas tem sido “recontada e, conseqüentemente, modificada, articulada e sistematizada” (ELIADE, 2000, p. 10) por aqueles que se dedicam a relatá-las ou estudá-las e, portanto, mesmo que sejam estes mitos aqueles com os quais estamos mais familiarizados enquanto civilização ocidental, por isso mesmo não nos interessa neste momento pensar em mitologia em uma relação direta com estas culturas, mas antes partir para uma visão menos hermética e mais abrangente, fugindo de uma sistematização que busque enquadrar as culturas ancestrais e suas práticas dentro de uma análise positivista. O mito, afinal, “é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (*Ibidem*, p. 11).

Para entendermos o que é mito para Eliade, em primeiro lugar, faz-se necessário lembrar que, mesmo que dentro dele caiba o conceito de fábula, tratam-se de coisas diferentes:

“[...] é preciso dissociar a ideia de Mito da noção imediata de fábula para chamar a atenção para o que está além do discurso, que pode se expressar em gestos e ações qualitativamente diferenciadas. Palavra singular, reveladora, narrativa sagrada, o Mito torna vivo o mundo sobrenatural em forma de história, e também em idéias sugestivas para que a história tome forma, pois do ponto de vista do Mito, as criações efetivadas provêm de uma força geratriz que supera a condição humana.” (BRITO, 2009, p. 22 e 23)

Tudo aquilo que é narrado pelo mito diz respeito aos mistérios, à criação e às grandes transformações, e ele (o mito) atua diretamente no comportamento humano, ou seja, possui uma faceta antropológica bastante definida e importante, “ao passo que os contos e as fábulas se referem a acontecimentos que, embora tendo ocasionado mudanças no Mundo [...], não modificaram a condição humana como tal” (ELIADE, 2000, p. 15).

Portanto, o mito é uma narrativa que possui uma origem e função bem definidas e, para o ser humano das sociedades ancestrais, é indissociável de sua própria visão de mundo. Da mesma forma, o mito, mesmo que fale de tempos antigos, que seja considerado uma “história sagrada”, também deve ser visto, quando olhamos do ponto de vista destas sociedades, como uma “‘história verdadeira’, porque sempre se refere a realidades” (ELIADE,



2000, p. 12), realidades que dizem respeito àquele povo e àquela concepção de mundo. Tal abordagem deve também levar em conta que:

“Mais do que contar, como faz a história, o papel do mito parece ser o de repetir, como faz a música.[...] No quadro pobre e diacrônico do discurso, o mito acrescenta a própria dimensão do ‘Grande Tempo’ pela sua capacidade sincrônica de repetição.” (DURAND, 2012, p. 361)

Por isso, como ainda nos aponta Gilbert Durand, o mito tem como base uma estrutura que busca organizar na forma de discurso “a intemporalidade dos símbolos” (DURAND, 2012, p. 372), e assim, ao contrário da lógica racional, possui uma absurdidade típica do sonho, pois “concentra nele próprio o maior número possível de significações. Por isso, é inútil querer ‘explicar’ um mito e convertê-lo em pura linguagem semiológica (*Ibidem*, p. 372)”. Devemos então abordar o tema lembrando que os mitos não possuem uma estrutura analisável de forma cartesiana:

“Quando muito, podem-se classificar as estruturas que compõem o mito, ‘moldes’ concretos ‘onde vem ganhar forma a fluida multiplicidade dos casos’. O semantismo é assim tão imperativo no mito como no simples símbolo. Falso discurso, o mito é um enxame semântico ordenado pelas estruturas cíclicas.” (*Ibidem*, p. 372)

Durand (2004, p. 72) nos diz ainda que podemos observar que, em todas as sociedades ao longo da história, existe uma “rede de imagens simbólicas” que se entrelaçam através dos mitos e ritos, que por sua vez revelam uma “trans-história” por detrás de todas as manifestações de religiosidade. Essas manifestações do mito operam através de uma espécie de “redundância imitativa de um modelo arquetípico [...] e pela substituição do tempo profano por um tempo sagrado: o *illud tempus* da narrativa ou ato ritual” (*Ibidem*, p. 73). Desta forma, o ser humano de sociedades ancestrais vê-se impelido a, periodicamente, atualizar os eventos míticos de seu povo, ao passo que o ser humano moderno, que entende-se como produto da História, enxerga-se como resultado de um passado irreversível. Na História, um fato ocorrido está estabelecido em um momento fixo do tempo, mas o que aconteceu nos eventos míticos pode ser repetido e ressignificado no presente através dos ritos. Em suma, na relação com os mitos, “aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem” (ELIADE, 2000, p. 18).

Tal afirmação vai aparecer novamente em trabalhos posteriores, como no excerto “Magia e religião”, do importante livro “Antropologia Estrutural”, de Lévi-Strauss (2008), quando este nos diz que “a repetição possui uma função própria, que é a de tornar manifesta a

estrutura do mito” (*Ibidem*, p. 247). Em seguida ele continua, ao descrever o desenvolvimento do mito “como uma espiral, até que o impulso intelectual que lhe deu origem se esgote. O crescimento do mito é, portanto, contínuo, por oposição à sua estrutura, sempre descontínua” (*Ibidem*, p. 248).

Certo, então até agora sabemos que os mitos são fenômenos culturais por demais complexos para serem analisados de um ponto de vista estritamente racionalista, que diferem da fábula no sentido em que trata de um história que, para o ser humano ancestral, é real, e que possuem uma estrutura de desenvolvimento em espiral, que ao mesmo tempo que os reforça e os modifica ao longo do tempo. Mas afinal, do que falam os mitos?

Podemos dizer que o mito trata essencialmente, como aponta Eliade (2000, p. 11), de uma “criação”; nos diz de que forma determinado aspecto da existência material (seja um animal, uma planta, um lugar, um costume, uma instituição, ou até algo maior e abrangente, como o Universo em si ou a realidade tal como a concebemos) passou da não-existência para a existência, passou a “ser”. Não só isso, mas como o próprio ser humano passou de “nada” para um sujeito social, com todas as suas limitações físicas, seus costumes, capacidades, qualidades e defeitos. Assim, a relação com o mito é de certa forma a busca de uma conexão com este “mistério” da criação:

[...] um mito relata acontecimentos que têm lugar *in principio*, isto é ‘nos princípios’, num instante primordial e intemporal, num lapso de tempo sagrado. Este tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano, da duração contínua e irreversível na qual se insere a nossa existência quotidiana e des-sacralizada. Relatando um mito, reatualiza-se de certo modo o tempo sagrado no qual se cumpriram os acontecimentos de que se fala. (ELIADE, 1979, p. 56)

Temos portanto a ideia do mito como algo capaz de “romper”, por assim dizer, com o tempo comum, tornando-se desta forma uma manifestação do que Eliade (1979) chama de “Grande Tempo”, ou “Tempo Sagrado”, o que já se relaciona bastante com as perspectivas de Artaud para o teatro, conforme veremos mais adiante. Este rompimento pode ser entendido como a tal “experiência do sagrado”, que propicia um encontro com uma “realidade transumana”, através da qual “nasce a idéia de que alguma coisa existe realmente, de que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de conferir uma significação à existência humana” (ELIADE, 2000, p. 124).

Esse conceito, de “experiência do sagrado”, é algo importante para compreender a relação do ser humano com o mito, e de certa forma já era tratado por estudiosos da psique como Rudolf Otto e Carl Jung, quando estes estabelecem o que entendiam por experiência do

“numinoso”, conforme nos relatam Ceccon e Holanda em artigo intitulado “Interlocução entre Rudolf Otto, Carl Gustav Jung e Victor White” (2012). O tema é por demais extenso para ser abordado neste trabalho de forma completa, então por hora nos basta saber que os processos disparados pelo fenômeno descrito por Eliade com relação ao mito encontram paralelos nas teorias psicanalíticas da primeira metade do século XX, sobretudo em Jung.

Ao tomar parte do conhecimento do mito, o ser humano portanto não somente aprende sobre os processos de criação e nascimento estabelecidos em sua cultura e que dão sentido ao mundo, mas também “passa a fazer parte do contexto criador que o gerou, podendo assumir a ‘posse’ de sua função colaboradora no poder criativo do mundo habitado” (BRITO, 2009, p. 31), e assim estar em contato com a própria subjetividade, pois “os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (ELIADE, 2000, p. 22).

Portanto, ao estar em contato direto com os mitos, o ser humano entende-se como parte das relações entre vida e morte, fertilidade e decadência, etc. (conceito que será bastante importante para Grotowski), e assim o mundo não é mais tão arbitrário e caótico, mas sim impregnado de sentido, um “Cosmo vivente, articulado e significativo. Em última análise, *o Mundo se revela enquanto linguagem*. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos” (ELIADE, 2000, p. 125). Estar em contato com o mito é estar no mundo numa relação de pertencimento, de fazer parte do Mistério de forma ativa; “para o homem arcaico, o Mundo é concomitantemente ‘aberto’ e misterioso” (*Ibidem*, p. 126), e nesta visão de mundo, portanto, ao contrário do que temos hoje nas sociedades “modernas”, existe uma sentimento de sacralidade em relação à natureza, com a qual se estabelece outra forma de intervenção, “a partir de uma perspectiva que não vê descontinuidade radical entre o mundo humano e o cosmos” (QUILICI, 2004, p. 41).

Em resumo, o mito é uma expressão simbólica do mundo natural, que impregna a existência do ser humano ancestral de sentido:

Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas, etc., não são de modo algum alegorias destas experiências objetivas, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção - isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza. (JUNG, 2000, p. 18)

Estas expressões simbólicas de que trata Jung, tão bem descritas por Eliade, estão presentes nas experiências ritualísticas que permitem ao ser humano vivenciar o mito, e “as imagens oriundas dessa perspectiva simbólica sobrevivem ao tempo histórico e se manifestam

através de diversas viabilidades criativas, como por exemplo, o teatro” (BRITO, 2009, p. 73), e daí alcançamos a ligação com nosso tema principal, do qual trataremos a seguir.

## 2 A IMPORTÂNCIA DO MITO NO TEATRO

O mundo sagrado tem o limite espacial que se encerra em uma determinada área geográfica. Fora dessa área temos o espaço profano. Porém, entre ambos os territórios temos o limiar, o trecho que distingue um do outro e ao mesmo tempo é sua possibilidade de comunicação. O conceito de limiar se relaciona a fronteira, a uma espécie de portal que separa os dois territórios. O limiar possui uma importância simbólica significativa, pois soluciona a continuidade dos espaços. (BRITO, 2009, p. 36)

Como podemos ver no trecho destacado acima, o limiar é o espaço limite onde o tempo cotidiano encontra o tempo sagrado. Para Eliade, estes tipos de espaço “distinguem e opõem dois mundos - e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado” (ELIADE, 2018, p. 29). Podemos pensar em espaços assim como lugares definidos, “pontos fixos” que orientam a relação do ser humano mitológico com o mundo, seu “viver real” (*Ibidem*). Segundo Eliade, esta relação com os limiares se mantém mesmo dentro de uma sociedade essencialmente “profana” como a nossa, pois:

Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não-religioso, uma qualidade excepcional, ‘única’: são os ‘lugares sagrados’ do seu universo privado, como se neles um ser não-religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana. (*Ibidem*, p. 28)

Desta feita, poderíamos estender essa definição para o teatro? Diversos encenadores, como os próprios Artaud e Grotowski, se debruçaram justamente sobre esta questão, através de experiências e realizações diferentes. Precisamos lembrar antes de mais nada que o teatro se alicerça sobre materiais mitológicos desde as suas origens, pois, como nos lembra Margot Berthold, “o teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose” (BERTHOLD, 2008, p. 2) e ainda “a forma e o conteúdo da expressão teatral são condicionados pelas necessidades da vida e pelas concepções religiosas” (*Ibidem*, p. 2). Das danças do urso na Idade da Pedra ao Teatro de Dionísio em Atenas, o teatro “pode ser encontrado onde quer que as pessoas se reúnam na esperança da magia que as transportará para uma realidade mais elevada” (*Ibidem*, p. 6).

Assim, vejamos agora como estas relações entre mito, rito, sagrado e teatro se deram na prática (ou quase isso), através de um pequeno exame sobre a obra de Antonin Artaud.

## 2.1 O mito em Artaud

Antonin Artaud teve uma relação bastante próxima com a questão do mito no teatro, que podemos observar de forma evidente na sua intenção de abordar, no palco, temas “cósmicos, universais, interpretados segundo os textos mais antigos, tirados das velhas cosmogonias mexicana, hindu, judaica, iraniana, etc.” (ARTAUD, 2006, p. 144), mas não só, pois isso decorria muito do fato de que o mito “fazia parte da vida de Artaud como uma realidade captada pela experiência e transmutada em propostas para o teatro e para a sua própria condição existencial.” (BRITO, 2009, p. 141)

“O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável” (DERRIDA, 1995, p. 152). Com esta simples, mas profunda afirmação, Derrida nos fornece a base para o que pretendemos abordar aqui. Já vimos, através de Campbell, Eliade e outros autores afins, que o mito trata do sagrado, do mistério, e sobretudo da relação do ser humano com estes aspectos, por assim dizer, “transcendentes” da existência, e quais as implicações disso. Portanto se, para Artaud, o teatro deveria tratar do irrepresentável, não nos parece exagero aproximar seu Teatro da Crueldade do mito e de suas manifestações concretas, através de narrativas e ritos.

A poética do O Teatro da Crueldade, conforme nos descreve Artaud (2006), busca alcançar o espectador em uma chave não somente psicológica, mas sim no âmbito do que não pode ser descrito de forma racional, apelando para o sensível e os efeitos que esta experiência mais espiritual (nos termos do que já definimos por esta expressão) pode provocar nestes espectadores, atingindo assim:

[...] todo o organismo, em busca de uma experiência estética de total associação entre corpo e espírito, inteligência e emoção. O espetáculo da crueldade se inspira na fonte poética das festividades de massas, imersas em uma espécie de caos produtivo onde o lirismo toma proporções de repercussão muito distanciadas da experiência cotidiana do público frequentador do teatro textocêntrico (BRITO, 2009, p. 69)

Desta forma, Artaud “propõe temas gerais a serem desenvolvidos nos espetáculos, temas que contenham elementos físicos e objetivos, sensíveis a todos e que estejam integrados numa só linguagem-tipo.” (LYRA, 2005, p. 107), e tudo isso em consonância com essa busca do mito dentro do teatro. Essa relação faz todo o sentido com o que vimos antes: lembremos que o mito, ao ser relatado e assim vivenciado por um determinado grupo, “reatualiza continuamente o Grande Tempo e deste modo projeta o auditório num plano sobre-humano e

sobre-histórico que, entre outras coisas, permite a este auditório aproximar-se de uma Realidade impossível de atingir no plano da existência individual profana” (ELIADE, 1979, p. 58). Assim, Artaud, que faleceu pouco depois de Eliade ter publicado os primeiros livros, pode não ter sido influenciado por tais leituras, mas é inegável a correlação entre sua visão de teatro e os apontamentos sobre a função do mito feitas pelo professor e pesquisador romeno.

Assim como na presentificação do mito através do ritual, conforme estabelecido por Eliade, permitindo que o ser humano possa reviver “o tempo dos primórdios” (BRITO, 2009, p. 181), Artaud nos diz que:

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro. (ARTAUD, 2006, p. 8)

Portanto, para ele (Artaud), não basta que encaremos o palco como reprodução do mundo ordinário, como espelho do dia a dia, do tempo mundano; ao contrário, faz-se necessária uma mudança de paradigma, uma reimaginação do teatro, que deve muito mais ser uma experiência total, que nos conecte com aquilo que temos de mais humano, instintivo, primordial em nós. Lembrando, ainda assim, que “Artaud não propõe a volta de um teatro ritualístico, assim como se realizava quando teatro e ritual ensaiavam seus primeiros passos de diferenciação” (BRITO, 2009, p. 181), mas sim uma prática artística que retire do ritual a capacidade de traduzir na forma conteúdos desse caráter essencial do ser humano. Assim, busca-se “a magia, o ritual, a religião, não em sua perspectiva tradicional, mas como base inspiradora para o encontro de meios de devolver ao espetáculo a sua linguagem e devolver à cena sua base metafísica” (*Ibidem*, p. 181).

O encenador, portanto, criticava o que chamava de “acepção psicológica do teatro” e, mesmo que seu entendimento de psicologia pareça um tanto genérico e suas críticas às vezes um pouco exageradas, como nos aponta Quilici (2004, p. 61), é necessário lembrar que, de forma geral, Artaud se opunha mesmo ao que conhecemos como “drama burguês”, desenvolvido ao longo dos séculos anteriores, e ao enclausuramento temático e estético que este gênero impôs à cena teatral até o início do século XX. Neste sentido, mais do que encenadores e autores (como Stanislavski e Tchekhov, por exemplo) que buscavam experimentar com as formas vigentes, muitas vezes subvertendo-as e chegando a resultados bastante inspirados e importantes, o idealizador do Teatro da Crueldade almejava um rompimento radical.

Mas, ainda que, antecipando algumas ideias de pensadores como Foucault, Deleuze e Guattari, Artaud já apontasse “para as bases orgânicas da ordem social, para as ramificações microscópicas do poder” (*Ibidem*, p. 49), ao mesmo tempo “deve-se ressaltar a ênfase que Artaud dá, em alguns escritos, a um conhecimento ‘tradicional’, perdido pelo ocidente moderno” (*Ibidem*, p. 55), por isso voltando seu olhar para as manifestações rituais de sociedades ancestrais. Para ele, portanto, importa “fazer a ponte” entre o antigo e o novo, resgatando o que o ser humano ocidental moderno parece ter perdido ao distanciar-se, especialmente a partir do Iluminismo, de suas origens mitológicas, utilizando-se para isso de todo um arcabouço “invenções experimentais” em confluência com algumas ideias de vanguarda da época. Tudo nesta forma de encarar a cena, sua poética e expressão, objetivava se afastar da visão “psicológica do teatro para reencontrar sua acepção religiosa e mística, cujo sentido nosso teatro perdeu completamente” (ARTAUD, 2006, 47). O ritual, como manifestação do mito, seria portanto uma forma de talvez concretizar este objetivo:

O ritual não somente se apóia em imagens a priori, como produz imagens no decorrer do acontecimento, e essa produção muito dialoga com a proposta de encenação artaudiana, que pretende, através de imagens simbólicas, traduzir poeticamente conteúdos do espírito por meio de uma fisicalidade concreta, eficiente e rigorosamente instituída no espaço da cena. Na produção de imagens no ritual tradicional está a capacidade de transformação do homem e sua capacidade de produzir contribuições, ao mesmo tempo em que se coloca na condição de assimilá-las. No Teatro da Crueldade a produção de imagens se propõe a unir pulsão criativa com ordenação expressiva sob o comando da encenação (BRITO, 2009, p. 185).

Se através do ritual o ser humano pode então vivenciar o mito, resignificando sua existência em um cosmos vivo e aberto, vinculando seu significado simbólico ao significado simbólico do que está ao seu redor, em uma espécie de “revelação”, que dá sentido à vida ao mesmo tempo em que mantém o mistério, permitindo desta forma um acesso à subjetividade e por consequência à capacidade de uma realização poética no espaço, o mesmo pode ser realizado pelo teatro, através do trabalho do ator e da atriz, em conjunto com os elementos teatrais como sonoridade, iluminação, cenário etc., sempre tendo em mente os efeitos sensíveis, e não racionais, que estes elementos podem ter no espectador. “Nesse sentido, tanto o ritual como o Teatro da Crueldade, a partir de um princípio anárquico atuante, estão aptos para produzir poesia no espaço” (BRITO, 2009, p. 187), a poesia que afinal Artaud tanto almejou.

Ainda, em relação aos temas a serem abordados no Teatro da Crueldade, Artaud estabelece que eles sejam estabelecidos “em torno de personagens famosas, crimes atroz, afetos sobre-humanos” (ARTAUD, 2006, p. 96), algo totalmente em consonância com os



temas míticos, dos quais ele espera “extrair as forças que se agitam” (*Ibidem*, p. 96), sem no entanto, recorrer às mesmas imagens que perderam força ao longo dos séculos. A ideia combina com o defendido por Campbell, para quem, conforme vimos no capítulo 1, por mais importante que seja encontrar um alicerce mítico na sociedade contemporânea, não faz sentido simplesmente apelar para os costumes antigos em busca disso, afinal “a religião dos velhos tempos pertence a outra era, outras pessoas, outro sistema de valores humanos, outro universo [...], voltando atrás, você abre mão de sua sincronia com a história” (CAMPBELL, 2009, p. 13). No entanto, ao contrário do que parecia defender o mitólogo quando fala de cinema, Artaud afirma categoricamente que não pretende relegar a esta mídia (relativamente recente em sua época, vale dizer) “a tarefa de produzir os Mitos do homem e da vida modernos” (ARTAUD, 2006, p. 144), o que para ele é função do teatro:

Mas fará isso de um modo que lhe é próprio, isto é, em oposição à tendência econômica, utilitária e técnica do mundo, voltará a pôr em moda as grandes preocupações e as grandes paixões essenciais que o teatro moderno cobriu com o verniz do homem falsamente civilizado (*Ibidem*, 144).

Outro aspecto importante da relação do teatro artaudiano com a questão do mito é seu diálogo com a “perspectiva escatológica do Mito, em que a vida é criada e destruída, em um movimento cruel de matar e comer a si mesma” (BRITO, 2009, p. 56). Para Artaud, essa relação de vida e morte que permeia a existência humana é uma das bases do que ele define por crueldade, é aquilo de mais básico na existência, e talvez por isso mesmo é algo que está presente em inúmeras mitologias do mundo, dos nativo-americanos aos gregos, passando pelos hindus, vikings e aborígenes australianos, conforme nos relata Campbell em diversos trechos de “O poder do mito” (2009). Tal relação de vida e morte, afinal, é uma espécie de drama essencial, expressa nos ritos “numa linguagem mítica, cifrada, alusiva” (QUILICI, 2004, p. 112) e para Artaud, “assim como o rito, o teatro pode ser canal de uma experiência que transborda os limites da arte entendida só como jogo ou ilusão” (*Ibidem*, p. 112), ao colocar esta “drama” na frente do espectador, defrontando-o com a radicalidade da existência humana, ampliando sua experiência do real, e assim trazendo um estado de presença e pertencimento impossíveis de serem alcançados no teatro tal como era concebido na época.

O próprio ato da criação artística seria também, em certo nível, um paralelo ao ato mítico da criação, pois ao relacionar-se ao rito, que é a celebração materializada deste ato, Artaud aproxima o artista/ator do sacerdote (ou xamã, ou pajé etc.), a quem cabe ritualizar as cosmogonias de sua tradição em uma encenação simbólica, o que estaria bastante próximo à

criação da “verdadeira poesia”, essencial ao teatro, ao mesmo tempo em que “o teatro pode fornecer esse espaço exterior à palavra, em que é possível tecer uma outra linguagem, talvez mais eficaz na evocação desse combate cruel e originário, que estaria na base de toda a poesia” (QUILICI, 2004, 102).

A visão de Artaud é tão radical, e esses conceitos tão quintessenciais, que ele não admitia outras possibilidades de futuro para o teatro que não passassem por esta proposta de reformulação:

Ou seremos capazes de retornar, através dos meios modernos e atuais, à ideia superior da poesia e da poesia pelo teatro que está por trás dos Mitos contados pelos grandes trágicos da antiguidade, [...] ou só nos resta nos abandonarmos sem reação imediatamente, e reconhecer que só servimos mesmo para a desordem, a fome, o sangue, a guerra e as epidemias. (ARTAUD, 2006, p. 90)

Entretanto, nossa análise não pode avançar muito se nos detivermos apenas em Artaud, pois, por diversos motivos, sobretudo de saúde física e mental, ele não pôde colocar em prática boa parte do que idealizou, tornando-se muito mais um “provocador” do teatro do que um encenador ou teórico de uma metodologia de fato. Suas ideias permanecem até hoje levando a reflexões, pois de fato muitos de seus questionamentos continuam bastante relevantes no mundo teatral. Como disse Peter Brook (1996, p. 64), “Artaud nunca alcançou seu próprio teatro, talvez o maior poder de sua visão esteja em ser como a cenoura na frente do focinho do burro, inalcançável” (BROOK, 1996, p. 64), mas ainda assim as relações estabelecidas por ele entre teatro, rito e mito, irão abrir (ou talvez seja mais correto dizer “reabrir”) caminho para que outros encenadores importantes pensem no assunto, como veremos a seguir.

## **2.2 O mito em Grotowski**

Guy Debord, em sua obra “A sociedade do espetáculo” (2007), estabelece, de forma geral, que o ser humano contemporâneo tem seus valores norteados e mediados pelo espetáculo, em substituição ao que o dogma foi (ou é) para as sociedades ancestrais. Entretanto, o símbolo dogmático, que aqui neste trabalho podemos relacionar com o mito e a prática ritual, e que reconduz o ser humano para uma experiência transcendente, “estaria sendo substituído pelo dogma material, ou seja, ‘a reconstrução material da ilusão religiosa’, que reconduz a uma base puramente terrena.” (FERREIRA, 2009, p. 20)

Assim como Artaud, o diretor e encenador polonês Jerzy Grotowski buscou meios de lidar com essa questão apontada por Debord, buscando “o fator que poderia atacar o ‘inconsciente coletivo’ dos espectadores e o dos atores, assim como acontecia na pré-história do teatro” (GROTOWSKI, 2010a, p. 50), quando ainda havia um sentido “mágico” na experiência comunal do do mesmo.

O trabalho de Grotowski, sobretudo seu percurso “além do teatro”, a partir dos anos 1970, fez com que alguns críticos e estudiosos o incluíssem num grupo de artistas relativamente abundantes no período, auto proclamados “arautos da salvação” que, “se apoderando de mitos e rituais antigos e esquecidos” almejavam utilizá-los como “cura social contra os males do sistema capitalista e materialista” (FERREIRA, 2009, p. 21). Entretanto, para ele, “a construção da ética no trabalho artístico e cênico estava ligada com a busca e a revelação de um princípio transcendente na arte, tendo como foco o próprio homem” (*Ibidem*, p. 21), não com uma pretensa ambição de “transformação social mística”. No início de sua carreira, Grotowski esteve inclusive em contato com os movimentos políticos poloneses, mas mesmo um ateu como ele logo chegou à conclusão de que a questão espiritual, conforme também já definimos como nossa visão no início deste trabalho, não está ligada a uma visão religiosa ou a um Deus. “Para ele [...] a dimensão espiritual se revela no encontro entre os homens. No encontro profundo, no qual as fronteiras entre um e outro deixam de existir” (*Ibidem*, p. 21 e 22). Assim, não se aspirava a um teatro religioso, mas sim a uma possibilidade de ritual laico (GROTOWSKI, 2010b, p. 124).

O prolífico trabalho de Grotowski pode ser dividido em algumas etapas, e em todas elas a questão do mito e ritual está presente de alguma forma. De início, temos a fase mais “tradicional” (se é que podemos utilizar esta palavra para definir o trabalho de Grotowski) do Teatro Laboratório, fundado em 1959 como “Teatro das 13 filas”, onde por mais de dez anos o grupo montou e apresentou espetáculos diversos. Nesta época, o encenador, em conjunto com o diretor literário Ludwik Flaszen e seu *ensemble* de atrizes e atores, jogou-se de cabeça no cerne da problematização levantada por Debord, buscando meios de trazer à cena algo que não fosse “simplesmente” um espetáculo teatral, no sentido mais asséptico da palavra, mas sim algo que trouxesse o que para ele é a essência do teatro: “um ato engendrado por reações e impulsos humanos, por contato entre as pessoas [...] um ato biológico e também espiritual.” (GROTOWSKI, 2013, p. 45)

Logo que passou à prática como diretor, Grotowski sentiu-se inclinado a olhar para o teatro em relação com outras áreas do conhecimento, como a psicologia e antropologia cultural (o que também interessaria alguns de seus discípulos e seguidores, como Eugenio

Barba e seu *Odin Teatret*). Ao debruçar-se sobre essas relações, viu-se de frente ao problema do mito e, em confluência com o que já vimos aqui acerca dos estudos de Eliade, percebeu que o mito, mais o que uma simples forma primitiva de dar sentido ao mundo, era “um modelo complexo com uma existência independente na psicologia dos grupos sociais, inspirando comportamentos e tendências desses grupos.” (GROTOWSKI, 2013, p. 18)

Assim, primeiro Grotowski buscou entender como poderia traduzir suas expectativas através da escolha da dramaturgia e o trabalho em cima do texto:

Destilar do texto dramático ou plasmar sobre a sua base o arquétipo, isto é, o símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição de uma dada comunidade nacional, cultural e semelhantes, que tenha mantido valor como uma espécie de metáfora, de modelo do destino humano, da situação do homem. (GROTOWSKI, 2010a, p. 50)

Vale ressaltar aqui, para esclarecimento, que sua visão de “arquétipo” difere levemente da de Jung, pois utilizava a palavra em um sentido mais específico e restrito, menos filosófico talvez, não presumindo “a incognoscibilidade do arquétipo nem que ele exista fora da história” (GROTOWSKI, 2010a, p. 51). Da mesma forma, ao referir-se a “inconsciente coletivo”, não se trata de uma “psique superindividual”, mas de uma “metáfora operacional; trata-se da possibilidade de influir sobre a esfera inconsciente da vida humana em escala coletiva” (*Ibidem*, p. 51).

De suas reflexões em cima da melhor maneira de trabalhar o texto e a encenação, a fim de extrair os aspectos mais mitológicos e ritualísticos destes, surgirão os conceitos fundamentais do teatro grotowskiano, e talvez os mais relevantes para nosso trabalho, a “dialética da derrisão e da apoteose”. Sobre isso, o próprio Grotowski escreve:

Desse modo eu delinearía os princípios da prática teatral de que se está falando. [...] Revelar a função do arquétipo no ‘inconsciente coletivo’, ‘atacá-lo’, colocá-lo em movimento, fazê-lo vibrar, laiciza-lo, utilizá-lo como uma espécie de modelo-metáfora da condição humana, tirar o arquétipo do ‘inconsciente coletivo’ e levá-lo à ‘consciência coletiva’. Para isso serve no espetáculo o choque dos opostos, dos aspectos contraditórios, das associações e convenções contraditórias, a dialética da teatralidade, ou - como a definiu Kudliński [Tadeusz Kudliński, crítico de teatro e escritor polonês] ‘a dialética da derrisão e da apoteose’. (GROTOWSKI, 2010a, p. 53)

Grotowski defendia que o teatro, em seu princípio, quando ainda estava bastante próximo da prática religiosa, e nem por isso menos teatro, “liberava a energia espiritual da congregação - ou tribo - incorporando e, ao mesmo tempo, profanando o mito, ou seja, transcendendo-o” (GROTOWSKI, 2013, p.18), o que quer dizer que a derrisão (profanação) e

a apoteose (transcendência) já estavam presentes desde o início da prática teatral e, embora as formas e estéticas evoluam e se transformem, esta ainda seria a essência desta prática artística, essência que ao longo da Idade Moderna foi sendo sufocada por conceitos positivistas, conforme já vimos ao falar de Artaud.

Durante os anos que se seguiram à formação do Teatro Laboratório, o grupo experimentou variadas aplicações deste conceito, buscando este estado de “co-participação” dos espectadores, algo aparentemente essencial em uma prática teatral que se propõem como experiência espiritual. Mas, como muitas vezes acontece em qualquer tipo de laboratório, nem sempre o resultado almejado é satisfatório quando alcançado, e disso surgem novas questões: ao finalmente envolver a plateia no espetáculo de forma direta, sobretudo no espetáculo *Kordian* (1962), uma dúvida assaltou o grupo: “[...] era autêntico de verdade? Certamente os espectadores tomavam parte direta na ação, mas para a maior parte deles era uma participação mais cerebral” (GROTOWSKI, 2010b, p. 121). Essa pergunta fez todo o grupo, e em especial o próprio Grotowski, se questionar sobre a eficácia dos processos realizados até então. Em dado momento, chegou-se a pensar que era preciso abandonar a ideia de um teatro ritual, “porque hoje ele não é possível, por causa da falta de crenças professadas universalmente” (*Ibidem*, p. 126).

Entretanto, Grotowski sentia que em algum lugar sua ideia de uma experiência teatral dialeticamente profana e sagrada, que falasse ao mais profundo do ser humano, tinha alguma ressonância. Para ele, na base do espírito humano, por baixo de toda essa materialidade superficial, existia “algo como um esconderijo secreto, onde turbilhonam aspirações, crenças autênticas, a fé abandonada” (GROTOWSKI, 2010b, p. 126), e a dificuldade em se relacionar com esta “área oculta” da alma humana é porque, na verdade, não queremos nos reconciliar com o nosso próprio ser. Temos aí um obstáculo que parece bastante difícil de transpor, visto que depende portanto de uma disponibilidade prévia dos participantes (no caso, o público), e tal disponibilidade depende de uma série de fatores a princípio externos ao espetáculo e portanto incontrolláveis pelos artistas. Sendo assim, Grotowski passou a focar suas atenções não mais na reação esperada dos espectadores, mas sim nas questões ligadas ao próprio fazer teatral, sobretudo em torno da arte da atuação. E assim iniciou-se a fase final do que chamamos aqui de etapa mais “tradicional” do Teatro Laboratório, onde o mais importante era a relação dos próprios artistas com o processo mítico do ritual no teatro.

Em seguida, após um período na Índia, no início dos anos 1970, Grotowski decidiu não mais realizar espetáculos, e iniciou a fase do “**Parateatro, Teatro Participativo** ou

**Cultura Ativa**, que foi até 1978” (FERREIRA, 2009, p. 24). Neste período, o processo desligou-se um pouco da questão mitológica na escolha de textos e encenação, mas permaneceu dentro do campo de uma espécie de prática ritual, passando a ser tão focado nos próprios atores e atrizes que os encontros artísticos dos integrantes eram realizados com alguns convidados em lugares isolados, conduzidos “com o objetivo de aprofundar a vivência coletiva e possibilitar o reencontro verdadeiro do indivíduo consigo mesmo e com o outro, livre dos papéis sociais.” (*Ibidem*, p. 25)

No final da década de 1970 e início dos anos 80, no que foi chamado por Grotowski de **Teatro das Fontes**, buscava-se um certo retorno ao mito e o que os ligava ao longo da história e das distâncias geográficas:

[...] a busca por técnicas de diversas tradições antigas indica um retorno aos interesses antropológicos e histórico-religiosos, que Grotowski nutria desde a infância incentivado por sua mãe e irmão. Neste período Grotowski viajou a diversas partes do mundo pesquisando rituais de transe e possessão, não com o objetivo de realizar um intercâmbio entre as culturas, mas para buscar o que havia de unitário, de comum nas origens destas técnicas. (FERREIRA, 2009, p. 25)

No período final de sua vida e de seu trabalho, conhecido por **Artes Rituais** ou **Arte como Veículo**, inicia-se uma fase quase eremita do encenador. Em Pontedera, na Itália, para onde se mudou em 1986, após passar períodos na Dinamarca (com o *Odin Teatret*), na Itália, Haiti e Estados Unidos (devido ao medo de ser preso e morto pelo cada vez mais repressor governo polonês), “a experiência de isolamento é levada à radicalidade, pois, não só o trabalho possui princípios rígidos, mas a vida cotidiana ganha características comunitárias e quase monásticas” (FERREIRA, 2009, p. 27). Esta última etapa leva às últimas consequências um processo artístico totalmente orientado para, antes de uma representação, uma experiência viva, de caráter performativo mas também bastante ritualista (*Ibidem*, p. 27). Criou-se no Teatro Laboratório “um cotidiano especificamente teatral, não voltado ao desenvolvimento de técnicas interpretativas e representacionais, mas à criação de um espaço de essencialização do ato teatral, entendido como fenômeno da presença” (FERREIRA, 2009, p. 30). Não haviam mais apresentações públicas se não para pequenos grupos de convidados, que no geral eram os próprios frequentadores do lugar. É curioso que neste momento de maior isolamento Grotowski esteve mais próximo de uma vivência orientada para a experiência mítica do que nunca, relacionando-se aí até mesmo com o que Campbell defende sobre criar novos mitos que possibilitem, assim como faziam e fazem nas sociedades ancestrais, uma maior

identificação do ser humano com o a vida, o mundo e seu próprio ser, mesmo que em um âmbito bastante reduzido.

Ainda que no final Grotowski tenha se recolhido e passado a realizar uma prática artística que muitos hesitariam em chamar de teatro, suas contribuições para se pensar a relação do mito com a prática teatral são importantíssimas, sobretudo da maneira como ele entendia o processo de seleção das dramaturgias e a forma como estas deveriam ser trabalhadas. No Teatro Laboratório, a escolha dos textos ia de encontro a uma busca por aspectos míticos fundamentais da cultura polonesa, ou seja, “os arquétipos [...] capazes de estabelecer associações psicofísicas nos atores e espectadores” (FERREIRA, 2009, p. 32), para em seguida se remodelar estes textos “de acordo com a identificação e a exaltação do mito fundamental presente na dramaturgia”. Era essencial pensar neste aspecto de “profanação”: “cada montagem clássica é como dar uma olhada no espelho, nas nossas ideias e tradições, e não simplesmente uma descrição de como sentiam ou pensavam as pessoas de épocas passadas.” (GROTOWSKI, 2013, p. 41)

Contudo, era também importante para Grotowski que a *Weltanschauung* [concepção de mundo] das obras fosse respeitada em um certo nível, sobretudo das obras oriundas do período romântico da dramaturgia e literatura polonesas, pois, apesar da manipulação e aparente dessacralização operadas em seus trabalhos, para o encenador também havia uma necessidade em se resistir ao massacre do imaginário simbólico polonês operado ao longo do século XX (*Ibidem*, p. 33). Novamente, temos aí uma prática que se encaixa com a dialética da derrisão e da apoteose:

Em termos grotowskianos, o texto deve ser desenvolvido na via dialética da adoração e da profanação, ou seja, os mitos em que está calcada a memória coletiva são retomados, reativados (adoração), e, da mesma maneira, são confrontados com uma realidade existencial contemporânea que pode pulverizá-los - daí a profanação. (LYRA, 2005, p. 97)

Esta permanente tensão entre mito e realidade, passado e presente, é uma das coisas mais importantes de entendermos, este “choque entre os valores arcaicos que regem a vida social e comunitária, e os fatos, decisões e ações no presente que colocam em cheque estes valores” (FERREIRA, 2009, p. 61).

Quanto ao trabalho das atrizes e atores, o objetivo principal de Grotowski era de alguma forma estender a experiência “vivificadora” pela qual passam quando atravessam a ruptura “entre mente e corpo, sentimento e pensamento, consciente e inconsciente, reflexão e instinto, cérebro e sexo, recuperando sua ‘originária integridade’ (..) através [...] do caráter

ritual do teatro” (FERREIRA, 2009, p. 53). Cada ato físico em cena deveria compor este processo sagrado.

Assim como vimos nos processos descritos por Eliade, Grotowski incorporava em seu teatro um processo de encarnação repetida do mito, do “ato sacrificial”, com o objetivo de assim atingir algo “sagrado”, ou seja, “transumano e transmundo, mas acessível à experiência humana” (ELIADE, 2000, p. 124), buscando um transcendente que ao mesmo tempo pode fazer parte da vida humana. Em um primeiro momento, este ato sacrificial em cena se deu a partir inteiramente da já falada dialética da derrisão de apoteose, para em seguida, sobretudo a partir da montagem de “Dr. Faustus” (1963), ser pensado a partir de uma espécie de “santificação” da atriz e do ator, conforme descrito por Grotowski ao falar de seu “ato total” (FERREIRA, 2009, p. 67). A “santidade secular” que deveria ser almejada pelos atores e atrizes, que se tornariam assim “atores santos”, significa “se revelar, tirar sua máscara do cotidiano, tornando assim possível também ao espectador empreender o mesmo processo” (FERREIRA, 2009, p. 67). Tal estado seria alcançado através de diversas práticas, em sua maioria relatadas por Grotowski em sua obra “Para um teatro pobre” (2013), e demandariam períodos bastante extensos de ensaios e treinamento, de até dois anos (caso do espetáculo “O Príncipe Constante”).

Através de suas diversas teorias e experiência, Grotowski buscou ser fiel a uma tradição cultural que fez parte da formação de sua subjetividade, ao mesmo tempo que tentou dar uma contribuição pessoal a cada história contada, a cada mito apropriado através do teatro. Para ele, “em todas as experiências na história da arte, e não só da arte, em que se procura exercitar uma influência forçada, aquilo que se quer forçosamente transmitir, morre ou se desvirtua” (FERREIRA, 2009, p. 79), e portanto seu teatro não deveria somente ser disruptivo, mas precisaria também trabalhar nas fronteiras, como uma espécie de conexão entre profano e sagrado, como nos “limiões” de Eliade, através de um constante processo de repetição e renovação.

Olhando para a trajetória de Grotowski, e analisando-a sob a ótica do teatro e da arte contemporâneos, poderíamos pensar que a sua fase mais “tradicional” seria algo como uma “fase imatura”, e que o período do parateatro em diante seria seu “verdadeiro legado”, mas isso nos soa um tanto limitante:



[...] seria ingênuo pensar que o teatro, enquanto arte representacional, faça parte de uma primeira etapa ‘menos evoluída’ da vida do artista, e que esta deva ser abandonada quando se atinge uma certa maturidade espiritual. Este foi um caminho muito particular de Grotowski, resultado de um percurso único, pautado em buscas pessoais que, porém, nos fazem refletir sobre as artes cênicas na contemporaneidade e a sua função na vida social e na vida daqueles que fazem teatro (FERREIRA, 2009, p. 83).

O principal legado de Grotowski foi a ênfase no estudo do que possibilita o “encontro social vivo e real entre seres humanos” que afinal sempre fez (ou deveria fazer) parte da essência do teatro desde a sua origem. Da mesma forma, sua dialética da derrisão e da apoteose, sua concepção do “ator-santo”, nos aproxima dos mitos e dos ritos como poucos encenadores fizeram na época, e se pensarmos que mitos e ritos são “meios de colocar a mente em acordo com o corpo, e o rumo da vida em acordo com o rumo apontado pela natureza” (CAMPBELL, 2009, p. 74), a trajetória toda de Grotowski faz bastante sentido.

Vamos a seguir estabelecer alguns paralelos entre as ideias de Artaud e Grotowski, a fim de abrir caminho para nosso capítulo seguinte.

### **2.3 Relações - Entre o sagrado e o profano**

Em “Para um teatro pobre”, temos um capítulo inteiro escrito por Grotowski, a partir de um artigo de 1967, intitulado “Ele não era inteiramente ele mesmo”, que trata basicamente de Artaud e suas ideias para o teatro. O encenador polonês acreditava que nos anos 1960 estávamos entrando no que chamava de “era de Artaud”, onde o Teatro da Crueldade havia sido canonizado e ficado “trivial, trocado por bugigangas, torturado de vários modos” (GROTOWSKI, 2013, p. 83), pois os que a ele se referiam o faziam como muitos faziam com Brecht, pegando uma teoria “emprestada”, sem buscar relacionar o que está sendo feito com as reais convicções de quem o faz, e assim esvaziando aquele teatro de sentido e produzindo resultados no mínimo enfadonhos. Mas no caso de Artaud, mais do que em Brecht, temos outra dificuldade: ele não chegou a concretizar e experimentar na prática suas ideias. Como então pode-se pensar em montar um teatro de raiz “artaudiana” se nem o próprio foi capaz de fazê-lo?

Para Grotowski o problema é que, quando pensamos em Artaud, não é possível levar a cabo suas propostas de forma literal: “isso significa que ele estava errado? Certamente que não. Mas Artaud não deixou nenhuma técnica concreta, não indicou nenhum método. Ele só deixou visões, metáforas” (GROTOWSKI, 2013, p. 84). Apenas alguns encenadores verdadeiramente com personalidade e estilo adquiridos, como Peter Brook, conseguiram se

relacionar com Artaud de forma satisfatória mas, mesmo nesse caso, o que ocorreu é que eles, em algum momento, se sentiram atraídos e em relação com as ideias do Teatro da Crueldade, assim experimentando, testando e filtrando o que lhes interessava e continuando seu rumo artístico em seguida.

Ainda assim, isso não quer dizer que Artaud não tenha sido importante para o próprio Grotowski. Conforme pudemos ver nos trechos anteriores deste trabalho, ambos tinham uma visão que aproxima o teatro do ritual e do mito, mesmo que sob abordagens um tanto diferentes. Ambos entendiam que o teatro, ao contrário do que se apresentava, e ainda se apresenta em muitos palcos, não é a representação, a mimese pura e simples da vida:

E quando, um belo dia, descobrimos que a essência do teatro não é encontrada nem na narração de um evento, nem na discussão de uma hipótese com a plateia, nem na representação da vida como se vê do lado de fora, nem mesmo em uma visão - mas que o teatro é uma ação que acontece aqui e agora, dentro do organismo dos atores, em frente de outros homens, quando descobrimos que a realidade teatral é instantânea, não é uma ilustração da vida mas que está ligada a ela apenas por analogia, quando nos damos conta de tudo isso, então nos fazemos a pergunta: não era simplesmente sobre isso que Artaud falava e nada mais? (GROTOWSKI, 2013, p. 84)

Ao contrário do que alguns possam pensar, Artaud não foi o primeiro a defender um teatro autônomo: Meyerhold na Rússia, por exemplo, já havia feito isso alguns anos antes e conseguido, apesar dos problemas com o regime soviético, colocar suas propostas em prática. A importância de Artaud, para Grotowski, também não reside em sua defesa de um teatro “mágico”, por assim dizer, pois fez isso de forma um tanto abstrata, mas sim ao tocar em algo mais essencial, e que é importantíssimo para um teatro sagrado (conceito defendido pelos dois encenadores): para Artaud, “a espontaneidade e a disciplina, longe de enfraquecer uma à outra, reforçam-se mutuamente; aquilo que é elementar alimenta o que é construído e vice-versa, para se tornar a verdadeira fonte de uma espécie de atuação que incandesce” (GROTOWSKI, 2013, p. 86), lição esta que parece ter escapado de outros encenadores contemporâneos da época.

Daí para frente os pensamentos dos dois passam a convergir um pouco mais: ambos entenderam também que o mito é o “centro dinâmico” da realização teatral, e que a transgressão dele renova “seus valores essenciais”. Entretanto, no mundo contemporâneo que, como já nos apontou Campbell, existe uma dificuldade de identificação com o mito, pois não há uma fé única mesmo em um grupo pequeno de pessoas que esteja na plateia, a única possibilidade talvez seja o “confronto”, e isso, ao contrário de Grotowski, Artaud não levou em consideração (GROTOWSKI, 2013, p. 86).

Não seria, para Grotowski, função do teatro “criar mitos”, como defenderia Artaud (2006, p.137), pois isso seria impossível, cabendo esta tarefa à própria sociedade como um todo (novamente, como nos diz Campbell). Entretanto, no âmbito do “confronto” o mito se relacionaria mais diretamente com o teatro:

Um confronto é uma “experimentação”, um teste de tudo aquilo que já é um valor tradicional. Uma encenação que, tal como um transformador elétrico, ajusta a nossa experiência àquelas de gerações passadas, e vice-versa, uma encenação concebida como um combate contra valores tradicionais e contemporâneos, daí a “transgressão” – esta me parece ser a única possibilidade real em que o mito possa funcionar no teatro. Uma renovação honesta só pode ser encontrada nesse jogo duplo de valores, nesse apego e rejeição e nessa revolta e submissão. (GROTOWSKI, 2013, p. 87)

Como podemos notar nesta citação, Grotowski defende sua dialética da derrisão e apoteose, acreditando que o mito só possa ser satisfatoriamente trabalhado em cena a partir deste processo. Mas existe algo ainda mais essencial no trabalho dos dois: a ideia que Grotowski chama de “ato total”. Conforme já vimos, este conceito está ligado à denominação de “ator santo”, e tem paralelos bastante importantes com o que Artaud imaginava a respeito das atrizes e atores que poderiam concretizar o Teatro da Crueldade. Ambas ideias tem a ver com sacrifício, que nada mais é do que o ritual através do qual “o homem expia as suas faltas realizando uma concessão aos deuses para que seja devolvido ao mundo o seu equilíbrio” (BRITO, 2009, p. 54), e em um paralelo com o ofício da atuação, “uma vítima é oferecida aos deuses e o seu potencial vital possibilita o surgimento de um mundo renascido, com suas distorções expurgadas” (*Ibidem*, p. 55). Este paralelo está explícito quando Grotowski nos diz (2013, p. 19), tratando do que espera de seus atores e atrizes, que busca uma “violação deste organismo vivo, a exposição levada às últimas consequências”, que assim nos transporta “a uma situação mítica concreta, uma experiência de verdade humana comum”. Artaud, por sua vez, entendia que “o ator deveria servir a uma estrutura coletiva, ou seja, deveria ter consciência de sua função de instrumento na cerimônia” (BRITO, 2009, p. 95), sendo portanto apenas mais um elemento a ser colocado “em sacrifício” a serviço do espetáculo.

Estas duas questões, a relação entre mito e teatro e o papel da atriz e do ator dentro deste teatro-rito, são essenciais para ambos, e buscam, afinal, coisas parecidas: tirar o espectador de uma posição passiva em relação à obra que está vendo. Os dois, assim como Eliade, Campbell, Durand e outros, entendiam que o mito é a construção do imaginário de um povo através de um campo simbólico estabelecido. Este campo simbólico, entretanto, vai perdendo sentido conforme a história avança, sendo gradualmente substituído por novos

símbolos, que por sua vez formarão um imaginário diferente. Esse deveria ser o processo natural, mas a lógica de nossa sociedade atual, a já citada “sociedade do espetáculo”, não comporta o mito, gerando um vácuo que pode ser parcialmente preenchido pela psicoterapia, como nos lembra Jung (2000); mas conforme já falamos, ainda falta “algo”. É desse algo que Artaud nos conta, essa “crueldade”, que poderia ser alcançada através do teatro, “um teatro que nos desperte: nervos e coração” (ARTAUD, 2006, p. 95), e que não poderia ser alcançada por um teatro por demais “psicologizante” (fazendo aqui as mesmas ressalvas ao uso desse termo que Quilici fez e sobre as quais já falamos brevemente), nem por um cinema que “nos assassina com reflexos, que filtrado pela máquina, não consegue mais *alcançar* nossa sensibilidade, mantém-nos [...] em um entorpecimento ineficaz, no qual parecem soçobrar todas as nossas faculdades” (*Ibidem*, p. 95). Grotowski também se preocupou com a mesma necessidade, “que o espectador, cercado pelos atores por todos os lados, se sinta não a testemunha passiva dos eventos, mas o participante ativo do ‘rito’ que tem lugar no centro da plateia” (GROTOWSKI, 2010a, p. 69), pois para ele “a dicotomia entre o corpo e a mente, na civilização ocidental, resulta em bloqueios e atrofias psicofísicas” (FERREIRA, 2009, p. 52), e ambos pensaram em maneiras de lidar com isso através de uma lógica que abarcava por inteiro a fisicalidade do teatro, a relação profana e sagrada deste com o corpo e a mente, seja através da crueldade, seja através da derrisão/apoteose.

Ainda que, como vimos, Grotowski diga em determinado momento que acredita não ser possível atingir realmente o público através do rito, ao menos não como pensou inicialmente ser, foi isso que o instigou por vários anos e, nesse período, o primeiro de trabalho intenso do Teatro Laboratório, foram diversas as contribuições neste sentido, sendo impossível não vermos o paralelo com Artaud em suas ideias, (talvez ele vá mais fundo nas questões do arquétipo e inconsciente coletivo do que o francês – o que é normal visto que, sendo algumas décadas mais jovem que Artaud, teve muito mais contato com as ideias junguianas, mesmo que afirme não utilizar seus conceitos da mesma forma) :

O teatro deve atacar o que podemos chamar de complexos coletivos da sociedade, o cerne do subconsciente coletivo ou talvez do superconsciente, não importa o nome; os mitos que não são uma invenção da mente mas são, por assim dizer, herdados através do sangue de alguém, de uma religião, cultura ou clima. (GROTOWSKI, 2013, p. 33)

Por sua vez, Artaud nos dirá que:

Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heróica e difícil (ARTAUD, 2006, p. 24).

Esses objetivos, por assim dizer, comuns entre os dois, passam também evidentemente por uma visão de como deve se apresentar a composição do espaço cênico. Como nos diz Ferreira (2009, p. 54), “a delimitação de espaços está presente em praticamente todos os acontecimentos sociais, porém, nas práticas religiosas, nos rituais e no teatro, ocorre também a polarização do espaço”. No caso das práticas religiosas, de um lado estão os sacerdotes e do outro os fiéis participantes, enquanto no teatro os pólos se fazem com os atores e atrizes e o público. Ferreira continua: “por mais que estas fronteiras tenham sido borradas no século XX, os pólos nunca deixaram de existir, mesmo nas experiências mais radicais nas quais houve a aproximação ou a inserção do público na cena” (*Ibidem*, p. 54 e 55). Grotowski, entendendo a importância desta relação no espaço, pensou em distribuições únicas para estes pólos em cada um de seus espetáculos, “de acordo com os objetivos da relação que se queria criar. Não só a inserção espacial do espectador na cena era importante, mas também a sua inserção enquanto função dramática” (*Ibidem*, p. 59).

Da mesma forma, Artaud também pensou em uma disposição que valorizasse esta relação entre os pólos, embora não tenha conseguido colocar tal proposta em prática:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala. (ARTAUD, 2006, p. 110)

Uma última e inevitável comparação entre Artaud e Grotowski, sob a perspectiva do mito, é a própria trajetória artística e de vida de cada um. Embora a história de Artaud sem dúvida possua contornos muito mais trágicos, afinal ele não conseguiu colocar em prática suas ambições e sonhos da maneira que imaginava, passou parte da vida em um sanatório e morreu aos 51 anos sofrendo de um câncer, ambos buscaram viver o tempo todo da forma que acreditavam fazer sentido. Não apenas acreditavam em um teatro diferente do que era feito na maior parte das produções artísticas de suas épocas, mas **viviam** este teatro, esta concepção de arte. Grotowski teve talvez a sorte de estar durante toda a vida cercado de bons amigos e parceiros de trabalho que entendiam e “compraram” suas ideias, assim podendo alcançar lugares cada vez mais profundos em sua trajetória, enquanto Artaud mais de uma vez teve

problemas em formar um grupo estável que lhe permitisse dar continuidade aos projetos (QUILICI, 2004, p. 141), parecendo-nos então que sua jornada foi mais solitária. Além disso, as perspectivas de Artaud sobre o interesse que seu trabalho poderia despertar no grande público talvez soem um tanto ingênuas atualmente mas, “diferentemente de um artista como Grotowski, que assumiu progressivamente o caráter ‘esotérico’ e restrito de seu trabalho, Artaud expressa em diversos momentos o desejo de atingir as grandes massas com seus espetáculos” (QUILICI, 2004, p. 111), e existe mérito nisso. Assim, na trajetória de ambos encontramos um paralelo no caminho percorrido pelos heróis míticos, pois estes vivem no limiar entre seus próprios sonhos e o mito, e seus sonhos diferem, mesmo que ligeiramente, do sonho da sociedade (o mito), lançado-os assim em “uma floresta densa”, na qual precisam criar novos caminhos para avançar, ou seja, ter “a coragem de enfrentar julgamentos e trazer todo um novo conjunto de possibilidades para o campo da experiência interpretável, para serem experimentados por outras pessoas - é essa a façanha do herói” (CAMPBELL, 2009, p. 43 e 44).

O teatro de ambos assume-se assim, por todos os motivos e comparações levantadas, como **sagrado**, em relação direta com o que existe de mito e rito no ser humano, buscando resgatar estes elementos de dentro, respondendo “a uma necessidade que as igrejas não conseguem mais atender” (BROOK, 1996, p. 72) e, de fato, ao colocarmos um ao lado do outro, fica evidente uma espécie de “sucessão espiritual” entre um artista e o seguinte. Como diria Peter Brook (*Ibidem*, p. 72): “o teatro de Grotowski é o mais próximo que alguém já chegou do ideal de Artaud”.

### 3 TEATRO E RITO

Até agora estivemos buscando embasamento, referências e ideias que pudessem nos orientar acerca do cerne deste trabalho: qual a importância do mito para o teatro? Entendemos o que é mito, sua relação com o ser humano e os ritos. Vimos como em Grotowski e Artaud o teatro assume uma dimensão transcendental, sagrada, através de processos dialéticos de derrisão e apoteose, e também pela disposição das atrizes e atores em “se sacrificar” diante do público, ao mesmo tempo em que operam a condução de todo o processo, como sacerdotes. Daqui para frente, aprofundaremos nosso olhar sobre três possíveis relações que decorrem desses estudos iniciais: o teatro como experiência do sagrado, o ator/atriz como sacerdote e o teatro como memória do mundo.

#### 3.1 A expressão do sagrado

Ainda que, ao pensarmos em termos majoritários, sobretudo nas áreas mais urbanas, tenhamos ao longo dos últimos séculos perdido nosso contato com o transcendente, que os ritos tenham sido em grande parte abandonados ou transformados em práticas *pro forma*, conforme vimos anteriormente, em favor de uma racionalidade cartesiana, o ser humano não perdeu sua capacidade de relação com o mito. Pelas entrelinhas das narrativas criadas para nosso entretenimento, seja no cinema, nos *streamings*, na literatura ou em nosso objeto de estudo, o teatro, muitas vezes vazam elementos que nos transmitem uma mensagem que não conseguimos definir com clareza qual é, mas que nos preenche de espanto e de uma sensação de estar contemplando parte do Mistério. Como já dito, são pequenas experiências numinosas, e a potência de tais experiências pode ser reduzida ou amplificada de acordo com os meios utilizados para proporcioná-la através de uma dada narrativa.

Tematicamente falando, a literatura e o cinema fantásticos se aproximam do mito, bebendo desta fonte coletiva em busca da criação de histórias que nos propiciem algo a mais como experiência. Campbell vai citar em alguns momentos de “O Poder do Mito” (2009) os filmes de *Star Wars*, por exemplo, e de fato o criador da série de filmes, George Lucas, traduziu muito do Mito do Herói, presente em vários trabalhos de Campbell, em sua história sobre cavaleiros, imperadores malignos, reinos ameaçados e provas de caráter. Mas seriam estas novas narrativas capazes de abarcar o mito dentro da sociedade contemporânea?

Eliade acredita que o ser humano das sociedades modernas ainda se beneficia do que ele chama de “iniciações imaginárias” ao estar em contato com “contos maravilhosos”, criados em parte com este propósito:

Caberia então indagar se o conto maravilhoso não se converteu muito cedo em um ‘duplo fácil’ do mito e do rito iniciatórios, se ele não teve o papel de reatualizar as ‘provas iniciatórias’ ao nível do imaginário e do onírico. Esse ponto de vista surpreenderá somente àqueles que consideram a iniciação um comportamento exclusivo do homem das sociedades tradicionais. Começamos hoje a compreender que o que se denomina ‘iniciação’ coexiste com a condição humana, que toda existência é composta de uma série ininterrupta de ‘provas’, ‘mortes’ e ‘ressurreições’, sejam quais forem os termos de que se serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências (originalmente religiosas). (ELIADE, 2000, p. 174 e 175)

Entretanto, cabe aqui pensar se essa “reatualização” não ficaria em um plano por demais superficial. O cinema, por mais que possa ser de certa forma uma experiência coletiva (ao assistir um filme muito esperado em uma sala cheia, por exemplo, é possível “sentir” no ar uma empolgação, a expectativa e a realização ou frustração posteriores), é uma arte fechada em si, não permite uma participação ativa do espectador. A literatura por sua vez permite um mergulho profundo, uma alteração de estado mental, mas é um processo individual, em cima de algo que já está “pronto”, por mais que a poesia permita interpretações diversas. O teatro, diferentemente, como já vimos com Artaud e Grotowski, não necessariamente é, mas já foi, e pode voltar a ser, uma experiência coletiva, ancestral, em contato direto com nossa natureza mítica, sem que para isso precise perder sua essência transgressora e profana.

Peter Brook, encenador que muito pensou sobre as diferentes formas de teatro, acredita que o esta arte foi passando ao longo da história por um processo civilizatório, que resultou na criação de formas teatrais que não eram mais do que “grosseiros rebaixamentos de uma arte sagrada em suas origens” (BROOK, 1996, p. 52). Ele segue, lamentando que “através dos séculos os Ritos Órficos foram transformados num Espetáculo de Gala – lenta e imperceptivelmente o vinho foi adulterado, gota por gota” (*Ibidem*, p. 52).

Portanto, trazer de volta ao teatro seu sentido sagrado, sem focar a busca em um “retorno a tempos antigos”, pois as referências destes tempos antigos não fariam mais sentido atualmente, seria um trabalho que não é, mas traz paralelos com as práticas religiosas. Dizemos “práticas” em oposição às “crenças”, pois a questão aqui nada tem a ver com a fé em um poder divino. O mais importante é lembrar que as religiões, em seus ensinamentos, buscam maneiras de “tornar o invisível visível”, o que só pode ser alcançado dadas certas condições, associadas a certos estados mentais ou a certas compreensões intelectuais, e tal



processo, de “compreender a visibilidade do invisível, é o trabalho de uma vida” (BROOK, 1996, p. 67).

Com isso, é bastante óbvio que uma atriz ou um ator que busquem este tipo de teatro não devem se iludir achando que a simples escolha de temas afins e a mimetização de ritos ancestrais seriam suficientes para dar conta do processo. Os monges e sacerdotes dedicam realmente uma vida inteira de estudos para, não simplesmente adquirirem fé, isso já lhes é implícito, mas sim para entenderem os processos, os intrincados mecanismos disparadores da experiência numinosa que compõem as práticas de suas religiões. Para quem observa à parte, um rito, especialmente de um povo ancestral, parece ser simplesmente algo espontâneo, mas o que existe ali de fato é algo fortemente ancorado em ensinamentos originados de um mito,

uma liturgia muito precisa, isto é, existe uma ordem original, uma certa linha preparada *a priori*, destilada pelas experiências coletivas, toda aquela ordem que se torna a base; e em torno dessa liturgia se entrecruzam justamente as variações; portanto é preparado *a priori* e ao mesmo tempo é espontâneo. Só quando a coisa está preparada se pode evitar o caos. (GROTOWSKI, 2010b, p. 131)

Assim, um teatro que se diz sagrado seria um teatro realizado por aqueles que não apenas buscam “ver o invisível”, como se isso fosse algo trivial, mas também que buscam “condições para que esta percepção seja possível” (BROOK, 1996, p. 67).

### 3.2 Os que mantêm a chama acesa

As atrizes e atores dispostos a trabalhar com um teatro ritual, sagrado, que se apresenta em relação direta com o mito, parecem ser aqueles que carregam a chama desta ideia adiante. Como vimos com Grotowski, estes artistas são como sacerdotes, mas podemos também enxergá-los sob a perspectiva do herói, o que os aproximaria da citada dialética da derrisão e apoteose:

[...] para afirmar-se como ser e preservar seus valores e tradições, ele deve antes questioná-los e até negá-los. O herói questiona para afirmar e afirma para questionar. Ao questionar, ele confirma, seguindo a tradição heróica, sua função de instaurador das importantes transformações sociais; em contrapartida, a afirmação de seu ser só se dá a partir do questionamento dos valores da sua cultura. (FERREIRA, 2009, p. 55 e 56)

Portanto, estar profundamente entranhado em sua própria cultura, ao mesmo tempo em que a questiona e provoca com atos transgressores, esse seria o aspecto mais importante para o artista/herói. Vale lembrar que os artistas, de forma geral, foram associados a diferentes

modelos heróicos ao longo dos séculos, dependendo de suas funções sociais: “o artista como mártir, salvador; o artista como gênio; o artista como louco, são exemplos dos modelos de identificação presentes nas biografias dos artistas do Maneirismo, do Classicismo, do *Sturm und Drang* do Romantismo alemão, etc.” (FERREIRA, 2009, p. 48). Cabe portanto aos artistas, mesmo em sociedades arcaicas, serem aqueles que se destacam, assim como os sacerdotes, “quer por sua capacidade mnemônica, quer pela imaginação ou o talento literário. [...] São os especialistas do êxtase, os familiares de universos fantásticos que nutrem, acrescem e elaboram os motivos mitológicos tradicionais” (ELIADE, 2000, p. 128 e 129), sejam eles xamãs ou bardos.

Cabe ao artista, sobretudo no teatro, a partir de seus estudos, práticas e vivências, estar apto a vestir a máscara do ritual, com a qual “o homem expande a significação dos papéis que assume na vida, retirando-se de sua condição comum e adquirindo uma função ritualística” (BRITO, 2009, p. 67), e assim tornando-se o condutor a um tempo sagrado que, “por meio da alusão, da associação, do aceno com o gesto ou com a entonação - se refira aos modelos formados na imaginação coletiva” (GROTOWSKI, 2010a, p. 73).

Para alcançar um resultado satisfatório, o processo, conforme vimos anteriormente com Grotowski, também passa, claro, pelo público. Lévi-Strauss nos diz, ao tratar do processo de cura xamânica (na acepção mais abrangente do termo, e não no que se refere especificamente às práticas dos povos siberianos), que a eficácia da magia praticada se ancora em três aspectos fundamentais e complementares:

primeiro, a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; depois, a do doente de que ele trata ou da vítima que ele persegue, no poder do próprio feiticeiro; e, finalmente, a confiança e as exigências da opinião coletiva, que formam continuamente uma espécie de campo de gravitação no interior do qual se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 182)

Este processo todo nos parece curiosamente próximo do acordo tácito entre plateia e artistas que se estabelece no teatro: para que um espetáculo funcione, todos os participantes, incluindo atores, atrizes e plateia devem, em harmonia com os outros elementos cênicos, estarem dispostos a vivenciar a experiência por inteiro, um processo que por sua vez teria a capacidade de se renovar a cada apresentação, como ocorre com os mitos através das práticas rituais. É o que buscavam Artaud, Grotowski, Peter Brook e tantos outros que vieram depois. Para eles, o verdadeiro teatro é vivo porque se serve do artista, instrumento vivo, que “não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas,

mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas.” (ARTAUD, 2006, p. 7)

Os artistas do teatro poderiam ser, portanto, aqueles que “compreenderam que um verdadeiro reinício não pode ter lugar senão após um verdadeiro Fim” (ELIADE, 2000, p. 69). De fato, basta olharmos para a história da arte do século XX para notarmos que, “os artistas puseram-se a destruir realmente o Mundo *deles*, a fim de recriar um Universo artístico no qual o homem possa simultaneamente existir, contemplar e sonhar” (*Ibidem*, p. 69).

### **3.3 O teatro como memória do mundo**

Os mitos, como vimos, são recontados através dos ritos. O teatro visto como uma forma de ritual teria, assim, como também vimos, o objetivo de se apropriar dos mitos e resgatá-los ao mesmo tempo que os coloca em perspectiva em relação ao agora, gerando fricção entre o tempo mundano, ou profano, e o tempo sagrado; é neste meio, nesta fricção, que o teatro ritual aconteceria. Pois bem, para poder trabalhar com o mito é necessário primeiro conhecê-lo, ou como nos diz Eliade (2000, p. 20): “...não se pode realizar um ritual, a menos que se conheça a sua ‘origem’, isto é, o mito que narra como ele foi efetuado pela primeira vez.”

Podemos dizer, a partir das leituras de Grotowski, Eliade, Jung e outros autores aqui referenciados anteriormente, que conhecer os mitos formadores de dada sociedade, seja a sua própria ou de uma distante cultura ancestral, é conhecer a memória daquela sociedade, é ter a possibilidade de entender o imaginário simbólico dela, e de certa forma estar em contato com uma subjetividade que referencia arquétipos apoiados em um inconsciente coletivo. Por outro lado, a maneira como nos posicionamos em relação a estes mitos ao estudá-los pode trazer conclusões e relações bem diferentes, e nem todas apropriadas à uma abordagem do rito no teatro. Ao estudar a mitologia grega, por exemplo, alguns eruditos buscaram apoiar os mitos puramente em seu valor alegórico, o que teria “salvado” Homero e Hesíodo perante uma elite intelectual da antiguidade, garantindo o alto valor cultural com o qual eram vistos os mitos sobre os deuses homéricos (ELIADE, 2000, p. 136), enquanto em outros casos procuravam justificá-los através de fatos históricos, como nos conta Eliade:

Em princípios do século III a. C., Evêmero publicou um romance sob forma de viagem filosófica, *História Sacra (Hicra anagraphé)*, que alcançou um êxito imediato e considerável. Ênio traduziu-o para o latim; foi esse, efetivamente, o primeiro texto grego a ser traduzido para esse idioma. Evêmero acreditava haver descoberto a origem dos deuses: estes eram antigos reis divinizados. Aí estava mais uma possibilidade ‘racional’ de conservar os deuses de Homero. Esses deuses tinham agora uma ‘realidade’: realidade de ordem histórica (mais exatamente, pré-histórica); seus mitos representavam a reminiscência confusa, ou transfigurada pela imaginação, dos gestos dos reis primitivos. (ELIADE, 2000, p. 136)

Não estando assim carregada de valores religiosos ou místicos, essa herança mitológica grega pode ser facilmente assimilada pelo cristianismo quando este se tornou dominante na Europa e posteriormente em todo o Ocidente, através da poesia e da filosofia. “Desde o fim da Antiguidade, – quando não eram mais tomados ao pé da letra por nenhuma pessoa culta – os deuses e seus mitos foram transmitidos à Renascença e ao século XVII, pelas *obras*, pelas criações literárias e artísticas” (ELIADE, 2000, p. 137). Por sua vez, os mitos ligados às religiões mais minoritárias e populares, sobreviveram cristianizadas nas populações rurais (*Ibidem*, p. 139).

Assim, para o dito “homem moderno”, sobretudo a partir do período iluminista, a mitologia, originalmente apresentada de forma oral e ritualizada, interessava apenas se expressa na forma de livro (ELIADE, 2000, p. 140), só que desta forma ela está totalmente “descolada” de sua função original. Por mais que a prosa narrativa tenha a capacidade de manter viva a chama do mito, ainda assim ali ela está cristalizada no tempo, desvinculada de sua real materialidade e de sua capacidade de se relacionar com a subjetividade através de um processo sensível, atrelada a uma experiência que, como já dissemos, é individual. Ao mesmo tempo, “a paixão moderna pelos romances trai o desejo de ouvir o maior número possível de ‘histórias mitológicas’ dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas ‘profanas’.” (ELIADE, 2000, p. 163 e 164), algo que também nos diz Campbell (2009) ao referenciar Star Wars. Existe sim, de certa forma, uma “saída do tempo” produzida pela leitura, mas o romance, ou o conto, ou mesmo o cinema, por tudo que já dissemos, não dão conta de acessar “o tempo primordial” dos mitos como o teatro.

O teatro possui essa capacidade única de estar inteiramente no momento presente, de ser uma arte completamente efêmera, ao mesmo tempo que se relaciona com algo estabelecido antes, podendo carregar dentro de si o sagrado e o profano e assim gerando um choque que transporta a todos os envolvidos, artistas e público, para um tempo outro, de forma coletiva, possivelmente abarcando vários sentidos e mobilizando afetos ao mesmo tempo que acessa uma memória ancestral. É nos níveis mais profundos da psique, em nosso imaginário, que “hoje, entretanto, reencontramos o comportamento religioso e as estruturas do

sagrado — figuras divinas, gestos exemplares, etc.” (ELIADE, 2000, p. 173), e estudiosos da cena como Artaud e Grotowski nos mostraram que a linguagem teatral carrega em si uma enorme capacidade de acessar este imaginário, este inconsciente coletivo. Trabalhando sobre o mito, o teatro pode escapar aos dramas individuais, e vir a ser mais, aproximando as pessoas de um pertencer coletivo. O conceito de inconsciente coletivo, afinal, diz respeito justamente a isto como nos fala Lévi-Strauss:

O inconsciente deixa de ser o inefável refúgio das particularidades individuais, o repositório de uma história única, que faz de cada um de nós um ser insubstituível. Reduz-se a um termo com o qual designamos uma função, a função simbólica, especificamente humana sem dúvida, mas que em todos os homens se exerce segundo as mesmas leis. Que na verdade se reduz ao conjunto dessas leis. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 219)

O inconsciente assim, em oposição ao subconsciente, que é “o léxico individual no qual cada um de nós acumula o vocabulário de sua história pessoal” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 219), dá sentido a este segundo na medida em que o organiza em um discurso coletivo. Para Lévi-Strauss, desta forma, o mito opera uma organização a partir da relação entre as fontes individual (subconsciente) e coletiva (inconsciente), em imagens que estruturam um pensamento simbólico. Extrapolando este raciocínio, poderíamos então pensar que o teatro, utilizando-se desta capacidade do mito, teria o poder de estreitar nossa relação com o coletivo, ao trabalhar com uma memória, um discurso simbólico que percorre o inconsciente ao longo de gerações e gerações, sendo assim uma maneira de acessarmos algo maior, transcendental mas que ao mesmo tempo é palpável, pois trata-se de uma “memória do mundo”.

O fascínio que as antigas histórias exercem sobre nós são evidências razoáveis dessa importância do mito, que é o cerne deste trabalho. O próprio Grotowski nos lembra:

[...] não é o contexto que decide a nossa inclinação e a nossa vontade para nos confrontar com essas obras. É o contexto das minhas experiências de hoje que decide a minha escolha. Vamos tomar um exemplo - Homero. Por que estudamos a *Ilíada* e a *Odisseia* atualmente? [...] Sob a perspectiva da arte, os trabalhos estão sempre vivos. Os personagens da *Odisseia* continuam atuais porque ainda existem peregrinos. Também somos peregrinos. A peregrinação deles é diferente da nossa, e é por esse motivo que joga uma luz na nossa própria condição. (GROTOWSKI, 2013, p. 46)

Com estes últimos apontamentos, vamos chegando assim ao fim da jornada. Antes de fechar a narrativa, entretanto, faremos algumas considerações finais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, como dito na Introdução, iniciou seu caminho em um momento conturbado da história recente da humanidade. As fatalidades ao milhares ocorrendo a cada semana em decorrência de uma terrível pandemia, e tudo que decorre disso, nos faz pensar sobre o que realmente é importante, por mais *cliché* que tal colocação possa ser. Ao pensar sobre o que, em nosso caminho, enquanto artistas, enquanto atores e atrizes, dramaturgos e dramaturgas, encenadores e encenadoras, arte-educadores e arte-educadoras, é importante, é essencial (questão com a qual nos defrontamos frequentemente durante a graduação), algo salta ao pensamento: a memória de quem somos e do que nos fez chegar até aqui. Evidentemente, a História tem uma grande responsabilidade em nos conectar ao passado, para entendermos como podemos viver o presente e construir o futuro sem cometermos os mesmos erros (por mais que isso pareça a cada dia mais utópico). Entretanto, a História não dá conta de algo que, conforme foi dito em vários pontos deste texto, parece ser essencial ao ser humano, seja ele um aborígene australiano, seja uma mulher de negócios em Nova Iorque: a conexão sensível com esse passado.

Por mais que avancemos tecnologicamente, por mais que a cultura sofra os impactos desta evolução e acabe se transformando radicalmente, por mais que tragédias de proporções globais nos ameacem, ainda assim histórias fantásticas, narradas por aqueles que dedicam suas vidas a elas, que nos envolvem em tais narrativas de modo que nos percebamos como parte delas de alguma forma, histórias estas que nos lembram que existe algo de misterioso, de único e profundo na existência, tais histórias, ou melhor, as experiências provocadas por tais histórias, não deixam de nos atrair, como lâmpadas chamando mariposas. Tal atração parece, felizmente, difícil de ser extirpada:

Perguntamo-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo ‘estranho’, seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um ‘comportamento mitológico’. (ELIADE, 2000, p. 164 e 165)

O universo, por mais que o conheçamos, sempre terá algo de indizível, de desconhecido, mas que podemos vislumbrar quando nos reunimos em torno da fogueira e falamos dos mistérios de muito tempo atrás. Para nós, e para tantos outros, como Grotowski e Artaud, o teatro pode ser o local onde acendemos esta fogueira, onde partilhamos de um “tempo fora do tempo”. Teatro que, embora obviamente não tenha o mesmo impacto popular

que já possuiu um dia, permanece e, como depende de muito pouco para existir, bastando alguém “que faça” e alguém “que veja” em determinado espaço, acreditamos que permanecerá até o fim da humanidade. O desejo de transcender o agora também estará sempre presente, ao menos enquanto formos criaturas mortais vivendo uma curta existência perante o infinito do cosmos. Como nos diz Eliade (2000, p. 165), “é sempre a mesma luta contra o Tempo, a mesma esperança de se libertar do peso do ‘Tempo morto’, do Tempo que destrói e que mata”.

Terminamos este trabalho com a esperança que ele possa de alguma forma contribuir para as reflexões acerca do fazer teatral. Entendemos que existem “muitos teatros”, e que todos podem apresentar experiências importantes e de alguma forma construtivas; a ideia aqui foi apenas nos aprofundar em algo que nos chama a atenção por se relacionar com um desejo primordial, um fascínio que parece existir em sua plenitude apenas quando o mito ganha fisicalidade no ritual, e que, por estar fora de um contexto religioso, pode produzir um efeito potente mesmo no mais cético dos espectadores. Não acreditamos que tal efeito seja a catarse aristotélica, o objetivo aqui não é expurgar emoções através de um processo de espelhamento, mas vivê-las de fato, estar em contato consigo e com o outro e o que está além, em uma experiência coletiva que nos reconecta ao que temos de mais humano.

Achar que tal experiência possa suplantiar o teatro dito mais “racional” seria no mínimo arrogante (e perigoso) de nossa parte. Acreditamos que exista espaço para todo e qualquer teatro que não busque aprisionar o pensamento humano, que esteja disposto a levar ao público algo positivo. Além disso, sem dúvida refletir de maneira ativa sobre a própria realidade, por exemplo, a partir de um espetáculo brechtiniano, é algo extremamente importante. Somente gostaríamos que os artistas não se esqueçam daquilo que o teatro carrega desde sua origem; primeiro porque talvez seja isso que o tenha mantido vivo por milênios e que o permita continuar por outros mais, e segundo porque nos parece importante o aspecto de conexão com a ancestralidade que tal teatro pode proporcionar, algo bastante relevante numa época em que vemos o epistemicídio de culturas ancestrais dia após dia no Brasil e no mundo, mas isso é assunto para outra pesquisa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, A. F.; ALMEIDA, R. DE. Fundamentos metodológicos do imaginário: mitocrítica e mitanálise. **Téssera**, v. 1, n. 1, p. 18-42, 26 nov. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/42944>. Acesso em: 16 mai. 2021.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERTHOLD, Margot. O teatro primitivo. *In: \_\_\_\_\_*. **História mundial do teatro**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRITO, Nathália de Sá. **Estudo sobre o mito no teatro da crueldade de Antonin Artaud**. Orientadora: Dra. Maria Cristina Souza Brito. 2009. 201 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BROOK, Peter. The Holy Theatre. *In: \_\_\_\_\_*. **The empty space**. New York (EUA): Touchstone, 1996. p. 49-77.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito, com Bill Moyers**. Org. por Betty Sue Flowers. 27. ed. São Paulo: Palas Athena, 2009.

\_\_\_\_\_. In the beginning: origins of man and myth. *In: \_\_\_\_\_*. **Transformations of myth through time**. New York (EUA): Perennial Library, 1990. p. 1-24.

CECCON, Rodrigo Pereira; HOLANDA, Adriano Furtado. **Interlocução entre Rudolf Otto, Carl Gustav Jung e Victor White**. Arq. bras. psicol., Rio de Janeiro, v. 64, n. 1, p. 63-77, abr. 2012. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672012000100006&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672012000100006&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 04 set. 2021.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. O Teatro da Crueldade e o fechamento da representação. *In: \_\_\_\_\_*. **A escritura e a diferença**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 149-177.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

\_\_\_\_\_. Mitos e semantismo. *In: \_\_\_\_\_*. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 355-376.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa (Portugal): Arcádia, 1979.

\_\_\_\_\_. **Mito e realidade**. 6 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. O espaço sagrado e sacralização do mundo. *In: \_\_\_\_\_*. **O sagrado e o profano**. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018 p. 25-61.



FERREIRA, Melissa da Silva. **Mitologia e Ascese: Jerzy Grotowski “além do teatro”**. Orientador: Dr. Antônio Carlos Vargas Sant’Anna. 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. A possibilidade do teatro. *In*: FLASZEN, Ludwick, POLASTRELLI, Carla (org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwick Flaszen com um escrito de Eugenio Barba**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010a. p. 48-74.

\_\_\_\_\_. Teatro e ritual. *In*: FLASZEN, Ludwick, POLASTRELLI, Carla (org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwick Flaszen com um escrito de Eugenio Barba**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010b. p. 119-136.

\_\_\_\_\_. **Para um teatro pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013.

JUNG, C.G. Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo. *In*: \_\_\_\_\_. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Magia e Religião. *In*: \_\_\_\_\_. **Antropologia estrutural**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: COSAC NAIFY, 2008. p. 181-257.

LORCA, Federico Garcia. **Teoria e jogo do duende**. Tradução: Lara Mantoanelli. Transcrição de conferência proferida em Buenos Aires e La Habana, em 1933.

LYRA, Luciana de F. R. Pereira de. Mito como suporte intertextual. *In*: \_\_\_\_\_. **Mito Rasgado: performance e cavalo marinho na cena in processo**. Dra. Regina Aparecida Polo Müller. 2005. 239 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, Campinas, 2005.

NASCIMENTO, Abdias. O embranquecimento cultural: outra estratégia de genocídio. *In*: \_\_\_\_\_. **O genocídio do negro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 111-121.

NUNES, Alexandre Silva; FABRINI, Verônica; LYRA, Luciana. Mito e teatro. *In*: Congresso da ABRACE, 7., 2012, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ABRACE, 2012. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/textosmesas/Mesa%20V%20-%20MITO%20E%20TEATRO%20NUNES%20Alexandre%20FABRINI%20Veronica%20LYRA%20Luciana.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2021.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

ROSA, Armando N. Notas para um teatro mitocrítico. *In*: RIBEIRO, N.P.; MARINHO, C. (org.). **Teatro do mundo: a reescrita de mitos no teatro**. Porto (Portugal): CETUP - Universidade do Porto, 2011.

SOARES, Fabio Montalvão. A produção de subjetividades no contexto do capitalismo contemporâneo: Guattari e Negri. **Fractal: revista de psicologia**, Rio de Janeiro, v. 28, n.1, p. 118-126, jan.-abr. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1984-0292/1170>. Acesso em: 10 mai. 2021.