

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
Faculdade de Educação

O IMAGINÁRIO GRUPAL
mitos, violência e saber no
Teatro de Criação

Albor Vives Reñones

Orientadora: Profa. Dra. Áurea Maria Guimarães

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

*Se não esperar o inesperado
não se descobrirá, sendo
indescobrível e inacessível.*

Heráclito de Êfeso, fragmento 18

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título: O IMAGINÁRIO GRUPAL, MITOS, VIOLÊNCIA E SABER NO TEATRO DE
CRIAÇÃO

Autor: ALBOR VIVES REÑONES

Orientadora: PROFA.DRA. AUREA MARIA GUIMARÃES

*Guimarães, Aurea M.
(Aurea Maria)
1950-*

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação
defendida por **ALBOR VIVES REÑONES** e aprovada pela
Comissão Julgadora.

Data: 06/08/2003

Assinatura: *Aurea M. Guimarães*.....
Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:

Aurea M. Guimarães
[Assinatura]
Ana Angélica Albano
[Assinatura]

ANO 2003

06/08/2003

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	
	UNICAMP
	V837I
V	EX
TOMBO BC/	56804
PROC.	16/117104
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	12,000
DATA	19/10/2004
Nº CPD	

CM00193223-1

BIBID. 308782

**Catálogo na Publicação elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Bibliotecário: Gildenir Carolino Santos - CRB-8ª/5447

V837I Vives Reñones, Albor.
O imaginário grupal : mitos, violência e saber no teatro de criação / Albor Vives Reñones. -- Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador : Áurea Maria Guimarães.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Imaginário. 2. Dinâmica de grupo. 3. Estética. 4. Teatro. 5. Educação.
I. Guimarães, Áurea Maria. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

03-098-BFE

O IMAGINÁRIO GRUPAL

mitos, violência e saber no

Teatro de Criação

Sumário

AGRADECIMENTOS	iii
MEMORIAL	iv
PRIMEIRO CICLO:	
1 – O Teatro de Criação: recursos e intenções	15
1.1 – Os Bastidores	25
2 – O Espetáculo - Relação palco-platéia: ressonâncias	35
2.1 –Traduções: sentidos	42
2.1.1 – Alegoria	51
2.2 –Narração e experiência	53
3 – Mitos	57
4 – A educação estética	61
SEGUNDO CICLO	
1 - 6 Cenas	69

TERCEIRO CICLO

1.1 – Histórias	99
1.2 – Alegoria	100
1.3 – História	107
1.4 – Mitos	115
1.5 – Imaginário, co-consciente e co-inconsciente	119
1.6 – Imaginário da criação e criação do imaginário: Desconstrução de mitos	123
1.7 – Violência, poder e criação	126
SE FOSSE PRECISO REPETIR, QUE ISTO NÃO TEM FIM...	131
BIBLIOGRAFIA	133

Agradecimentos

À Eliza, porque não haveria livros, teses, artigos, tempo nem disponibilidade para nada disso se não houvesse uma companhia que me alimentasse afetivamente nesta busca árdua pela desconstrução. Não haverá nunca palavras ou gestos que digam o quanto estes trabalhos são nossos.

À Áurea, que acolheu na academia um projeto que de nascença era destoante, acompanhou-me nesse trajeto até virar uma dissertação, contribuindo com um misto de liberdade e presença que nunca esquecerei.

Ao VIOLAR – Laboratório de Estudos sobre o Imaginário, Violência e Educação. Porto de discussão e troca de idéias, que levamos às vezes ao extremo da radicalidade. Aos que começaram junto e permanecem: Áurea Guimarães, Tânia Rechia, Agenor Vieira e Devanir Merengé; aos que vieram depois: Cássia Elisa, Tânia Ximenes, e Odilon Roble.

À Truperempstórias – Teatro de Criação, “palco” da dissertação, usina de criação, família afetiva, território de mutação e tentativa de ir mais longe, sempre. Muitos participaram desta história, gracias por terem contribuído. Aos que continuam: Agenor Vieira, Ângela Reñones, Débora Barreto (para sempre nos acompanhará com uma ausência presente), Eliza Godoi, Glória Cunha, Lia Raquel, Raquel Teixeira.

Aos membros da banca, que fizeram a diferença, ao olhar cuidadosa mas respeitosamente a versão da qualificação e a da defesa, trazendo muitas contribuições valiosas, fazendo do trabalho algo mais poético e pessoal que eu me atrevera até então. Meus agradecimentos aos Professores Doutores Ana Angélica Albano, Adilson Nascimento de Jesus e Antonio Carlos Amorin, que junto à orientadora formaram um conjunto coeso de cooperação.

Memorial

Não sei lembrar. A memória nunca ajudou, diria, explicando a dificuldade para fazer com que lembranças, cenas e histórias aparecessem na cabeça. Não sei lembrar, não lembro, não consigo olhar o que passou com a leveza da pirueta. O passado às vezes parece opaco e sem nada. Vagas impressões.

Cenas aparecem eventualmente. Muito esforço para contextualizá-las numa história cronológica. Não é à toa que Benjamin faz tanto sentido: a história nunca pode ser linear para quem não consegue lembrar. Cenas dispersas se articulam, não por nexos causais, mas por arbitrariedade, não minha, mas da falta de memória. As lacunas fazem com que se juntem fatos espalhados numa cronologia esquecida.

Lembro da sensação de ser olhado e esperarem um desfecho, um algo mais, quando terminei de contar uma história do pato Donald aos meus pais. Não sei quantos anos tinha, acho que era a primeira vez que lia. Não gosto da lembrança, muita expectativa não atendida. O que é que esperavam ouvir?

Lembro de histórias lidas. Muitas, dezenas, freneticamente. Leituras rápidas, achavam que eu apenas via as figuras, achavam que virava as páginas dos livros sem ler até o final, amigos não acreditavam. Ninguém tem porque acreditar no que não conhece, nem no que não consegue.

Lembro de Monteiro Lobato e Julio Verne, cavaleiros e selvas, sítios e viagens. Pelo mundo e pela fantasia. Lembro de muitas fantasias criadas e vividas. Acho que fui criança algum dia.

Lembro da primeira vez que minha filha ouviu música. Não a primeira, desde feto já ouvia Gesualdo; mas a primeira vez que “ouviu” de “verdade”. O rádio gravador na cozinha e ela bebê ainda, quando começou o som, olhava em busca daquilo que não se toca e não existe a não ser para o ouvido, e para algo mais, que não tem explicação. A música não tem explicação. Nunca vou ver esta cena de novo,

ela está num passado que parece sempre igual. Emoções intensas me perpassam cada vez que a recordo.

Porque estas cenas e não outras? Não há resposta. Nunca há respostas satisfatórias para um porque. São estas as cenas que aparecem, não é à toa que o conceito de ressonância é central no trabalho que desenvolvemos: não preciso buscar a resposta do porquê destas cenas. Apenas aceitar que elas estão aqui. Agora.

Lembro do colegial, lembro muito pouco do primeiro grau. Não sei o que fui fazer em um curso técnico de telecomunicações e eletrônica. Muito esforço para entender aquilo, e mais esforço ainda para articular aquele conhecimento. Tenho a impressão de ter sido um alienígena naquela escola secundária. Não deve ser à toa que virei psicólogo.

Mas, não sei responder porque fui fazer Psicologia. Há claro, várias respostas fáceis, talvez a primeira seja o fato de ter uma mãe psicóloga ou, que se não era na área das exatas, devia ser na de humanas. Mas, tenho sérias dúvidas se posso responder a esta questão com respostas simples.

Assim como também não sei responder o que me levou a fazer a especialização em Psicodrama e Teatro Espontâneo. Mais uma vez tenho outras respostas fáceis, ter uma mãe psicodramatista ou não ter gostado das outras perspectivas vistas na faculdade, mas, mais uma vez, não posso dizer que tenha sido por estas razões. Pelo menos apenas por estas razões.

Fico sempre com a impressão de um mistério. Não saberei exatamente o que me fez ir por ali, às vezes é como se efetivamente o jogo “dos deuses” que Heráclito proclama, existisse, e fôssemos os joguetes. Achando ainda que dirigimos nossa vida...

Lembro da impressão de que algo muito grande estava acontecendo quando entrei no IFCH da Unicamp para a primeira turma de filosofia. Muitas leituras e uma gradual impressão de desconexão entre o mundo real e aquelas aulas. Poucos

pareciam viver no mundo onde carros atropelam transeuntes na calçada. Me arrependo de não ter concluído o curso, mas quando se tem 20 e poucos anos a impaciência comanda.

A falta de memória não é só para fatos. Os anos de estudo de grego não fizeram grande avanço para ler no original os filósofos pré-socráticos. Mas se não o conseguia, descobrir que aquele universo era daquela amplitude, fez o susto grande.

Grande como a descoberta de que um mito não é uma história sem sentido racional. Ou escrita apenas para quem não consegue pensar. Os mitos falavam em algum outro patamar que era novo.

Lembro da primeira vez que li Pasolini. Um vigor assombroso, intensidade e clareza. Aulas ardorosas, política discutida sem a explicitude maçante dos discursos enfadonhos; arte tratada como algo vivo e para a vida. Pena que o Lahud já se foi.

E teve aquele congresso de psicodrama em São Paulo. O que fui eu lá fazer, recém formado em psicologia e psicodrama, oferecer um curso de 3 dias de teatro grego? E o assombro do que aconteceu lá? Quanto tempo levei para digerir aquele momento de criação coletiva, transcendente de mim, solidário, afetuoso, intenso?

Poderia ter me estabelecido como especialista em teatro grego e psicodrama. O formato do curso estava pronto, pude repeti-lo algumas vezes, convites e viagens. Mas não funcionou igual, aquele brilho intenso da primeira vez não se repetia! Foi só muito tempo depois que ficou evidente que não se repetiria nunca. Não é à toa que Heráclito abre e fecha a dissertação.

E depois foram mais de dez anos, muitas leituras, uma pesquisa anárquica e assistemática sobre mitos e rituais. Nietzsche, Bateson, Campbell, Heráclito, Borges, todo Borges, Joyce e Thomas Mann. Não sei qual a linha de pesquisa, na verdade não foi uma linha, mas algo mais como uma rede, passando pelos mesmos lugares várias vezes, traçando conexões entre pontos de interesse.

Depois foram oito anos, de um trabalho que começou desprezioso e divertido, e foi ficando divertido e ambicioso. Éramos seis quando nos juntamos,

fazendo uns jogos que hoje me parecem ridículos. Saíram alguns, entraram outros, foram anos de alta rotatividade e muito trabalho para sair das fôrmas. Fôrmas da psicologia, fôrmas do psicodrama, fôrmas do teatro espontâneo, fôrmas do *playback theater*. Levamos tempo até criar o que é uma outra forma, a do teatro de criação.

E é outra fôrma, ainda que tentemos sempre “desenformá-la”.

Foram dez anos brigando com a idéia de voltar à academia. A rigidez e a burocracia pareciam abarcar tudo. Clientes relatavam o sofrimento nos processos de doutoramento e mestrado. Relações difíceis com orientadores, matérias que não se vinculavam ao projeto, pouco tempo.

Lembro que trabalhava com os que estão à margem. Famílias de pacientes psiquiátricos. Três anos aprendendo a fazer teatro em grupo, famílias criarem-se como famílias. Cuidados recíprocos. Afetos. Lembro que por isso fui chamado a trabalhar com outra “população”: famílias de soropositivos. Oito anos de aprendizado, em ver a morte e o fim, que todos sabemos estarem aí, mas não lhe damos atenção. Eles dão, e não conseguem deixar de dar.

Lembro de dar-me conta, de que havia outras áreas para fazer ações, diferentes das que já realizava no consultório, lembro de ter ficado pensando sobre quais das dores desejava focar, e me vi frente à dor que a todos toma como refém, sem resgate que possa ser pago. E decidi que era hora de olhar para a violência.

Um dia saí da escola de formação de psicodrama e teatro espontâneo que lecionava. O papel de professor sempre foi estimulante e a academia parecia ser uma alternativa.

Me lembro da primeira prova, chegado com menos de dois meses à secretaria da pós, sem nunca ter lido Benjamin. E ler então o livro da Gagnebin, pequeno e incompreensível àquela altura.

Na segunda vez o projeto estava mais claro, Benjamin já parecia alguém conhecido. Lembro da entrevista, e de uma das últimas questões, de porque fazer na FAE e não na saúde mental, sendo um psicólogo.

Não acredito em cura. Não sei o que é doença e tenho dificuldades para lidar com discussões burocráticas que fazem de conta que o saber técnico afirma algo efetivo sobre o que acontece com a humanidade, com o sofrimento e com as transições.

Não poderia ser na saúde mental. Como defender um projeto que não se quantifica, que não se mede e, mais que tudo, que termina sem uma afirmação? Um projeto que então queria “apenas” ver e estudar como o imaginário da violência aparecia nas cenas do teatro de criação, e que repercussões estas poderiam ter na educação?

Aulas. Leituras, muitas novidades. Momentos de deslumbramento e descoberta. Havia vida na academia.

Possivelmente alguns consigam a destreza de indicar o que cada aula ou leitura lhe trouxe como adição, contraponto ou alternativa à sua pesquisa. Nunca consegui essa definição clara. Talvez porque as informações se articulem em muitas redes simultaneamente, não há como saber se Nietzsche ajudou na concepção de história, ou se um poema de Bashô se articula com a noção de presente de Moreno, ou como aquele momento antes do início de uma aula, foi o momento de fazer uma ligação fundamental.

Mas vejo um mergulho, às vezes lento e outras impetuoso, pelos temas das aulas. Lembro de começar a olhar imagens com olhos menos corrediços, permitindo um deter, olhar, dialogar, criar sentidos. Lembro de olhar para a violência, que parecia ser o tema central da tese antes, não mais com o pavor de quem a sofre, mas com o esforço de ampliar-lhe o foco.

Pensei que fazer mestrado iria ajudar a trabalhar com uma metodologia. Tinha aquele receio respeitoso que nos perpassa quando imaginamos algo num patamar muito além do que sabemos, e sabemos da nossa ignorância.

Entendi que um modo de trabalhar é uma metodologia, com suas limitações e aberturas, e que então o trabalho com ressonâncias, rizomas e histórias podia ser o método. Válido e ao mesmo tempo questionável, como o são outras metodologias. Mas, que sentido teria abandonar um método de trabalho, com sua coerência intrínseca, por outro, para ter de encaixar neste último, a forma do primeiro?

Entendi que método e pesquisador não são separáveis, não se conseguimos manter o pé no fluxo que faz da pesquisa uma parte da vida, e não na separação esquizóide que muitas vezes tenho a impressão de ver. Não importa quem fala, há de ter uma separação, sem subjetividades! Fora com o alguém que vê e sente e pensa na sua ótica!

Método ou é o como se faz, ou está separado irremediavelmente da pesquisa, não é à toa que fiquei tanto tempo do lado de fora da janela, como fazer essas cisões?

Lembro de uma reunião do grupo de pesquisa, o VIOLAR. Depois de escrita boa parte da dissertação, chegara no ponto em que necessitava iniciar o diálogo com as cenas, narrativas e histórias da Truperempstórias. Sabia quais caminhos não tomar, as interpretações de sentidos, eles variados, múltiplos e multiplicadores; as reduções a fórmulas; o encaixotamento daquilo que sempre foi nosso objetivo – abrir sentidos -, em torniquetes que fariam seu entendimento mais rápido e confortável. E mais estéril.

E como fui entendendo que o mesmo método que usava no trabalho com a trupe, poderia ser seguido na escrita da tese, onde ressonâncias e rizomas seriam o trajeto, sem conclusões ou “leituras”, pontuações ou entendimentos. Não há entendimentos que abarquem a totalidade, da arte ou de qualquer manifestação. Tínhamos a opção de ficar mais próximos ao conforto de um entendimento que se

pretende total mas é incompleto, ou podíamos ir ao não saber entrecruzado de possibilidades.

Lembro de começar a escrever o memorial. Não sei escrever memoriais, ri da idéia de escrever uma auto-biografia, com a memória (ou falta de) que tenho. Não sei o que se tem de dizer em um memorial, se é o que se sabe que participou de nosso amadurecimento, intelectual ou completo, ou traçar um quadro de nossa vida ligado ao tema de uma dissertação. Não sei sequer se há outras possibilidades, como contar uma história com lacunas e vazios, deixados para sinalizar que há mais coisas para contar, que em outros momentos serão lembradas e organizadas em outras histórias, talvez, em outro memorial.

Lembro de antes da qualificação. Fantasias assustadoras, histórias ouvidas de ogros e abates. Chegou meu dia, estranhamento, os convidados pareciam ter qualidades para colaborar e não para destruir. Minha hora, e uma seqüência de alternativas e apontamentos valiosos foram dados. Disse que passara dez anos brigando com a idéia de voltar à Academia, certo está que amadureci nesses anos fora, para poder entrar desta forma. Certo está que a academia não é só como a imaginara.

Lembro de reescrever a dissertação, organizando-a com as indicações dos guias. Não que eles soubessem o caminho, que em última instância era meu. Apenas tinham mostrado como eu não largava o mapa, mesmo quando ele não servia. Eles apenas, como se fosse isso pouco, indicaram que se eu queria ir mais longe, tinha de ir.

Larguei o mapa. Acho.

Lembro da morte da Débora, querida Débora. Como faremos para viver essa lacuna na Truperempstórias? Como fazer, pelo menos neste recomeço, se sua

lembrança e presença ausente fica marcante a cada ensaio? Se ir para o palco é ver o espaço que ela teria, sua ação terna e a leveza de seus movimentos?

Há coisas que não poderei esquecer. Dizia um livro que não li, no seu título, que o que passa é para sempre. Para sempre. Para sempre, sem fim. Há fim para a dor? Não sei. Não há para a criação.

Que possamos criar.

Para sempre.

Juntos.

PRIMEIRO CICLO

A realidade é, pois, alguma coisa que
não tem nenhuma relação com as
possibilidades

Marcel Proust

1 – O Teatro de Criação: recursos e intenções

Não poderia ter feito teatro. Não tanto pela timidez e reserva que me são característicos para situações e grupos desconhecidos, mas pela falta de memória no decorar textos. Não poderia ter feito teatro ainda por outra razão: não sei se conseguiria repetir movimentos e seqüências inteiras.

Ao mesmo tempo, não sei como teria sido sem ele. Há algo que ocorre no palco, seja como diretor ou ator, que traz para a vida, um momento fugaz mas intenso de brilho, emoção e uma sensação de pertença grupal, que são únicos.

De qualquer modo, não sei muito bem explicar como decidimos em 95 montar um grupo do que, na época, chamamos “teatro interativo”. Éramos seis colegas, todos psicólogos e com especialização em psicodrama. Curiosamente, começamos descartando uma das ferramentas e possibilidades que tínhamos já como psicodramatistas, que era o não usarmos um texto pré-estabelecido. Naquele momento tomamos uma peça escrita, e a ensaiamos para, no meio dela, inserir uns momentos de interação.

Não conseguimos o desejado. A interação não se dava depois de passados 20, 30 minutos “atuando”, com uma platéia sentada, assistindo, e bruscamente sendo puxada para o palco. Um vazio ficava quando pedíamos a participação espontânea. Não é à toa que é necessário fazer um aquecimento para desenvolver uma tarefa, individual ou grupal. Sem este aquecimento, não há disponibilidade para a ação, e fazer aquela nossa interpretação não aquecia a platéia para contracenar, mas apenas para assistir a uma apresentação pronta.

Um ano de trabalho havia sido investido nessa proposta, alguns membros haviam entrado, outros saído, profissionais de outras áreas estavam também conosco, nem todos com especialização em psicodrama, característica que se mantém até hoje.

Não tínhamos nome ainda, e não tínhamos mais rumo certo. Naquele entremeio participamos, como trupe, de um workshop de uma técnica chamada *Playback Theater*, dado por um grupo argentino. Esta técnica, criada nos Estados

Unidos, propõe que uma platéia seja aquecida por um diretor para contar histórias pessoais, as quais são dramatizadas em seguida pela trupe de atores.

Naquele momento ficamos maravilhados com a possibilidade aberta. E passamos os próximos dois anos pesquisando e desenvolvendo a tecnologia. No mesmo período conseguimos batizar a trupe, em um dos ensaios semanais, com o nome que nos acompanha e causa estranhamento às platéias até hoje: Truperempstórias.

Entre 98 e 99 começamos a apresentar-nos com uma freqüência maior. Os ensaios passaram a servir não só para aprimorar-nos no *Playback*, como para discutirmos teoricamente o que fazíamos, organizarmos o funcionamento, compartilharmos experiências extratrupe, lavar roupa suja, em suma, construir uma coesão enquanto grupo.

E já naqueles ensaios, começávamos a criar algumas formas rápidas de ação cênica, com nomes e formatos estruturados. Chamáramos de “técnicas de impacto” a essas ações cênicas que ficavam entre uma cena e a seguinte.

Começou a ocorrer um gradual, e naquela época imperceptível, movimento em direção à ruptura. Fomos afastando-nos do modelo de pedir uma história pessoal e tentar que os atores da trupe a reproduzissem em cena, que é o que propõe e pede o *Playback Theater*. Sem dar-nos conta, havíamos saído desse território conhecido, e inauguráramos uma outra forma de fazer teatro: onde as pessoas podiam participar não apenas falando, mas criando alternativas, elementos e, em última instância, atuando junto à trupe.

Descobrimos a distância em relação ao *Playback* numa apresentação. Ao final daquela apresentação intensa que nos balançara, a mim como diretor, por exigir tratar de um tema central, a morte, e aos atores pela dramaticidade das histórias, fomos atacados por não fazermos o que o *Playback* preconizava. Meio assombrados com a apresentação que terminara há pouco e com a natureza do ataque, entendemos que efetivamente havia um fosso. Não fazíamos o que alguém

havia criado antes de nós, e que necessitaríamos repetir para podermos ser entendidos ou assimilados.

Era um território inexistente, e assustador e estimulante por isso mesmo. Estávamos nele, sem perceber que havíamos chegado lentamente, criando esse formato que tem:

1 - Do Teatro Espontâneo, a idéia de que o que ocorre num grupo dá-se pelos indivíduos nas suas relações, mas é representante (ou pode ser tomado como representante) grupal.

2 - Do *Playback*, a idéia de ouvir uma platéia. Ela fará a contribuição depois de ser aquecida para isso. Se no *Playback* queríamos ouvir histórias pessoais para depois repeti-las em cena, agora buscávamos não mais a repetição, mas um movimento que ia de leves alterações até modificações completas: na estrutura, personagens, intenções, cenário. Ainda não sabíamos o que era aquilo, como o fazíamos e aonde queríamos chegar. Apenas tínhamos interesse em continuar naquela direção.

Levamos algum tempo até dar o nome “Teatro de Criação” ao que fazíamos. Levamos algum tempo até entender que fazíamos um teatro de criação. Levamos muitos ensaios e apresentações, leituras, embates, tentativas, revisões, mudanças de membros, lapidando a pedra bruta que, sem saber, fundíramos no palco.

Levou mais tempo ainda para vermos que aquilo que era criado estava em consonância com algumas das características do teatro grego, pois todos sabemos que o teatro nasceu na Grécia, mas nem todos nos damos conta que o teatro foi, no seu nascimento, uma expressão criativa.

A união de cantos e dança, poesia e ação, tinha lá uma configuração inédita que, além de rerepresentar para as pessoas da platéia histórias que lhes eram conhecidas, fazia a atualização dessas mesmas histórias. O Édipo Rei era um mito conhecido, mas a versão dramática de Sófocles a trazia não sem modificar alguns aspectos importantes, como por exemplo, o final que, em uma das variantes, mantinha Édipo e sua mãe /esposa Jocasta como reis de Tebas mesmo depois de saberem todo o ocorrido.

Era essa característica, de ser simultaneamente tribuna e consultório, espaço para falar e para ouvir, ver o que se desejava e o que não se queria, que nos parecia interessante de ser resgatada. Resgatada talvez não seja o melhor termo. Não se resgata o passado. Criam-se possibilidades de no aqui-agora, fazermos uma apresentação teatral que traga a possibilidade de tornar atual aquilo que para os gregos parece ter ocorrido naquele lá-e-então deles.

Não é novidade o contexto em que viviam os gregos no nascimento do teatro: a derrocada da magia e do pensamento poético que foram substituídos rapidamente pelo pensamento racional e categórico da filosofia. Da sabedoria (Sofia - Σοφία) à filo-sofia (φιλοσοφία – amor à sabedoria). De um Heráclito que unia a arte do dizer muitos sentidos, a um Aristóteles que afirmava a diferença entre o ser e o não ser.

O teatro, nesse berço em que se pedia uma forma de lidar com o mundo e entender o que ocorria, foi uma tentativa, como costumam ser as manifestações criativas quando de seu nascimento, de expressar essa tensão, indicar o desamparo, apontar possibilidades e, principalmente, fazer isso através da arte.

Se voltamos ao nascimento do teatro, e o faremos outras vezes, é tão somente para olhar, à distância, um sentido que este teve naquele “lá-e-então” para daí perscrutarmos no “aqui-e-agora” os sentidos não só do Teatro, mas principalmente do Teatro de Criação.

O primeiro ponto a ser marcado necessitará indicar o isolamento da arte, o teatro em especial, na sociedade atual. Não há como fazer paralelos entre o nascimento do teatro e sua função social naquele momento, e o que ocorre hoje quando, de forma geral, a arte diz mas não é ouvida (e muitas vezes não ouve tampouco as vozes que lhe são dirigidas) e, o teatro em especial, que ou diz o que todos já sabem ou, quando arrisca-se a dizer algo novo é apenas para um grupo reduzido.

Que diferença do teatro que era o momento clímax das festas sociais! Que diferença do teatro que era a arena de culto do deus Dioniso, culto já assimilado sem aquelas características descritas nas Bacantes, mas presidido por um deus, e

tratado com a reverência que pedem os momentos únicos. Que diferença do teatro que era apenas uma vez, peças montadas para uma única encenação. Que diferença de um teatro que unia um passado mítico a um presente onde a decadência começava a mostrar-se, e fazia disso seu espetáculo.

Esta é uma das características que retomamos no teatro de criação: cada apresentação é única. Não há deuses à vista, não é um culto, não participa a sociedade toda. Mas aquele grupo será participante de uma apresentação única - o que for feito ali será apenas ali, naquele momento.

Mas é mais, como veremos à frente. As cenas abrem o que se vive, não apenas por serem iniciadas com falas da platéia, mas por serem as cenas ao mesmo tempo retrato do que está "lá fora", ágora poética do que vivemos, e criação de outra realidade, suplementar, diferente, igual sem repeti-la, diferente estando ao lado. Atualização, dizíamos, do Édipo Rei de Sófocles, que fazia do mito repetido, esteio para um novo mito, igual, diferente, novo, velho. Oxímoros.

Ir ao teatro hoje, caso se deseje um espetáculo surpreendente, costuma ser uma experiência frustrante. Se o texto é conhecido, frustra-nos a manutenção do que já sabíamos antes de começar o espetáculo, a peça apenas o reproduz. Se for um texto inédito (ao menos para quem assiste), ficamos à espera de algo que nos surpreenda, de uma fala que nos diga o que não sabíamos, de uma imagem que sintetize o que queríamos ver e não sabíamos, de uma ação que realize o que falta fazer.

Expectativas usualmente frustradas. Poucos diretores fazem do teatro um território de consistente sublevação, reorganização poética e criação de formas inéditas. Repetem-se os modos de dizer, os gestos de fazer. Fica a platéia recebendo mais do mesmo que já conhece, que já sabe como apreciar, daquilo que está acostumada e que lhe possibilita seguir confortavelmente sentada.

Olhar para a história da arte é olhar para uma série de rupturas. Ver que a cada criação se seguiam copistas que disseminavam o novo, até torná-lo repetitivo a ponto de ser assimilado. Assim foi na pintura, na escultura, na literatura, na arquitetura, música e, é claro, no teatro.

O século 20 pode ser estabelecido como um marco. Os padrões que permitiam ao público guiar-se pelo que “poderia” ser apreciado e o que “deveria” ser depreciado teve como última expressão os critérios nazistas da *Entartete art*, a arte degenerada: última tentativa que se levou a sério no intuito de definir o que era arte e o que era lixo. Já antes dela, e certamente depois, não havia mais onde se agarrar para uma definição externa à obra que indicasse o valor artístico da mesma.

Isso levou a dois extremos complementares. O artista sentiu-se cada vez mais livre para criar manifestações autônomas sem um padrão guia. O público, por seu lado, dividiu-se entre a mínima parcela que tem na arte uma expressão representativa e os que preferiram acomodar-se à repetição, cada vez mais desgastada e conhecida, portanto menos arriscada, da arte dos séculos 19 e anteriores.

Pound propunha os artistas como antenas da raça. Dizia ele que é pelas antenas que uma sociedade percebe os riscos e se prepara para eles. Uma sociedade que não ouvisse suas antenas pereceria. Talvez os artistas do teatro (ou boa parte deles ao menos) deixaram de ser antenas da raça. Não só por não ouvir mais sua raça, mas por não apontarem novos caminhos, alternativas para o presente.

Curiosa e paradoxal esta tensão entre ouvir e falar dos artistas, que ao mesmo tempo que necessitam ouvir, precisam falar não o que já lhes foi dito, mas algo distinto, para criar aquilo que, mais à frente veremos, Bateson chamou de **Diferença**.

Mas ainda supondo que os artistas tenham deixado de ser antenas da raça, isto não significa que sejam onanistas interessados apenas na sua satisfação, ou na resolução de suas inquietações. Uma tensão entre o criar e o comunicar se faz

presente o tempo todo, já que cada artista alude e visa sempre a um grupo de referência, seja este grupo sua escola, sua cidade, país ou outra configuração grupal

E nisso muitas vezes o artista opta por aproximar-se mais daquilo que o público recebe com mais tranqüilidade, outras, por seguir sua trilha, que é definida pelos seus anseios. Infelizmente, no teatro há mais exemplos do primeiro tipo.

O teatro hoje, quando repete as mesmas fórmulas, permite ao público a tranqüilidade de assistir uma peça que pode agradar-lhe ou não, mas não o leva à criação, apenas ao reconhecer o que já sabiam antes de iniciado o espetáculo. Mais do mesmo. Teatro-entretenimento. Teatro-passatempo.

Raros são os atores que seguem a proposta de Stanislawsky, de fazer um teatro convencional vivo, onde cada gesto, que formalmente se repetiria a cada apresentação, fosse inflado de vida e frescor pela criação de nuances e intenções novas, inusitadas, criadas naquele momento para aquela situação, então, paradoxalmente, nova.

Stanislawsky conta, no seu “A preparação do ator”, um dos exercícios com os alunos. Um deles deveria contar um maço de dinheiro imaginário, retirado de um pacote de papel. A ação, que nas primeiras vezes fora mecânica, gestos realizados com uma movimentação precisa, mas desprovida do “algo mais” que lhe faria ser viva, passou a ser efetivamente uma representação quando, àquele conjunto técnico eficiente, o ator aplicou intenções e nuances psíquicas, contextualizou numa trama onde afetos não só recheavam, mas davam vida aos atos.

Na maior parte das vezes, este teatro entretenimento, empobrecido pela falta de criação, tem nos seus atores a expressão robótica de marcações de cena decoradas, falas memorizadas e movimentações mecânicas. Sua presença, seu ser, que é aquilo que faz de um personagem um ser vivo, não aparece. Para isso seria necessário mais que falas e movimentos.

E se boa parte do teatro é feito como repetição, o que se está propondo a quem assiste não pode ser “crie”, mas “repita”. Isso do ponto de vista da metalinguagem, acima do texto e da ação cênica, naquilo que é dito não apenas nas palavras, mas na intenção dos saberes que se desejam arquitetar.

Assim como a própria escolha do texto a ser encenado, os figurinos, os atores, o teatro e o cenário, a trilha sonora e a iluminação apontam qual a direção que o espetáculo deseja para si e suas conseqüências.

Se os recursos usados são iguais, para contar histórias iguais, de modo igual, não se pode ter outra intenção que a de um público que reaja de modo igual e, evidentemente, saia igual a como entrou, e os atores saiam iguais, e nada muda.

Um dos elementos capaz de iniciar uma mudança, já o ensinou Gregory Bateson no seu *Mind and Nature*, é a **Diferença**. Esta ocorre no contraste de estados, elementos, situações, enfim, quaisquer dados comparados. É a diferença que permite gerar uma informação que, por sua vez, permite uma mudança na compreensão, na atitude, no estar no mundo.

Este conceito explica tanto a noção de distância que não conseguimos perceber quando olhamos uma parede sem termos nenhum ponto de destaque na mesma, quanto a dificuldade para cogitarmos outra realidade social, menos sádica, se não temos outro referencial para fazer-lhe contraponto.

Daí que se parte do teatro mantém-se na repetição (e o mesmo é válido para qualquer manifestação, artística ou não), sem estabelecer diferenças significativas, que se pode esperar senão uma passividade e uma aceitação do espetáculo?

O Teatro de Criação filia-se ao teatro por ser arte cênica e às formas de teatro que chamei “de *Impromptu*”, do “não-pronto”. Estas são, por exemplo, o teatro do oprimido, o *playback theatre*, o teatro espontâneo, o *living theatre* etc.

Historicamente, se liga ao Teatro Espontâneo, por ter sido este a primeira forma de teatro de *Impromptu* criada, já no início do século 20. Outras formas apareceram durante esse século, e é com o *Playback Theatre* que o Teatro de Criação ganha a segunda ligação mais explícita.

A base comum que liga todos os Teatros de *Impromptu* é a concepção de formar o espetáculo durante o próprio espetáculo. A interatividade com o público não ocorre apenas para obter uma participação maior. É pela troca de informações,

movimentos, imagens, emoções e idéias entre a platéia e o palco, que um teatro de *Impromptu* se formata ao longo de todo o espetáculo.

Isto significa que as intenções de quem dirige o espetáculo, dos atores da trupe e dos músicos, influenciam o rumo que o mesmo terá, mas não são as únicas determinantes. O grupo mais amplo, que inclui a estes e a platéia presente, é que formará o caldeirão onde se fará a mescla das intenções, expectativas, desejos, imagens, em suma, do imaginário grupal, que será o substrato da construção teatral. Durante o espetáculo, o rumo muitas vezes muda de direção conforme se vão acrescentando a esse conjunto novos sentimentos, idéias, desejos etc.

Isso diferencia este tipo de teatro daquele que chamaremos de convencional. Neste, o espetáculo já está formatado, o texto ensaiado com as marcações cênicas determinadas, saídas e entradas, iluminação e som preparados e uma definição geral que impede e limita qualquer saída do script. Evidentemente ocorrem deslizes, conhecidos por “cacos”, que dão vitalidade ao espetáculo por apresentarem um desafio para os que atuam. Não são entretanto a regra, e todo o período de ensaios que antecede a estréia é feito para minimizar a ocorrência dos cacos.

A interação às vezes ocorre, mas sempre dentro de determinados scripts. Quem assiste duas vezes a uma peça deste tipo percebe, na segunda vez, que as mesmas piadas, as mesmas saídas de cena, o mesmo “roteiro do caco” já estava formulado.

Isso evidentemente não é apontado aqui como crítica ao teatro convencional. A intenção deste teatro é exatamente a de fazer um texto escrito tornar-se vivo no palco e, quando isso ocorre, é sempre rodeado pela aura da criação, de fazer daquilo que todo dia se encena um evento diferenciado. Stanislavsky, de quem contamos um exemplo a pouco e que é um dos maiores teóricos do teatro, já indicava a necessidade de preencher o ato mecânico, tecnicamente perfeito, com intenções e sentimentos daquele personagem. Uma cena só poderia ser viva se, a cada apresentação, nuances e perspectivas inéditas fossem adicionadas, descobertas, construídas por cada ator.

Não é isso que vemos. Um teatro convencional que pouco acrescenta, com raras e honrosas exceções, apresentando atores convencionais que repetem apenas, deixando para um passado de ensaios, o momento mágico da descoberta e construção do espírito daquele personagem, que agora, pouco diz, e muito cansa. Iluminação previsível e trilha sonora idem, fazendo, quando muito, um acompanhamento cordial; cenários óbvios, e mais obviedade ainda na escolha do local do trabalho, um teatro.

Não deixa de ser sintomático que o teatro tenha visto no século 20 o nascimento de filhotes rebeldes. Algo necessitava ser feito para que a arte de representar não ficasse colada às expectativas do público. Os teatros do “não pronto” foram, e ainda são, algumas das respostas (no plural mesmo, já que apontam para uma multiplicidade).

As alternativas que estes teatros propõem incluem a participação do público e a construção do espetáculo no decorrer do mesmo. Evidentemente que, mesmo se tratando de teatros “não prontos”, algumas propostas são mais radicais em um formato que em outro: alguns mantêm um formato mais organizado, fazendo da interação com a platéia sua possibilidade de criação; outros criam inclusive o formato do espetáculo; outros ainda têm algumas ações codificadas previamente, que serão usadas criativamente ao longo do espetáculo.

É, contudo, outro o fator que me parece ser crucial nos Teatros de *Impromptu*: sua proposta é fazer com que a platéia saia do papel de mero espectador e possa ser participante do processo, não apenas durante o espetáculo, mas levando, depois do término deste, motivações para transformar sua vida e relações naquilo que, tocado pela experiência vivida (e cada um constrói e é tocado de modo peculiar), consegue ou deseja fazer.

Essa intenção, de que o espetáculo não seja apenas visto, mas vivido, que não traga apenas uma história alheia, mas uma experiência, é talvez presunçosa e certamente não é alcançada todas as vezes, mas faz de cada ação no palco um desafio para atingi-la.

O Teatro de Criação dentro desta perspectiva também visa que suas apresentações sejam, para os que delas participam, mais que um mero passatempo, ou como o definiríamos corrosivamente “um teatro para ver na hora do almoço”, ruído de fundo como pianistas em shoppings ou palhaços em postos de gasolina, cuja única função é tentar fazer do cenário onde estão uma aproximação com aquilo que desejam os transeuntes para esse cenário.

Contra isso lançamos mãos de recursos, criados a partir do trabalho nos ensaios, apresentações, discussões, cursos, reflexões e leituras. Se a intenção do trabalho como um todo é implicar o participante em alguma mudança (pessoal, relacional, estética, política etc.), cada elemento do espetáculo tem variáveis e nuances para tentar criar **Diferenças**, gostaríamos de apresentá-las e discuti-las um pouco agora.

1.1 - Os Bastidores

Quando falamos de Teatro de Criação, estamos nos referindo a uma proposta de ação cênica que inclui a Truperempstórias, já que fomos os criadores desta forma. Mas não somente inclui, a ultrapassa. Ainda que o Teatro de Criação seja muito recente e de criação autóctone, há outras trupes no Brasil que desenvolvem trabalhos a partir de cursos feitos conosco.

Assim, quando falo do Teatro de Criação, estou me referindo àquilo que desenvolvemos desde 95, e que pode inicialmente ser a base de trabalho de outras trupes, mas que não as limita. No nosso trabalho existem dois modos de ação cênica que se intercalam ao longo de um espetáculo: o primeiro é transformar narrações, imagens e palavras da platéia em histórias. O segundo é fazer de emoções, idéias e falas pronunciadas, elementos dramáticos rápidos, mas que tenham um alto impacto visual e estético.

Uma das características diferenciais do Teatro de Criação é não reproduzir os conteúdos literalmente, mas traduzi-los (como veremos mais à frente) a partir das ressonâncias que ocorram no diretor, nos atores e nos músicos.

Assim, transformar narrações e histórias em cenas não significa fazer “versões para o palco” do que antes estava apenas verbalizado, mas criar um espaço narrativo que não existia naquele estímulo inicial.

Talvez seja melhor dizer que existiam sim, nas histórias da platéia, partes dos elementos que o diretor definiu na sua fala aos atores, como um quadro de referência que dê suporte à criação de seus personagens. Mas, o que ocorre nessa transposição para o palco é que uma narrativa contada, ao ser elaborada no Teatro de Criação, passa obrigatoriamente (como veremos em seguida) a dizer mais do que anunciava, a apontar mais direções que implicava, e principalmente, a apresentar como permeada de múltiplos vieses, o que antes fora contado como linearidade de uma narrativa com início, meio e fim encadeados causalmente.

Parte desses vieses, e diríamos a parte inicial, é do diretor. Cada diretor (na Truperempstórias é um cargo rotativo: em cada espetáculo um dos membros assume e dirige o restante, que então ficam como atores e músico) fará uma organização do que ouve da platéia – ainda que o “como” e o “porque” dessas organizações nem sempre sejam compreensíveis ou claros –, e a transmitirá aos atores e músico.

Esta fala do diretor, às vezes apenas escolha de personagens, às vezes estabelecimento de cenário e linha de ação mais estruturados, é, para cada ator, junto com as manifestações da platéia, o material que necessitará usar na sua ação. Tanto diretor como atores e músico estão permeados por outros contextos, recentes ou passados, que fazem parte do conjunto de “dados” a serem elaborados.

O processo realizado usa da ressonância dos membros da trupe para construir esta tradução. Talvez seja o momento de definirmos “ressonância”, ainda que de modo breve a ser complementado à frente.

Se tomarmos o verbo Ressoar e o decomposermos, veremos que é o soar que ocorre outra vez. Musicalmente, é o soar que “ocorre com”, ou ainda a repetição do soar “original”. Instrumentos como o violão têm uma “caixa de ressonância”, parte que amplifica e (isto é o que nos interessa) ajuda a definir o timbre do som inicialmente produzido pelo vibrar das cordas.

O tipo de madeiras usadas, a forma como se montou o instrumento, a cola usada, o verniz, o número de demãos passadas, e muitas outras características finas auxiliam um violino a ser um Stradivarius. Mas é a caixa de ressonância que será a “porta de saída” (depois de ter sido a de entrada também) do som.

Outros instrumentos como o piano tem um efeito curioso: colocados lado a lado dois pianos com afinação idêntica, a corda de um vibrará ao som resultante da mesma corda do outro piano, tocada a tecla que lhe corresponde. Este efeito é também conhecido por ressonância.

Na vida humana, infinitamente mais complexa que um instrumento de cordas, fato que tanto incomodou a Hamlet quando admoestado a dizer o que se passava com ele por seus dois antigos amigos Rosenkrantz e Guildenstern (ato III, cena 2), a ressonância também ocorre, e não são apenas sons que ressoam, mas idéias, sentimentos, fantasias, desejos etc. E são destas ressonâncias que falamos no Teatro de Criação, é a partir delas que o trabalho pode ocorrer.

Se com dois pianos de afinação igual a corda de um vibra, ressoando com a corda tocada antes pelo martelo do outro, o mesmo não ocorre com os seres humanos, que não são iguais, e nem respondem de modo igual a situações ou estímulos. Daí Hamlet ter sido tão direto com seus antigos colegas: como poderiam eles esperar que saísse da sua boca a palavra esperada, ao ser pressionado de modo tão desajeitado?

Assim, ao vermos, ouvirmos, sentirmos algo, um fluxo de imagens aparece; falas antigas ecoam; sons e músicas tocam nos ouvidos da mente, que lembra de cenas e filmes e fotos; detalhes são recordados e uma lembrança de movimentos vem tomar presença; a imaginação estimulada devaneia e fantasia o que não existiu; os desejos aparecem para dizer um olá; indicando direções, medos e afetos

mostram sua cara, nem sempre de modo direto; futuros sonhados delineiam-se e um continuum parece fazer a ligação entre todo esse conjunto, que é o que chamamos aqui de ressonâncias.

As ressonâncias na nossa vida não seguem a linearidade causal, elas não são como uma bola de sinuca, tocada por um taco, e seguindo na direção dada por este¹. Elas não têm apenas um sentido, nem estes são sempre compreensíveis a um primeiro olhar. A criação não passa obrigatoriamente pelo entendimento racional, ainda que este possa eventualmente estar presente. A linearidade é caracterizada por um trajeto não só compreensível, como previsível entre uma causa e um efeito. A ressonância amplia essa compreensão, ao fazer de um estímulo qualquer, a base de um leque, que se abre em muitas direções, muitas delas incomuns, imprevisíveis ou absurdas.

Uma história contada não será repetida no palco, mas será o alicerce sobre o qual o trabalho de criação ocorrerá. Transpor do nível verbal ao cênico implica, por si só, uma mudança de linguagem já que, neste último, além da palavra, temos o corpo, a cenografia, o palco, personagens interagindo etc.

Portanto, a repetição de uma história no palco não pode nem ser feita, nem tampouco entendida literalmente. Nunca se poderia repetir “*ipsis literis*” uma narrativa cenicamente, principalmente porque no palco não há apenas “*literis*”, mas corpos, ações, cenários, movimentos etc.

Mas, e fizemos essa colocação anteriormente, alguns teatros de *Impromptu* tentam fazer isso, com resultados às vezes interessantes, e outras frustrantes, já que o “trato” feito – repetir a história narrada - não poderá nunca ser atingido. E não o poderá atingir porque os personagens da narrativa não estão ali, não é aquele o local da história, já passou o momento etc.

¹ Dentro das teorias do conhecimento sobre o humano, o behaviorismo tem uma postura oposta a esta: o ser humano pode conhecer a verdade de tudo, já que haveria uma continuidade entre os estímulos que ele receberia, e suas respostas, sempre cartografáveis a partir de um quadro de estímulos inicialmente dado, o contexto. Não por acaso até bem pouco tempo atrás ratos eram usados como exemplo para a teoria behaviorista, e filmes como “Meu tio da América” exemplificavam com a etologia animal o que era um Ser humano: ambos responderiam igualmente a estímulos. Linearidade. Continuidade. Repetição.

Com esse parâmetro como premissa, da impossibilidade de repetir uma narração, o Teatro de Criação escolhe radicalizar e fazer de toda narrativa, de qualquer expressão da platéia, um estímulo que pode servir como base a partir da qual ressoarão o diretor, os atores e a música. Com isso, abandonamos a idéia de tomar histórias pessoais como única fonte de trabalho, passamos a fazer de toda manifestação da platéia, inclusive as histórias pessoais, um caldeirão de participação da própria platéia, antes de dirigir para o restante da trupe as indicações necessárias.

Para concluir esta questão poderíamos apenas salientar que se as ressonâncias não são lineares, elas tampouco são alheias à narrativa original. A ligação entre elas pode ser entendida se pensamos no conceito de rizoma.

Deleuze e Guattari desenvolveram² o conceito de rizoma para permitir a compreensão de fenômenos que não se desenvolvem linearmente. Ao contrário da metáfora “árvore”, que funda a filosofia ocidental desde seus primórdios platônicos e que sustenta a evolução contínua a partir de uma “raiz” e de um “tronco”, a idéia do rizoma possibilita entender que um evento (seja ele um pensamento, um fato ou uma lembrança) se articula com outro como a grama se articula “uma” à “outra”. Dá para imaginar uma grama e outra grama? Ou não forma ela um conjunto onde qualquer divisão é apenas didática e/ou arbitrária (um tapete de 1.00x0.50 m de grama)? E não é a grama uma rede, onde as ligações são várias, sempre em mudança?

A esse pensamento redicular pode acompanhar a idéia de que um formigueiro é rizoma, não apenas pela quantidade de entradas (o que repete a idéia de rede), mas pela característica das formigas que são em conjunto, não existindo em separado. Rizoma aponta para multiplicidade, multiplicidade que é diferente daquela dualidade entre um “Uno” e sua antítese, o “Múltiplo”, por sair da dualidade, e propor articulação, diferença, movimento.

Como a imagem da vespa que poliniza a orquídea, imagem bela, onde a orquídea forma com a vespa um rizoma. E não há como não lembrar (e deste eu

² Ver por exemplo a “Introdução: Rizoma” no volume 1 do “Mil Platôs”. (1995)

sempre lembro) de Bateson e seu silogismo da grama onde, contrapondo-se à lógica aristotélica, propunha:

A grama morre
Os homens morrem
Os homens são grama

E como não dizer que a vespa é orquídea e a orquídea vespa, e ambas não são mais o que eram ao fazerem-se iguais – sabendo que não são nem iguais nem diferentes, mas relacionadas?

Se Bateson sabia que os homens não são grama, e como biólogo o sabia, propunha que há na relação ente ambos a possibilidade de formarem um conjunto, sempre tenso, sempre não resolvido, sempre apontando para um além. Isso, se pudéssemos de algum modo aprisionar rizoma em uma definição, é um rizoma.

Uma ressonância é uma abertura: a falas, olhares, silêncios; um diretor responde. Sua resposta afasta-se do mesmo quanto mais ele permitir-se e estiver disponível para abrir naquilo que viu, ouviu e sentiu, aquilo que falta, aquilo que poderia ser, aquilo que está junto, aquilo que teria sido, aquelas falas, olhares e silêncios que fazem da fala dita, mais e diferente do que ela soou, dos olhares, torceduras e esgueios, penetrações e desvios, dos silêncios, silêncios. Há muitos silêncios ao mesmo tempo.

Mas é mais que isso. Não apenas como desdobramentos de uma história, de um olhar, de um silêncio que as indicações de um diretor se fazem **diferença**. Esta é formada com outros elementos que não estavam lá, onde pensamos estarem as nascentes da cena, as falas, olhares, silêncios. É trazendo de outros membros da platéia, perguntando-lhes por suas ressonâncias; é trazendo a sua vida, histórias, sentimentos, lembranças, idéias; é estendendo aos atores e músicos o convite para atravessarem sua fala, com suas vidas, indo em direção a uma multiplicidade.

Ambos os conceitos, ressonância e rizoma, indicam uma intenção clara de desconstruir o que está dado como narrativa inicial da platéia, na certeza de sua afirmação como sendo única versão e forma de ver um evento.

E esta é, como meta última a ser atingida, uma das intenções do trabalho com o Teatro de Criação.

Evidentemente, não se necessitaria do teatro para fazer isto. A filosofia do século 20, bem como parte das ciências, já haviam indicado este caminho. Uma especificidade do teatro, e em especial do Teatro de Criação, permite que este seja o meio para fazer este trabalho.

E esta especificidade é criar, com o grupo de participantes, mitos que podem ser, como veremos quando tratarmos dos mitos, expressão das verdades efêmeras e contextuais de quem participa de um evento, de quem compartilha uma experiência.

Isto não se pode construir, em grupo, senão pela prática. O ritual é o nome dessa prática, que cria, pela estilização das ações, um ato que significa mais que ele mesmo. Qualquer ator quando está em cena e toma uma bola, e começa a jogá-la para o alto, está ao mesmo tempo jogando a bola para o alto e representando alguém que joga uma bola para o alto. Dois atores que se abraçam estão ao mesmo tempo abraçando-se e representando duas pessoas que se abraçam. E os exemplos poderiam estender-se infinitamente.

Num ato simples como jogar uma bola ou abraçar-se fica evidente a duplicidade do ato, que é o que é e mais que isso ao mesmo tempo. O teatro não à toa era presidido por Dioniso, deus da mutação, ambigüidade e movimento. Não por acaso usavam os atores máscaras, que são os emblemas claros de que atrás delas há algo mais que, ao mesmo tempo está atrás mas é por ela que se mostra. *Fisis Kriptestai Filei*, como veremos à frente.

O ritual é o fazer um ato que ao realizá-lo, como poderia ser realizado em qualquer outra situação, indica que aquilo é mais que o ato mostrado. Contar histórias é algo que qualquer um pode fazer em qualquer lugar, mas quando uma

contadora de histórias faz isso num palco, uma mágica se abre. Além de contar histórias, ela está indicando muitas outras coisas: que aquelas histórias são para nós que as ouvimos; que elas nos dizem respeito; que elas vêm de longe; que algo está nelas que merece nossa atenção.

Quando algo ocorre num teatro, seja cena, movimento, fala, relação, além do que está lá, visível, mostrado, fazem-se aberturas, rupturas naquela base que a platéia forneceu. O que se diz é para a cena, mas é possível de ser ouvido em muitos sentidos; o que se faz é para a cena, mas é possível de ser visto em muitos sentidos. A estilização de um ato, uma representação, é o estar ali e, ao mesmo tempo, no lugar que quem assiste conseguir ver.

O Teatro de Criação é um ritual que propõe aos participantes um cerimonial de construção de novas óticas não apenas conceituais mas, e principalmente, estéticas. Que possamos ver de outro modo, pela multiplicidade da arte, as situações, os sentimentos, as relações, as dificuldades e tudo o mais que faz parte da vida humana e aparece nos espetáculos.

Dizíamos que existem dois modos de ação cênica no Teatro de Criação. O primeiro é a construção de histórias, ao segundo chamamos “técnicas de impacto”.

Cada espetáculo é feito de cenas, histórias que serão desenvolvidas a partir de relatos, falas, gestos que a platéia pronuncia e conta quando é aquecida, preparada para a participação. Vimos que estas histórias criadas no palco não são meras reproduções, mas criações que usam os conteúdos provindos da platéia como base para uma multiplicação de sentidos.

Mas ao fim de uma história encenada, mais ressonâncias da platéia e da trupe foram estimuladas, e podem ser material para trabalharmos no palco. Podemos fazer uma outra história, ou podemos utilizar fragmentos das manifestações da platéia e com eles construir pequenos recortes, cenas, fotos, falas, movimentos, danças, seqüências, ações cênicas que ao mesmo tempo em que se ligam à história recém terminada, possibilitam que novas ressonâncias ocorram, abrindo espaço para que uma nova história possa ser contada e construída.

As técnicas de Impacto são então construções rápidas que, a partir dessas ressonâncias da platéia das cenas vistas, usualmente sintetizadas em palavras ou frases curtas, são transpostas para o palco. O mesmo processo que ocorria nas cenas, de ressonância no diretor que formula diretrizes para o restante da trupe, que por sua vez irá criar sobre o material percebido, acontece nas técnicas.

Esta é a base das técnicas de impacto. Elas não são simples interlúdios, mas momentos que simultaneamente são elaborações do que acabou de acontecer - a cena recém terminada - preparação para uma nova cena, e (isto é o que interessa) novas ressonâncias dentro do espetáculo.

Ao contrário das cenas, que são sempre uma surpresa, já que o material que será fornecido pela platéia é criado naquele momento, e o formato da cena será definido somente com o estímulo desse material pelo diretor, nas técnicas criamos formatos definidos, modos de operacionalizar movimentos e marcações dos atores.

São movimentos que se repetem numa circularidade; são fotos construídas pelos atores; são pequenas danças; são expressões verbais codificadas e seqüenciadas. São várias formas de expressão, que ao longo dos ensaios foram sendo organizadas em formatos, ganharam nomes e são então usadas nesse formato entre uma cena e outra. Nunca sabemos o tema que cada técnica terá, este será dado pela ressonância que a platéia teve da cena anterior. O que sim está definido é o formato, a operacionalização que os atores terão de manter na criação daquela ressonância.

As técnicas de impacto têm esse nome porque tentam ser breves e intensas. Seu intuito é impactar pela velocidade, pela intensidade e pela estética, transformando recortes da platéia (palavras, emoções, falas menos estruturadas) em pequenas cenas, imagens, movimentos mais alegóricos que concretos.

O espetáculo pode ser feito então de cenas, entremeadas de técnicas de impacto que se articulam em múltiplos sentidos, já que cada história é ao mesmo tempo um evento único e conectado com os antecedentes, cujos sentidos vão se formando, até a última cena.

2 - O Espetáculo - Relação palco-plateia: Ressonâncias

Falamos das ressonâncias que são a ferramenta de trabalho no Teatro de Criação para os membros da trupe. Num espetáculo, a plateia acostumada às conexões lineares e causais, que culturalmente são apresentadas como as únicas explicações possíveis, é estimulada, pelo próprio espetáculo, a ampliar seu repertório de expectativas e compreensões, é lentamente convidada a criar, não só participando com narrativas e falas, mas com as ressonâncias pessoais do que ocorre no palco.

Na idéia do violão, que tem na parte chamada “corpo” a sua caixa de ressonância, temos uma analogia do que ocorre com cada membro da plateia, que será também ressoante para o que ocorrerá no palco. Mas ocorre com um grupo algo que é alheio à realidade dos instrumentos.

Primeiramente entenderemos que subgrupos se formam num espetáculo. Chefes de uma empresa ficam mais próximos entre si que dos subordinados, familiares costumam estar lado a lado, alunos de uma escola que vieram ficam juntinhos, e equipes de trabalho costumam ter uma aproximação evidente.

Nada a estranhar: vínculos históricos mantêm sua atualidade nesse fenômeno comum, o que não impede que “misturas” sejam propostas no espetáculo.

Mas, e esta é a primeira questão importante que nos deparamos num trabalho deste tipo, há ressonâncias que são individuais, cada ser humano será criador de “respostas” que lhe dizem respeito, indicam sua inserção social, sua afetividade, seu modo de conhecer etc.

Estas manifestações dizem respeito não só a ele, na individualidade que possui, mas aos grupos de referência de que ele faz parte. Numa empresa ele será de um grupo hierárquico, com alguns hábitos em comum, rotinas semelhantes e cobranças similares. Suas ressonâncias não serão as mesmas das de seus colegas,

pois se isso é impossível em dois violões, pela diferença de madeiras, vernizes, ferramentas e *luthiers* que os fizeram, que dizer de humanos!

Entretanto, se não serão iguais, haverá pontos de contato, já que o imaginário em que vivem é mais próximo do que o vivido por membros de outras hierarquias, de outras rotinas, de outras relações. Eles formam um “subgrupo” dentro do imaginário social.

O mesmo se pode dizer do segundo fenômeno peculiar aos grupos humanos. Grupos pequenos de referência como clubes, igrejas, gangues, clãs, ou usando a nomenclatura mais moderna: tribos, fazem diminuir a distância entre os membros, são os índices de sua identidade. Grupos com mais membros criam também identidade entre os que participam destes grupos, mesmo com as diferenças inevitáveis e nuances entre eles.

Se os membros de uma diretoria empresarial têm nisto uma aproximação de ressonâncias, pelo papel que exercem e o tipo de relações que necessitam estabelecer, esta perde tanta importância quando um grupo de referência com amplitude maior se coloca em jogo, como por exemplo a nacionalidade dos membros dessa mesma diretoria, suas etnias, crenças religiosas, convicções políticas etc.

Seguindo com o exemplo da diretoria de uma empresa, dois palmeirenses serão aliados para caçar de um corintiano se o time deste perdeu o jogo de domingo, mesmo que ambos tenham hierarquias distintas e o outro seja hierarquicamente superior a um deles ou a ambos. Evidentemente, o sarcasmo será tanto maior quanto menor for o risco de represálias. Afinal, não podemos esquecer que todos são permeados pelo imaginário social, onde um chefe sempre manda e, portanto, deve ser tratado cuidadosamente.

Assim, somadas às ressonâncias que dizem do indivíduo (1), teremos as que dizem de seus grupos imediatos (2) e as que indicam um território mais amplo: o imaginário social (3). Evidentemente, ressonâncias individuais podem ser portadoras simultaneamente destes três níveis, com as particularidades do

indivíduo (1), somadas às de seus grupos de referência (2), terminando por abarcar a sociedade em que este vive (3).

Esta proximidade entre esses níveis poderá mostrar focos de tensão: ressonâncias individuais, que vão numa direção oposta daquela indicada pela grupo social por exemplo Sempre há tensão entre o que se cria e o que mantém, e a expressão individual pode ser lida no que tem de subversivo para a homogeneização grupal ou no que tem de inovador e motivo de desestabilização.

As ressonâncias individuais são ao mesmo tempo repetições do que socialmente se espera e pede e criações, de sua vivência social, familiar, religiosa, pessoal, deste jogo de expectativas e desejos vividos.

São, cada membro de um grupo seja ele qual for (família, sociedade, grupos específicos), iguais na sua identidade grupal, naquilo que os faz participes do conjunto nomeado, e ao mesmo tempo diferentes na singularidade que podem exprimir. Essa diferença é uma das que alimentará o espetáculo: entre o que se repete - mais do mesmo - e o que rompe.

O imaginário, que é o que se explicita em cada história, pode ser ampliado de vários modos. É possível manter alguns aspectos de narrativas mais próximos à original e destacar mudanças em outros; pode-se fazer uma criação que se afaste muito da “rostidade”³ da história original.

Num espetáculo cabe à trupe escolher aquilo que será mantido, numa repetição, e o que será mudado, implicando ao grupo que participa do espetáculo, em algo distinto do conhecido. Parte do trabalho tem a ver com essa tensão entre a ressonância individual de cada membro da platéia, e o que será feito dela pela trupe, a criação que irá desenvolver aspectos menos visíveis, lógicos, desejados e aceitáveis.

Isso não quer dizer que uma trupe de teatro é alheia ao imaginário grupal. Ela é formada por membros daquele grupo maior, a sociedade em que vivem, ainda

³ Conceito definido por Kesselman e Pavlovsky (1991), que indica o quanto uma criação mantém “o rosto” daquele fenômeno inicial, do estímulo que serviria ao trabalho posterior. Mais livre e criativa seria uma obra, quanto maior o distanciamento da original, quanto menos se visse diretamente ou por evocação “o rosto” desta.

que grupos de referência possam ser diferentes em muitos aspectos. Assim, uma ressonância da platéia poderá ser também similar às ressonâncias da trupe que, entretanto, não se contentará em repeti-la, mas em usar as diferenças das próprias ressonâncias para ir além daquela original, e nisso quiçá esteja um dos modos de escapar do modo igualitário de lidar com os eventos: entendê-los como ressonâncias às quais pode-se “responder” com novos sentidos a criar-se.

Cada narração individual traz, portanto, uma vivência única: como a pessoa lida com o jogo de forças, expectativas, desejos, fantasias e medos que a provocam. Traz também indicadores de grupos maiores, vários, que estão representados naquela narração não necessariamente pelo que ela diz, muitas vezes pelo que é aludido, outras pelo que é omitido. Entender que é essa **diferença**, entre o individual vivido e sentido e a direção grupal ou social, a que pode ser o objeto da cena faz parte da tarefa de quem trabalha com Teatro de Criação, para que o trabalho não se limite a ser uma repetição do que já se sabe, mas um facilitador de novas possibilidades.

Dissemos que um dos recursos da trupe para ampliar os sentidos de uma narração é usar da ressonância de seus membros na criação desses novos sentidos (ou da ampliação deles). Dissemos também que uma tensão acontece nessa diferença, entre o que se narra e o que se cria, e que essa tensão é parte integrante do espetáculo, ela é uma força motriz para alavancar mudanças.

Existe um outro recurso para fazer que a expressão da platéia tenha uma abrangência maior que a da experiência de quem a conta. É usá-la como base para uma construção a ser feita com as ressonâncias de outros membros da platéia àquilo que acabam de ouvir.

Isto faz de uma experiência individual, do narrador (ou de um pequeno subgrupo), uma composição de experiências, já que sentimentos, idéias, fatos e óticas distintas, de vários outros membros da platéia serão agregadas à primeira fala, transformando-a ainda no nível verbal, e preparando terreno para que as ressonâncias da trupe possam ser mais complexas.

Se entendermos que o objeto último do Teatro de Criação é lidar com o imaginário, compreenderemos que agregar elementos ressoantes de outros membros da platéia à narrativa de um deles constrói um amálgama que, pela diversidade e contradições, abre as portas para olhar diferentemente o que um membro disse, jogar com muitos sentidos, e explicitar parte desse imaginário grupal.

Bachelard no seu “A poética do espaço” propõe uma outra conceitualização. Sugere ele que a ressonância é um dos dois modos como somos tocados pelos eventos, sendo a repercussão o outro desses modos.

A repercussão teria uma intensidade maior. O fruidor de uma obra “captaria” o sentido dela, como proposto pelo artista. Outra forma de ser tocado pela obra seria pelo que ele chama de ressonância, reflexos, menos diretos, menos intensos, e muitas vezes sem a criação de sentidos para aquele que “recebeu” a obra na repercussão.

No seu “A poética do espaço”, ele cria a imagem de que as ressonâncias seriam a ondulação de um lago após o mergulho de uma pedra. Menos diretas, rescaldos, mais resultados que participantes da fonte, no caso, o mergulho. A repercussão era mais que o mergulho, era o aprofundar-se da pedra, era aquilo que depois geraria as ressonâncias. A fonte.

Ainda que Bachelard tenha ampliado de modo formidável o que se entende por imaginário, podemos contrapor a esta visão um aspecto para nós fundamental no processo como a arte é fruída e construída.

Pode-se pensar a arte como um objeto (seja um poema, uma escultura, um filme e até uma peça de teatro) já dado, fora do espectador que apenas estaria com os sentidos mais ou menos aptos a receber os estímulos externos.

Como um quadro que estaria pronto esperando apenas que o visitante do museu o visse, ou o poema, parado, estático a espera de olhos que o lessem ou ouvidos que o ouvissem. Sempre iguais, o quadro, o poema, a peça, o filme. Sempre o mesmo, continuidade e manutenção.

Mas esta compreensão (bastante cartesiana e positivista) não contempla a atividade de quem assiste a um evento, daquele que olha o quadro, ouve o poema, assiste à peça. Não é apenas pelas diferenças físicas que cada ser vivencia um evento diferentemente⁴, mas, e principalmente, pelo modo subjetivo como cada evento é construído para e por cada um. O evento só existe com a participação do indivíduo nele, participação esta que pode ter parte consciente, volitiva, ativa ou não.

Esta posição do espectador evidentemente não independe do imaginário do qual estamos falando até aqui. A forma como cada um “entende” um poema diz não só de quem fala, mas dos grupos com os que tem identidade, e do *socius* de que faz parte, além, evidentemente, da história que atravessa ao *socius*, grupo e indivíduo.

Isso nos coloca frente à multiplicidade de sentidos que uma obra ganhará no contato e relação com um grupo. Em um ônibus, assistindo a um mesmo filme, pessoas podem emocionar-se profundamente por estabelecer com o filme uma relação na qual sentimentos e vivências são atualizados com o que se vê; outras podem ficar distantes desse estado, não por serem insensíveis: apenas construíram outros sentidos para aquele evento.

Bachelard coloca a repercussão como o fenômeno em que o fruidor se apropria de uma obra, ao ponto desta ser “dele” e não mais do autor. Borges escreveu um conto com o título “*Pierre Menard, autor del Quijote*”. Sabendo da importância que Borges dava às palavras, podemos supor que não foi sem razão tê-lo incluído num livro que reunia outros contos, de nome “Ficciones”. Narra a história deste Pierre que decide escrever o “Dom Quixote”. Não uma versão ou uma atualização, mas aquele que, quatro séculos e meio atrás, Cervantes deu ao mundo. Conforme o conto se desenvolve, Pierre decide ele mesmo tornar-se um Cervantes, adotando o catolicismo como bandeira e desejando prestar suseragem a um rei.

⁴ A esse respeito ver “El arbol del conocimiento” de Maturana e Varela, criadores da Autopoiesis, que começou como teoria da biologia para tentar compreender “o que é a vida”, e que ampliou sua abrangência para qualquer processo interacional. Não deixa de ser estimulante a discussão com a tradição cientificista que afirmava a identidade permanente do objeto, pressuposto impossível de ser afirmado dentro de uma perspectiva relacional, onde o objeto é construído como tal na relação com o sujeito, logo podendo ser diverso para cada um.

Borges é muitas vezes um cínico corrosivo, e aqui apresenta uma das críticas mais demolidoras da idéia de repetir em outro local e tempo (e evidentemente em outra pessoa) a experiência da criação. O Quixote não poderia ser escrito novamente e, se o fosse, seria tão somente uma cópia, uma repetição daquele já existente.

Isso não nos impediria de construir sentidos novos e instigantes a cada leitura, isso diz Calvino em seu “Porque ler os Clássicos”, e não me parece possível discordar dele: clássico é o livro (e poderíamos estender o entendimento para todas as formas de arte) que sempre possibilita novos sentidos na relação com quem o lê.

Se alguém “repete” a obra, como o sugere Bachelard, isso não necessita ser entendido como uma repercussão, mas como um dos sentidos possíveis que a obra permitiu. Não há apenas o sentido do autor (que seria o “certo”, o “verdadeiro” sentido da obra), nem tampouco há a diferença entre o que Bachelard propõe como repercussão e ressonância: ambas são formas de vivência da experiência artística.

Assim, prefiro pensar que a repercussão de Bachelard, e sua ressonância, são intensidades do que aqui chamo de Ressonâncias. Apropriar-se de uma obra de arte já existente, repetindo um poema “como se fosse próprio”, talvez fosse o ponto máximo de integração com a obra, de assimilação do que o artista imaginava. Mas simultaneamente é o grau mais próximo do mesmo. Aí não haveria ressonâncias, mas repetições!

E isso não inviabiliza que sentimentos profundos sejam estimulados e que mudanças ocorram pela experiência. Apenas necessitamos explicitar: não é este nosso intuito. Não desejamos manter o que já existe, mas desdobrar e criar novos sentidos que aquele dado pelo autor de uma história.

Há narrativas que são tocantes e poéticas, estimulam o imaginário e poderiam ficar como estão, não por sua completude, mas pela intensidade que carregam. Mas, mesmo estas, quando recriadas no Teatro de Criação, ampliam-se de sentidos e possibilidades que a narrativa não possuía.

Faz-se necessário diferenciar o sentido dado ou pensado pelo autor, que pode tocar-nos profundamente, da transformação da narrativa em Totem. Mesmo

por ter-nos tocado, e talvez principalmente por isso, toda narrativa pode ampliar-se de olhares e atores, cenas e ações, cores e palavras, que não apenas dizem mais dela mesma, mas dizem mais de um grupo inteiro que participa do trabalho grupal.

Tudo o que uma platéia diz e faz é passível de ressoar, não apenas na trupe, mas na própria platéia. Parte do trabalho é estimular circuitos de alimentação dessas ressonâncias.

2.1– Traduções: sentidos

Anteriormente nos referimos ao processo de transformar a narrativa oral de um membro da platéia (ou de um pequeno grupo), ou a expressão verbal de uma idéia, sentimento ou fala, em uma cena ou evento cênico. Já mencionamos a impossibilidade de repetir em uma linguagem, literalmente, o conteúdo presente na outra.

E também já afirmamos que, apesar do fato de que alguns teatros de *Impromptu* tentem fazê-lo, o Teatro de Criação assume a radicalidade desta impossibilidade e vai ao outro extremo: se não é possível a repetição, que se faça a criação de um outro evento no palco, que se ligue ao primeiro não pela literalidade, mas por uma rede complexa que vimos serem os rizomas e as ressonâncias.

Esta ligação não é aleatória, mas faz-se pela tradução, ou talvez possamos usar um termo criado e afirmado ao longo das obras dos irmãos poetas Haroldo e Augusto de Campos: pela transcrição.

Mais importante que o termo a ser usado para designar este processo é a compreensão do que representa “traduzir”.

Sabendo que um verso em grego não terá o mesmo sabor em português do Brasil, um poeta tem dois caminhos principais: ou ele se acomoda a essa impossibilidade de levar o mesmo conjunto, semântico, imagético e musical do verso a um outro idioma, e limita-se a um ou dois destes aspectos (traduz o verso

pensando no som, mas não pode ao mesmo tempo se preocupar com a seqüência das palavras, ou então remete o leitor à mesma imagem, mas com uma destruição da musicalidade original); ou então ele se atreve a “dizer” em outro idioma o que o poeta original disse.

No primeiro caso, toma-se o original como um monumento a ser adorado, intocável e acabado, que mal pode ser manuseado, sob risco de quebrar sua perfeição completa. A obra de arte como objeto de culto.

No segundo caso estamos lidando com a obra como se ela estivesse viva, tendo algo a ser refeito e modificado. A obra perde o caráter totêmico e passa a ser “apenas” uma manifestação. Pode ser entendida como um fenômeno e tratada como tal.

Fenômeno é uma palavra que deriva do verbo grego φαίνομαι (*fainomai*) e que significa “vir à luz”. Daí que fenômeno é aquilo que vem à luz, aparece.

De Heráclito chegaram apenas fragmentos. Um deles diz φυσισ κριπτεσται φιλει (*fisis kriptestai filei*), e é traduzido usualmente por “a natureza ama esconder-se”.

O paradoxo deste fragmento é oculto pela tradução do substantivo “*fisis*” em natureza. Ele tem a raiz “*fi*”, que deriva do verbo “*fainomai*” que, como já vimos, é o “vir à luz”. Disso decorre que uma tradução mais fiel ao sentido semântico grego poderia ser “o que vem à luz ama esconder-se”.

O paradoxo torna-se gritante: como o que vem à luz pode desejar esconder-se?

E não vou tentar responder à questão, pelo menos não diretamente e nem na sua totalidade, mas destacarei o que me parece principal: qualquer resposta só será válida se conseguir o grau de autofagia da pergunta, pois necessariamente a resposta deverá indicar que não é completa, que existe algo que lhe escapa. Essas são as respostas de qualquer paradoxo.

Mas não tratarei do paradoxo heraclitiano por outra razão também: nossa pesquisa agora olha para a tradução e, vemos que acabamos de fazer uma poucos

parágrafos atrás, passando pelo mesmo processo que estamos discutindo, e perceberemos que:

1. - Perdemos a música do original. A melodia do grego “cantando” *fisis kriptestai filei* não foi recuperada na nossa versão, como não havia sido recuperada na tradução usual; Mas,
2. – A imagem paradoxal se manteve, do que surge e ao mesmo tempo quer não ser visto; e
3. - Desvelamos a idéia do fragmento, ainda que usando mais elementos. Mantivemos o paradoxo em português.

A tradução feita, entretanto, tem uma característica fundamental: ela aponta que ela mesma não pode ser vista como completa. Ela aponta para além dela, tanto para o “original” que segue ali, como para novas possibilidades que não se fizeram pelas opções que tomamos na tradução.

O mesmo temos de entender no trabalho com o Teatro de Criação. Uma narrativa oral de alguém da platéia é ela mesma uma versão de um fato ocorrido, ou de uma fantasia, ou de uma imagem que uma pessoa ou subgrupo resume. Entender que a narrativa é “a descrição objetiva” de algo incorre nos enganos aos quais usualmente os conceitos de objetivo e real nos levam.

Basicamente, dizer que algo é a descrição objetiva (ou real) de algo quer dizer que a narrativa conta exatamente o que ocorreu e que é, portanto, não uma versão, mas a transposição em palavras do fato. Ainda pior que isso, acreditar que exista algo objetivamente implica em crer que o observador não modifica nem constrói o evento, e que este então é independente de quem o narra e, por isso, passível de ser captado na sua integridade por um observador, se honesto e perspicaz.

Mas não há esse “real” objetivo. Há vidas que se cruzam e interações, e a cada interação, desdobramentos, e cada participante das interações sofre e se alegra e é atravessado por histórias e vivencia essas interações pela e por causa da sua forma de ser no mundo, interpretando, percebendo, valorizando, partes dessa vivência. Rilke começava um de seus poemas perguntando “Quem, se eu gritasse agora, das legiões angelicais ouviria meu grito?” E teríamos de nos apropriar dessa questão, complementando-a: “e quem, se não fosse anjo ou deus, saberia de tudo que este grito diz, que nem eu mesmo sei, por ser homem, e como tal sempre parte?”.

Com tudo isso, no momento em que a narração se dá no Teatro de Criação, a tomamos como a base a ser trabalhada. As ressonâncias pessoais que o diretor instrumentaliza em indicações para a trupe são em parte, traduções daquela narrativa original. A direção busca, mais que outra coisa, ampliar a narrativa, deformá-la naquilo que ela tem e não está expresso, construir aspectos que maximizem a tensão que a permeia e que, quando mostrados na intensidade da cena, fazem brilhar aquele original ao mesmo tempo em que dizem em alto e bom som que aquilo não é tudo, que existe mais a ser visto daquele “original”.

Pois não acreditamos que exista algo “original” (como ligado diretamente à origem, início) quando se traz uma narrativa. Qualquer fala é sempre uma versão, uma tradução, não de um evento original, mas da experiência, do como se vivenciou esse evento.

Pensar em um evento como a gênese de uma narrativa parece-nos muito inapropriado. A vivência de qualquer evento ocorre sempre por um alguém que construirá o próprio evento (e é evidente a narrativa e a memória do mesmo) com sua participação (ativa ou não). Pensar que o evento é a gênese da narrativa é esquecer, ou desconsiderar, que outras histórias antecederam o evento e outras o sucederão, e com isso, histórias modificarão histórias, eventos modificarão histórias, afetos modificarão histórias, tempos modificarão histórias, e não podemos negar a qualquer um desses componentes (e não são todos os possíveis) participação nisso que chamamos “gênese” da história.

Foucault⁵, discutindo o conceito de Origem em Nietzsche, ao definir o que é o trabalho a ser feito pela genealogia, aprofunda esta questão, ligando o termo “*Ursprung*”, Origem, a dois correlatos, “*Herkunft*”, Proveniência, e “*Entstehung*”, Emergência.

A Proveniência, que superficialmente podemos assemelhar à Origem, indica o tronco de onde um acontecimento tem pertença. Entretanto, ao contrário do que poderíamos supor, não se faz a pesquisa da pertença para encontrar denominadores comuns de semelhança que unificariam o acontecimento com seu grupo parental. Ao contrário, é nas nuances e pequenos desvios que estariam os tesouros a serem explorados e amplificados para distinguir no acontecimento o que ele tem de singular. Movimento paradoxal, conhecer o “tronco de onde algo vem” para ver o que ele tem de singular.

Por seu lado, a Emergência não indica o surgimento do acontecimento, isolado, e por isso o momento mágico de seu nascimento, mas o aparecer do jogo de forças do qual o evento é indicador e marco. O evento mostra, se não o olharmos com o simplório olhar do historiador linear, que forças estão nele presentes, empurrando-o para a luz, fomentando-o.

O acontecimento quando surge explicita as regras que foram quebradas para, e com, seu aparecimento. Ele indica quais violências sofridas tiveram de ser sublevadas com que outras violências. Ele indica o jogo das forças, e para qual lado elas se voltarão, quem tomará o poder e quem será subjugado. A Emergência não fala de um fato, mas de um contexto dinâmico de forças e poderes no qual o vir à luz é reflexo, usando da linguagem psicodramática, um protagonista. Esta questão será aprofundada no terceiro ciclo.

No fragmento de Heráclito traduzido anteriormente, podemos seguir a trilha já indicada no que dissemos até aqui, sobre a tradução que necessita criar para poder dizer em outra língua o que não existia antes, isto é mais comum de ser entendido pelo fato de estarmos tratando de um texto.

⁵ Ver o “Microfísica do Poder”, em especial o cap. 2: Nietzsche: a genealogia e a história.

Quando entretanto fazemos a transposição para a tradução entre as linguagens, de oral para cênica (e antes desta, da experiência para a construção oral), temos que avaliar:

1. Se entendemos que a vivência à qual se refere a narrativa da platéia é: um evento “original”, inicial, naquele sentido de gênese do que virá depois; ou um evento que, vivido pelo que o relata, nunca será abarcado em sua completude.
2. Se algo na vida humana é passível de ser assimilado em sua totalidade ou, diferentemente, temos aproximações graduais e sempre incompletas, seja qual for o fenômeno em questão.
3. Se existe algo que chamamos de verdade inicial (ou final, o que dá no mesmo) e que esta verdade pode ser conhecida; ou se entendemos que qualquer verdade é temporal.
4. Se aceitamos que a verdade é isenta de tensão ou insuportavelmente plena dela, a ponto de estar prestes a explodir para além de si mesma a cada vez que a olhamos.
5. E por último, se o evento que uma narrativa conta não é o ponto de entrada não para uma história, mas para um conjunto de tensões que no imaginário têm sua expressão e, por isso, pode servir de ponto de entrada para este.

A idéia de tradução, como usualmente a vemos, é inadequada quando falamos de Teatro de Criação. A tradução sempre terá um olho voltado para aquilo de onde saiu, e o outro para o que está fazendo. O objeto final sempre existe com referência àquele primeiro, que não gratuitamente pode ser entendido por “A origem”.

Mas, no Teatro de Criação, a importância que se dá à narrativa é menor, não é ela que deve ser tomada como “o princípio” do qual a cena decorrerá, mas a rede de ressonâncias da qual a narrativa fará parte como um dos elementos⁶. Desta rede

⁶ Cada manifestação da platéia é precedida temporalmente por outros eventos: o aquecimento, o

participam os integrantes daquele grupo, as histórias que já foram contadas, os eventos que aconteceram naquele dia na cidade-país-mundo, a história daquele povo e sua linguagem. Em suma: a narrativa faz parte de um imaginário que necessita ser construído no palco. Ele é a Origem de nosso trabalho.

E, como estamos lidando com o imaginário como base do trabalho, não buscamos fazer da narrativa algo que ela poderia ser, algo mais “certo” ou “bonito” que, por incompetência do narrador ou acontecimentos que independem dele, deixaram aquele evento aquém do que ele “deveria ser” ou “deveria ter sido”.

Buscamos fazer no palco, usando as ressonâncias sobre aquela narrativa, pequenos recortes do imaginário grupal.

Assim, temos como premissas que:

1 – A narrativa é a construção do narrador ou do grupo, como a memória é uma versão de algo que ele/eles participou/aram, e que;

2 – Esta só poderia conhecer-se se tivéssemos um deus onisciente na assistência para contá-la, ou se toda a história da humanidade tivesse efetivamente se passado como uma linha reta, passível de ser contada na linearidade dos fatos encadeados “naturalmente”;

3 – Qualquer coisa que se deseje chamar verdade, ou é temporal, ou; necessita ser paradoxal, com tensão interna constante, que nos impeça de acomodar-nos a ela, como quem já tem uma resposta definitiva.

A transformação de narrativa em cena é mais que tradução, como já vimos. Ela pode ser entendida como transcrição se entendemos que não prestaremos mais atenção à narrativa (no que ela diz), do que ao que pode-se supor que está junto a ela, ao que sente o diretor, ao que ele leu no jornal, às conversas que ouviu na entrada, ao estado da trupe etc. É este universo que está presente na criação, é ele que é sintetizado e recriado em uma cena. Se quisermos chamar de tradução, que seja, mas com a ressalva que a tentativa (porque nem sempre se consegue fazer

que foi dito antes, cenas representadas etc. Isso faz de cada manifestação ao mesmo tempo uma ressonância do que veio acontecendo até ali, e um estímulo para outras ressonâncias. Isto se prolonga ao longo do espetáculo todo.

isso) a ser feita é a de traduzir o imaginário, do qual aquela narrativa é apenas uma pequena parte.

Não seria de todo desnecessário lembrar que este processo tradutório não ocorre serenamente. Há uma dilaceração necessária para a transmutação. Com isso, necessitamos explicitar: a transcrição cria destruindo. A transcrição é uma violência. Não é sem motivo que os poetas são atacados por fazer do português um grego, ou do grego um português. O estranhamento pode chegar ao paroxismo, a tensão pode chegar ao limite: a transcrição constela proibições.

De ler em outra língua; de ler o que foi de outro tempo; de outra cultura tornar-se acessível. No nosso caso, a transcrição afirma: que as diferenças não são absolutas; que não há repouso sem dor ou movimento sem fragilidade; que o oxímoro é uma organização mais apropriada que a linearidade e a repetição; que a subjetividade é algo fundamental para um grupo e seus integrantes.

Bachelard chama de violência transformadora⁷ essa que cria ao mesmo tempo que destrói. E usa este termo para referir-se ao cume da bestialidade na literatura ocidental, Lautréamont.

É usual falar da violência quando nos referimos a situações onde a tensão passa para o plano da destruição. Tanto dos pontos de vista político, social, artístico, pessoal, nomear algo como violento é qualificar o poder de destruição desse algo. E se é verdade que depois da destruição abre-se espaço para a criação, na violência, como comumente a entendemos, está incluída apenas a face “morte”.

Não é à toa que, por exemplo, na Índia há uma tríade para o que no ocidente apenas um deus daria conta de fazer⁸. Lá, Brahma é o deus que mantém o universo, Visnu o deus que o cria após o estrago feito por Siva. Aquele que cria usualmente é visto como distinto daquele que aniquila. O mesmo ocorre em outras mitologias: Dioniso é o destruidor, Apolo o criador. Dualidades que se repetem sempre. Vida e morte. No que nos interessa, destruição e criação.

⁷ Por exemplo ver seu “Lautréamont”. (1989) pg 88.

⁸ Ainda que um anjo caído tenha de tomar o posto especular do Mal absoluto...

Daí que a contribuição de Bachelard seja ímpar. Permite unificar o que era tratado como oposto ou excludente. Permite, mais ainda, qualificar a violência positivamente naquilo que, mesmo sendo violento, e exatamente por ser assim, é criativo.

E se seus comentários falam de Maldoror, que faz questão de habitar os infernos e trazê-los a todos, não deixam de ser válidos para outras ações que transgridem a separação platônica de bem e mal, belo e feio, e essas dualidades. A violência transformadora vai, como um oxímoro, iluminar as ações que destroem criando e criam destruindo.

Uma das escolas filosóficas gregas menos conhecidas é a dos cínicos. Talvez porque aceitavam uma “metodologia de ensino” que incluía sopapos, gritos, masturbação e cópulas públicas, desacatos, mostras de insensatez, entre as possibilidades dos recursos a serem usados na e para o esclarecimento de quem ouvia.

Na visão desses filósofos, não importava o que custaria aprender a verdade, mesmo que esse preço fosse a dor. Algo muito similar à postura dos mestres Zen, como poderemos ver em uma história inserida no terceiro ciclo.

Em ambos casos, a violência faz parte tanto da vida como de um “conjunto programático” que pode ser usado caso seja necessário esclarecer o que se deseja transmitir.

Claro que não espancamos ninguém da platéia! Se trazemos estes exemplos, é mais para fazer-nos acompanhar de outros que levaram ao extremo o fenômeno da criação como nós o entendemos. Se não há violência contra os que participam, certamente ela está presente no que será feito com as falas e histórias e expressões. Distorções, alterações, deformações, restrições, mutações, desdobramentos. A isto também chamamos criar.

Ouvir uma fala e ressoar é, ao mesmo tempo, prestar-lhe atenção e negligenciá-la. Criar sobre o que se disse é destruir o valor do pronunciado e articulá-lo num conjunto diferente. Isto é fazer paradoxos. Isso é o começo do fazer mitos.

2.1.1 – Alegoria

Uma das maneiras de fazer a transposição possível no Teatro de Criação, entre o que se produz na platéia e o que será feito na cena, é usar de alegorias como meio de encenar as ressonâncias que histórias, sentimentos e imagens da platéia evocam no diretor, atores e músicos.

Alegorias⁹ são formas de expressão que sempre indicam que existe algo além delas mesmas, são modos “insatisfeitos” de dizer algo, pois, ao contrário de um conceito, que se propõe como completo e absoluto, verdade última, a alegoria explicita que existe sempre algo mais que o que ela está sendo. Uma alegoria é um modo de expressão que só pode ser usado quando não se teme apontar limitação do saber.

O conceito não é alegórico pelo que já se disse acima. A imagem pode ser alegórica ou não, dependerá de quanto ela se abre para além de si mesma ou quanto se dirige para ser simbólica. O símbolo (do grego Σιμ – junto a, com, e Βολεω – jogar), ainda que passível de algumas leituras, é mais fechado. A imagem da justiça, com sua venda e a espada em uma mão, enquanto a outra tem uma balança, pode ser vista com alguns significados, mas muito próximos ao conceito de justiça: eqüitativa, que pune os que merecem e não faz diferença entre os que são julgados. É por isso uma imagem simbólica.

O símbolo aponta para uma completude com muita rapidez. Ele afirma que o conhecimento que proclama é certo e absoluto. Um símbolo não pode possuir tensão interna senão ele se transformaria em alegoria, pois, sob tensão interna, um movimento de ampliação ocorre, e a imagem ganha novos sentidos. Isso não impede que um símbolo crie tensão em quem o olha, quando confrontado com o cotidiano. Usando a imagem simbólica da justiça, e como essa justiça é vivida

⁹ Muitas vezes confunde-se metáfora e alegoria, o sentido da primeira está muito mais próximo do falar de algo, usando uma outra situação como exemplo, esta situação usada é tomada num sentido mais fechado, não permitindo muitas leituras. Na alegoria, como veremos, podemos até falar de uma situação usando de outra, mas é sempre como recurso à abertura e fragmentação de sentidos. A

cotidianamente, já temos uma idéia da distância entre estes pólos, não só distantes, como contraditórios.

Se o símbolo significa o mesmo sempre, a alegoria significa muitas coisas. Dependendo do local e do tempo, da pessoa e do estado de espírito da mesma, seus sentidos variam.

Entretanto, não podemos supor que qualquer elemento ao ser usado como alegoria, diga de qualquer outra meramente por ser uma alegoria. Ao usar o conceito de ressonância, estamos tentando construir uma consistência maior para esta compreensão (de como se formam sentidos mais amplos para aquilo que percebemos). Se partimos da idéia que uma flor pode alegoricamente representar a vida, certamente poderíamos dizer que representa a morte, ou o crescimento, ou a natureza, ou a cidade de concreto, e o ar asséptico do ar-condicionado.

E certamente pode! Necessitaríamos, no entanto, destacar que representa isto para alguém, em determinado momento. Com isso, chegamos a outra diferença entre símbolo e alegoria: a alegoria nunca está completa e sempre é referida a um contexto, a um tempo e a uma perspectiva. Mudam as pessoas, os lugares e os momentos, e serão outras as alegorias e os sentidos, enquanto o símbolo manterá o mesmo sentido, ou, se houver um distanciamento muito grande (espacial ou temporal) de seu nascimento, nenhum sentido para as gerações que não sabem mais o que devem entender daqueles sinais.

É verdade que o uso da alegoria em qualquer trabalho, inclusive na interpretação, gera uma vertigem pela abertura que promove. Entretanto, não vemos esta característica como negativa, mas como uma de suas maiores qualidades. O uso de símbolos e signos de interpretação fechada se não “dão vertigem”, tampouco são abertos a novas leituras com o passar do tempo e variação de lugares ou interlocutores.

É a tensão entre a multiplicidade de leituras e a que se faz em um momento, incompleta, evidentemente incompleta, que faz da alegoria essa porta maravilhosa e assustadora que nos incita a passar sempre para mais além do que já temos. A

metáfora é, como o símbolo, uma imagem fechada ao sentido que se quer dar a entender.

alegoria é um modo de recuperar a experiência no sentido daquilo que é vivido e merece ser compartilhado.

Entender que o imaginário é inabarcável na sua extensão e completude exige, de quem se dispõe a trabalhar com ele, o uso de um método que possa ser capaz de expressá-lo (ou pelo menos tentar fazer isso) com a maior amplitude possível. O método que escolhemos é usar a imagem, como meio para essa expressão, e a alegoria como qualidade dessas imagens que possam ser abertas e incompletas.

Isso nos obriga a ver como positiva essa característica incansável da alegoria. Se definimos que a imagem alegórica nos auxilia a explicitar o imaginário, é também porque entendemos que o imaginário não poderia ser tão tocado, senão com um método tão inabarcável quanto ele. No terceiro ciclo, falaremos mais do método do trabalho.

2.2 – Narração e experiência

Benjamin, no seu texto sobre a narração¹⁰, apresenta o seguinte cenário: os grupos humanos, que sempre haviam compartilhado suas vivências e difundido seu conhecimento por meio das histórias que contavam, cada vez menos tinham o que falar, situação que chegou ao apogeu no retorno da 1ª guerra, da qual os combatentes voltavam, por mais contraditório que parecesse, empobrecidos de vida e saber para falar aos outros.

Isto é apenas constatado. Não se apresentam razões ou motivos, certamente por não tratar-se de simples causas e efeitos, mas de uma complexa rede de acontecimentos interligados que tem como um de seus sintomas esta dificuldade para narrar algo de importante e representativo em grupo.

¹⁰ É o texto “Experiência e Narração”, *in* Obras Escolhidas, 1983.

E hoje, não podemos dizer que o cenário seja diferente. Fala-se muito “de si” em uma exposição que inicialmente poderia até confundir-se com uma capacidade de expressão e narração de vida e experiências que contradiria a visão benjaminiana.

Mas uma olhar acurado vê somente lacunas. Não se expõe o que há de singular, apenas frases e opiniões que são repetições de padrões difundidos. *Reality shows*, programas de auditório, entrevistas, *shows* de calouros e filmes amadores dizem o mesmo que já se sabe e pouco ou nada trazem da subjetividade de quem fala, mas do grupo que o referencia.

Nesse cenário de passividade e repetição, em que o que se diz e se faz quase sempre não é próprio, mas um conhecimento já dado de antemão, que se pode esperar de criação? Ou de disponibilidade para escuta do outro? Ou de algo que possa acrescentar (a quem fala e /ou a quem ouve)?

A experiência é o que se dá com alguém (ou com um grupo) que sai de seu limite de vida e conhecimento, o amplia através de algo que lhe ocorre, e ao “retornar”, tem, por meio deste processo, seu limite ampliado. A experiência é algo que só acontece na ação, e na ação que não é repetição, mas inova para quem a vive, sentidos e possibilidades que não existiam antes.

Indo mais uma vez ao grego, *ex* (do verbo $\epsilon\chi\omega$ – *exó*) é um sufixo que indica ao mesmo tempo, como verbo “ter”, “estar em um lugar”, “portar”, e um movimento “em direção a”, “através”; *peri* ($\pi\epsilon\rho\iota$) por sua vez indica o limite, o território que já é próprio, aquilo que já se domina. O ir além do próprio limite é o que define a experiência, sair do que é seu e, com isso, ampliar o que se sabe, o que se viveu, o que se tem a contar.

Se o “ir além de seu limite” contemporâneo é ir a locais que já se descreveram, usando os recursos já esquadrinhados, e prestando atenção às atrações previamente apontadas, que riqueza podemos esperar?

E mais ainda, se a experiência atual é um novo programa televisivo, que pedirá a atenção apenas para ver e ouvir, não podemos desejar que quem o assista saiba contar algo de novo. O que sim poderá ocorrer, é que repita o que assistiu.

Esta é uma cultura de repetição, e isso evidentemente não se restringe ao momento atual. Toda a filosofia, desde Platão, tentou estabelecer modelos a serem seguidos para a obtenção da felicidade (chamada, conforme a época, por nomes diferentes). Todos aprendemos o tempo todo a repetir o que vemos e o que se espera que saibamos, e, caso não o consigamos (ou não o desejemos), estaremos escancarando nossa inapetência para o sucesso.

Podemos resignar-nos a este cenário de empobrecimento constante e irreversível ou podemos tentar criar alternativas. É verdade que pouco se tem a aprender com o outro se o que buscamos é o que já sabemos. Mas, nesse caso, estaríamos nós também repetindo esse padrão, de saber tudo e nada surpreender-nos.

E assim explicitamos a encruzilhada em que qualquer ação criadora sempre está. E este cruzamento, onde temos por um lado a Tradição e por outro o desconhecido (valem os nomes variados que quisermos dar para nomear esta articulação entre o passado que sustenta e o futuro nublado), pode ser ultrapassado, provisoriamente, se for criada tensão suficiente para rearranjar em outras configurações o passado conhecido, aquilo que já é uma conserva cultural, e o que se desejaria fazer, muitas vezes um anseio cego, mas inquieto, com o que já se tem.

Essa é a saída que Benjamim indica em Baudelaire, que sem a possibilidade de ser algo mais que um poeta “mercadoria” porque nada mais podia, já naquela época, deixar de sê-lo, assume essa posição e aponta para o que se perdeu e o que se poderia ter.

O poeta então como misto de ser nostálgico e visionário, que aceita o que está dado mas não se conforma que esta seja a única forma de viver e fazer. Outras configurações, ou se preferirmos o termo benjaminiano, outras constelações sempre são possíveis a partir da tradição.

3 – Mitos

Uma das características que diferencia um mito de uma história é a abrangência que o primeiro tem para um grupo. O mito é um relato (etimologicamente este é um dos significados de $\mu\upsilon\tau\omicron\varsigma$) que, como a história, conta algo, um nascimento ou morte, um evento fantástico ou natural, mas diferentemente de uma história (que também conta estes eventos), o mito faz do relato mais que um meio de transmitir uma informação: ele tenta ser a expressão de uma experiência em diversos níveis: intelectual, emocional, social, religioso, artístico, ideológico etc.

Além disso, o mito não é uma criação individual. Relato contado múltiplas vezes, ele se transforma e se acresce de detalhes e intenções que são maiores que uma pessoa ou um pequeno grupo.

O mito é uma expressão do imaginário de um grupo.

O imaginário é ao mesmo tempo: 1 - O “*locus*” das idéias, sentimentos, fantasias, ideologias, crenças e epistemologias de um grupo; 2 – O gerador de imagens que posteriormente são traduzidas em idéias, sentimentos etc, desse grupo; 3 – O que poderíamos ironicamente chamar “mínimo denominador comum” de um grupo, pois ali está a identidade, ou o que permite identificar os participantes do grupo. Isso não quer dizer que haja homogeneidade ou unidade na identidade. Parte do que faz o mito e o imaginário o que são é a tensão interna pelos aspectos incompatíveis que impossibilita fechar um sentido único, uma identidade única, uma idéia única.

No imaginário encontram-se sempre outras possibilidades que as instituídas, o que acaba por abrir brechas, cedo ou tarde, para que novas configurações sejam tentadas. O mesmo se pode dizer de toda ideologia, religião, filosofia, expressão artística, ou qualquer outra manifestação de um grupo. O imaginário é ao mesmo tempo depositário do que se cria e fornalha de criação. Novas ideologias, religiões, filosofias, artes etc, podem criar-se.

Os artistas, os cientistas, os filósofos, os xamãs, os profetas foram, ao longo da história, os que faziam “crescer” o imaginário de um grupo. Era pela inovação que traziam, comumente rejeitada num primeiro instante e posteriormente sendo assimilada, que o imaginário foi-se modificando, ficando mais ligado à atualidade da realidade de cada grupo.

Usualmente o processo de ampliação do imaginário passa pela rejeição de uma nova informação e /ou configuração das informações existentes. O relato - mito que todos crêem necessita ser reorganizado para a assimilação dessa nova possibilidade, seja ela a racionalidade platônica, o cristianismo, o geocentrismo ou a física quântica.

Com o tempo e a movimentação de poderes que ele permite, novos saberes se alçam à categoria de verdades, e às verdades anteriores cabe:

1 - Ou passar à masmorra da história, como crenças infantis e inúteis. Processo comum na ocidentalidade racionalista.

2 - Ou ser reorganizadas na nova configuração do saber que indica as mudanças mas incorpora o passado como o substrato dessa nova organização. Esse é o processo comumente observado nas mitologias antigas (não em todas), em que o herói de antigamente, vencido pelo novo, passa a servir o mestre vencedor; ou o dragão que fez o mundo, quando retalhado pelo herói, tem seus pedaços como origem do mundo que vivemos.

Essas novas configurações, sejam conciliadoras com o passado ou arrogantes em relação a ele, ampliam o imaginário grupal. Alguém, ou um pequeno grupo, dá a voz a uma nova forma que, entretanto, só será possível de aparecer ao permear o imaginário grupal. Esse conflito dialético, entre criar e ser criado, inovar e estar presente, é não só o que faz do imaginário o que ele é, como o que faz dos mitos essa usina de paradoxos e tensões.

Enquanto estamos no âmbito da mitologia, como costumeiramente a entendemos, parece-nos razoável esta compreensão de seu movimento. Tensão e manutenção. Quando, no entanto, abarcamos a ciência e a moda, a política, a filosofia e a arte com a mesma compreensão, parece que uma dificuldade surge,

como se fosse menos aceitável por implicar-nos em acatar que procedimentos diferentes tenham um denominador comum, muito comum, como expressões do imaginário grupal. Que cada um desses territórios possa ser entendido com a mesma potencialidade para a mudança que o mito tem¹¹.

Não é necessário entrar nas minúcias de qualquer método científico. Hipóteses e pesquisas, estatísticas e amostragens, grupos de controle e padronização do experimento, repetição dos resultados sob as mesmas condições e predicabilidade dos mesmos fazem parte de todos eles.

Se entretanto, colocamos lado a lado mito e ciência no seu processo de ampliação do imaginário, vemos que ambos fazem um trajeto muito similar passado algum tempo Galileu é tão mítico quanto Prometeu, e Einstein tem um trajeto tão instigante quanto Visnu.

Todos fazem parte de uma história que, quando contada, tem aspectos fantásticos, tanto pelo contexto, como pelo que trouxeram como nova forma de construir o mundo. O imaginário não permaneceu o mesmo depois das descobertas científicas do início do século 20, como não havia ficado incólume às pregações socráticas e, antes dele, à “publicação” do Gilgamesh.

Se a ciência usa dos processos acima descritos, o mesmo não se pode dizer da arte ou da filosofia, nem da espiritualidade, que vão pela intuição antes que pela razão para fazer suas “descobertas”. Mas, se os processos são distintos, tornam-se igualmente modos de explicitação de um imaginário que já não podia permanecer o mesmo.

Não por outra razão pode-se tanto ficar empolgado com as biografias dos “gênios” da ciência e seus processos de “descoberta”, como avaliar os avanços científicos presentes na Bíblia. O imaginário é o tributário desses movimentos e a eles alimentou. Se é verdade que hoje são métodos distintos, o artístico e o

¹¹ Não por acaso Benjamin dizia que um vestido tinha tanta verdade quanto a filosofia. Usar do vestido (e do horário político, papers científicos ou quadros) como objeto de explicitação do movimento, pensamento, saber e tensão do mundo é o equivalente filosófico de trabalhar com conceitos para ir além deles mesmos em busca de um conhecimento mais vivo. Que editoriais de moda, cientistas, arquitetos ou cozinheiros acomodem-se não deveria surpreender-nos.

científico, é verdade também que nos primórdios da civilização formavam um amálgama que o termo “sabedoria” indicava perfeitamente. Quando iniciamos este ciclo falando da *Sofia* – sabedoria, que passou a ser *filo-sofia*, o amor ao saber, estamos falando dessa separação entre a poesia e o entender, que Heráclito e os pré-socráticos ainda tinham como coisa única, Platão conservara uma parte, já indicando sua expulsão da primeira, que a partir de Aristóteles ganha o exílio do saber verdadeiro.

De todas as formas de expressão do imaginário, os mitos são uma das que consegue expressar a tensão e paradoxo que o caracterizam. Sempre tendo em vista que, quando falamos mito, estamos nos remetendo a sua origem, o relato. Assim, a arte, com suas filhas, poesia, teatro, música, dança, estão ao lado da astronomia, história e geometria, e cada uma destas “filhas” é uma forma de mostrar o imaginário, se temos olhos para ver o que está sendo dito.

O mito expressa o imaginário, suas tensões e contradições, e, por estar mais próximo dessas tensões, é o modo escolhido para trabalharmos com esse imaginário.

Quando dizemos que no Teatro de Criação criamos novos mitos com os participantes, estamos afirmando que: 1 – O grupo é permeado pelo imaginário social; 2 – o imaginário é também expresso nos mitos; 3 – um “novo” imaginário, referente àquele grupo, é criado num espetáculo (talvez fosse mais adequado falarmos de um imaginário que se expande na apresentação, e incorpora as experiências que lá ocorrem); 4 – este imaginário não tem abrangência de todo o grupo social, mas afirma coisas sobre e para os que estão presentes.

4 – A educação estética

Nosso trabalho busca criar o passado. Não existe um passado único! Essa é a visão idílica e reacionária que corremos o risco de repetir caso não tenhamos em vista que somente pela criação de alternativas à narrativa inicial pode ocorrer alguma mudança. E o que um teatro de *Impromptu* busca é mudança.

Se “escovar a história a contrapelo”¹² é possibilitar que os cacos, os detritos, o que foi esquecido possa ser lembrado e então configurado em uma nova organização, criar histórias é fazer organizações novas. Não apenas com o que está escondido pelas camadas sobrepostas da “versão oficial”. É fazer da ressonância da história o material que, associado à própria história, seja transformado no que ela pode ser: uma experiência a ser transmitida, porque vivida poeticamente.

Com isso professamos nossa fé na arte, como aquela que pode socorrer da mediocridade e da repetição os que se aventuram nela. Se isto é religioso, que fique claro que o é, não em busca de um estado original que se perdeu, mas de uma possibilidade que não se concretizou para a qual existe agora a chance de viver.

Há uma antiga vertente na Psicologia, e digo antiga não por esta ser ultrapassada, mas por ser muito velha, que coloca como função do terapeuta curar as dores da alma – psiquê -, como correlato especular do médico que curaria o corpo. Segundo essa linha de pensamento, a doença é uma manifestação que indica uma necessidade de ação reparadora do estado de saúde.

Esses conceitos, saúde e doença, foram desde o platonismo identificados com seus correlatos morais, o bom e o mau, o certo e o errado, e com o conjunto que está associado a eles nas antinomias claro/escuro, prazer/sofrimento etc.

¹² Expressão magistral de Benjamin, pela síntese do trabalho que qualquer ação subversiva necessita realizar. A História oficial “escova” os fatos na direção que mostre a história dos vencedores, a ação de ruptura necessita no contrapelo da história, encontrar os fragmentos escondidos e desprezados para organizar – constelar – uma outra história possível, ou no que nos concerne, outras histórias.

A psicologia assimilou essa mesma rede de significações e se desenvolveu repetindo-a, fazendo o papel de normatizadora das relações e do indivíduo nos espaços que lhe foram designados para atuar. Assim, hospitais, clínicas, empresas e organizações em geral recebem um psicólogo sabendo que ele será o profissional responsável por localizar os distúrbios das pessoas identificadas como problemas, e atuará no sentido de ajudar (no melhor dos casos) ou forçar esta pessoa a sair do estado em que se encontra.

Assim, um chefe manda seu subordinado conversar com o psicólogo na empresa para que ele entenda o seu lugar, o que significa “assimile a hierarquia e não perca seu emprego”. Um adolescente é mandado fazer terapia para poder “falar com alguém” sobre o que está sentindo, suas dificuldades, desde que na volta esteja mais calmo e aceite os desígnios paternos. Um grupo é mandado à supervisão para que consiga conversar, muitas vezes colocando uma pá de cal sobre diferenças do passado e passando a lidar uns com os outros “abertos” e disponíveis para o diálogo.

Mas a psicologia não é apenas reprodutora do modelo de dominação e extirpação que colocamos acima. Recuperando Nietzsche; permeada por Deleuze e Guattari; atravessada por óticas anarquistas; transformada pela arte, a psicologia também criou outras possibilidades de ação que não se encaixam nas categorias de salvação dos doentes, normatização dos desviados e calmante dos furiosos.

Esta outra psicologia (e na verdade deveria dizer outras psicologias, pois não é apenas uma, mas muitas) não se organiza em volta dos conceitos de cura e doença, mas basicamente nos de transformação e criação. Seja na proposta de James Hillman e sua Psicologia Arquetípica, seja nas construções do psicodrama contemporâneo (e com isso quero dizer não o psicodrama que é feito hoje, mas aquele que não repete o que foi proposto por Moreno na fundação, um século atrás), seja na psicanálise “anti-psicanalítica” de Deleuze e Guattari, vemos linhas que tomam o indivíduo que sofre e o contextualizam nas suas relações, na sua família, grupos e sociedade, e o acompanham não para uma pretensa saúde ou

normalidade que ele por ventura perdera, mas num trajeto de criar e construir formas de relacionar-se que atendam aos seus anseios.

Este atender a seus anseios evidentemente não visa uma forma egoísta e simplista, pois aí estaríamos repetindo o padrão desta posição individualista e solipsista que criticamos na cultura. Quando o trabalho é feito na contextualização e grupalização do indivíduo, ele deixa de ser apenas um indivíduo e passa a ser alguém em relação com outras pessoas. É essa relação o foco do trabalho, é ela que pode ser transformada.

Nessa ótica, o psicólogo deixa de ser o curador do doente, que seria antes tomado como o inadaptado, e passa a ser o acompanhante de pessoas e grupos na descoberta e reorganização, destruição e construção, de outras formas de relacionamento. O psicólogo sai da posição de médico da alma e muda-se para o de criador, ou melhor, co-criador, já que ele é o que vai junto com seu colega de trajeto criar outras formas de ver, entender, fazer, relacionar etc.

Esta concepção está muito mais próxima do que se entenderia por Educação do que a que se entende usualmente por psicologia, enquanto processo conjunto, mútuo e dialético de construção do que não existe. Neste os participantes trazem o que têm, sejam conteúdos, problemas, questões, experiências etc, possibilitando um processo de construção coletiva do conhecimento¹³.

No Teatro de Criação não há uma preocupação explícita em trabalhar psicologicamente com os participantes. O fato de sermos, parte da trupe, psicólogos de formação não estipula como obrigatório que este seja um dos aspectos centrais do trabalho.

Isso evidentemente não nos exime de afirmar que o trabalho seja terapêutico, desde que usemos este termo na acepção dada acima: transformador.

E nessa direção podemos complementar: o espetáculo, como o propomos, é educativo. Além da construção coletiva do conhecimento, processo que se dá pela característica interativa e grupal do espetáculo, há uma outra faceta do processo de

¹³ Romaña, M. A. *A construção coletiva do conhecimento*. Campinas: Papyrus, 1992

educação que ocorre, ligada à sensibilidade e à intuição, mas não descartando a compreensão: é a educação estética.

Falamos antes da cultura de repetição que vivemos. Um espetáculo que estimule o criar coletivamente racha a noção de uma obra pronta, propõe que a arte seja algo em movimento e, mais ainda, amplia-a, pedindo que o erro, o desvio, o feio, o estar perdido sejam incluídos nesse território coletivo.

Mais à frente, no 3º ciclo, retomaremos uma idéia que aqui apenas esboçaremos: cada participante fará num espetáculo sua síntese, sua elaboração pessoal e subjetiva do que está ocorrendo. Não é nosso interesse que exista apenas uma maneira de entender cada cena ou o conjunto delas, está ótica seria reducionista a uma forma correta, ou acertada de entender o que se passou.

Quando abrimos uma narrativa, fala ou imagem da platéia, em cenas e técnicas de impacto, estamos fazendo com que de uma linearidade tenhamos, pela ruptura e ressonância, múltiplos sentidos possíveis. É essa abertura que está sendo “ensinada”, é essa compreensão, de que não há apenas uma forma de “ler” o mundo e a experiência que desejamos que os participantes possam sentir, ampliando seu “horizonte de possíveis”.

Quando chamamos de educação estética, estamos indicando que além da compreensão racional e conceitual das cenas (que pode ser feita num momento mais teórico, após o espetáculo, e que algumas vezes achamos que vale a pena ser realizada para que não nos tomem por ensandecidos irresponsáveis), há uma outra esfera, igualmente válida e fundamental, que é a construção pela subjetividade, de “entendimentos” viscerais, visuais, motor, auditivo, imagético, do que está se passando.

Focos usualmente desprezados, como todo o sensorial e sensual, pela compreensão que vem desde Platão, do que é verdadeiro sempre é ligado unicamente à razão. A estética, território do belo e da apreensão pelos sentidos, é a porta que escolhemos, para fraturar essa aridez, regando com ressonâncias, explodindo pelos rizomas, a unicidade pobre desta cultura da repetição.

Não há uma aula num espetáculo, como não é o diretor o professor daquilo que deve ser aprendido. É o conjunto que servirá para essa educação, entendida como processo circular de retroalimentação, no qual aprendemos todos, os que somos da trupe, os que estão na platéia. Todos.

SEGUNDO CICLO

Quem luta com monstros, que cuide de não se converter por sua vez num monstro. Quando olhas muito tempo um abismo, ele também olha dentro de ti.

Friedrich Nietzsche

O azul, o azul se alçava, se alçava e caía.
O agudo, o fino assobiava e penetrava, mas não saía.
De todos os lados ressoava.
O marrondenso como que suspenso para sempre.

Penso. Penso.

Abre ainda mais amplo os braços.

Amplo. Amplo.

Cobre o teu rosto com um lenço vermelho.
E pode ser que nada se tenha ainda movido:

Só você se moveu.

O branco salto após o branco salto.

E após o branco salto, ainda o branco salto.

E neste branco salto, um branco salto. Em cada

Branco salto um branco salto.

Este é o mal, é que não vês o turvo:

No turvo é que ele está.

É aí que tudo começa.....

.....Rompeu-se.....

Vassíli Kandinski

É mais fácil cozinhar cogumelos e dá-los a provar que tentar explicar seu gosto, tentativa frustrada desde seu princípio, já que a subjetividade perceptiva e a qualificação dada é única. Algo similar ocorre no Teatro de Criação. Seria muito mais fácil, completo e apropriado discutirmos depois de termos participado todos de uma apresentação.

Tentaremos, neste ciclo, suprir um pouco a imaginação do leitor com alguns exemplos de cenas, de apresentações e ensaios que ocorreram em diversos momentos da Truperempstórias. Seleccionamos aqueles que podem servir para explicitar melhor o que discutimos no primeiro ciclo, quando falamos de nossos pressupostos, e que iluminarão o terceiro ciclo, quando tomaremos alguns autores como interlocutores.

Sempre se perde muito ao transcrever uma cena, como na tradução de Heráclito que exemplificamos antes o “original” fica desfalcado na versão. Mas como indicamos antes também, é pela transcrição que fazemos da versão algo com valor para iluminar o original, a quem o fez, a quem o lê.

Terá agora o leitor a possibilidade de traduzir estas descrições de cenas em imagens, imagens em movimento, cenários e personagens, luz, entonações, corpos e curvaturas, ações num palco, nuances de voz, olhares, intenções sutis.

Que o leitor permita-se o atrevimento de fazer das cenas o que desejar. Elas terão somente a ganhar com sua participação. Não há porque temer destruí-las com uma interpretação errada. Já dissemos antes, não há erros, mas traduções, entendimentos e interações com as cenas. Qualquer que seja a cara que o leitor imagine nos personagens, a posição entre eles, o como seus ombros estavam, e a cor dos panos que cobriam seus pés, será sempre uma construção que fará destas descrições algo maior que elas podem ser enquanto escritas: cenas vivas. Reunião deste escrito com uma subjetividade interessada.

Cena 1

A primeira cena ocorre com um Grupo de profissionais da Saúde Pública de Campinas que trabalham em Postos de Saúde e participam do Programa de Saúde da Família. Este programa tenta fazer uma aproximação dos profissionais à realidade dos usuários do serviço de saúde, fazendo um treinamento de capacitação de uma semana. Depois desta, os profissionais voltam a seus locais de trabalho e passam duas semanas visitando alguns pacientes escolhidos. A visita ocorre com a presença de diversos profissionais da equipe, o que significa que médico, psicólogo, enfermeiro, auxiliares, dentista etc estarão conhecendo o “habitat” daqueles que atendem.

A Truperempstórias foi convidada a participar desde o início do programa, fazendo uma apresentação quando, depois das duas semanas de “campo”, os participantes de vários postos de saúde se reúnem para, em grupo, rever as experiências e rediscutir conceitos, posturas, políticas etc. O objetivo explícito é fazer uma estimulação não apenas das lembranças vividas, mas da troca de vivências e, principalmente, do elaborar alternativas.

Naquela apresentação, o diretor era o Agenor, que começou o aquecimento pedindo às pessoas que viessem para o meio da platéia, reunindo-se pelas profissões que tinham, e juntos, rapidamente, dissessem algo para o resto do grupo.

Frases curtas, chavões que falamos para não nos comprometermos, bons dias em uníssono, slogans agradáveis, paz para todos, aquilo que é possível de fazer em consenso grupal de 5 segundos.

Apresentou a proposta da trupe de como trabalharíamos com o material que eles nos trouxessem, com nossas ressonâncias sobre aquilo. Pediu então que passeassem pelo salão e olhassem os cartazes que eles haviam confeccionado ao longo do curso e, olhando-os, que se lembrassem de eventos ocorridos nas visitas.

Depois de olhar, que se reunissem nas equipes em que desenvolvem suas atividades e sentassem em grupo. Que escolhessem alguém do grupo e colocassem a cabeça no ombro dessa pessoa [risos nervosos da platéia e verborragia]. “E que vocês aproveitassem e fizessem um cafuné nessa pessoa” [risos mais nervosos e mais palavrório].

Pedi que olhassem nos olhos de alguém do grupo [iuhhhhh!!!!!!], que olhassem em silêncio, e que pensassem uma coisa [risos e sussurros]. “Queria que vocês pensassem em um segredo que não tiveram a oportunidade de contar, para esta que está na sua frente, sobre a visita feita, e que agora você gostaria de contar sobre o que ocorreu na visita”.

“A trupe vai trabalhar com as ressonâncias disso que vocês conversaram. Então vamos necessitar que vocês compartilhem isso conosco”.

Então pediu que alguém do grupo fizesse o primeiro relato da história escolhida ou montada no seu subgrupo. Uma voluntária se levantou e conta o seguinte:

“Nós chegamos lá no barraco da dona Maria, e ficamos um pouco assustados. Muita pobreza, muita sujeira, e sabe, o teto era de *eternit*, e estava cheio de buraquinhos, mas, eles fechavam os buraquinhos com chiclete, e nós pensamos: olha que legal gente, como eles são criativos, eles têm criatividade ecológica!! E essa é a história que o grupo quis trazer”.

Podemos pensar na alienação da equipe de saúde que conhecia seus pacientes pelo que viam nos seus consultórios do Posto de Saúde (PS). Podemos pensar na falta de condições básicas de saúde e saneamento da população miserável brasileira. Podemos tecer considerações infundáveis sobre a dominação e a espoliação econômica. Podemos levantar argumentos a favor e contra a ecologia, e definições sobre o que entendemos sobre “ecologia”. Podemos apreciar

criticamente o “jeitinho brasileiro” que soluciona paliativamente e cria eternamente condições para a continuidade das situações.

Todas essas possibilidades de leitura são factíveis e possivelmente válidas para os que as fazem. Afinal, ampliam nosso conhecimento e crítica sobre o mundo como ele se apresenta. Depois de terminado um espetáculo, cada um de nós e dos participantes, individualmente ou em grupo, pode refletir sobre o que ocorreu e fazer suas articulações. Mas, naquele momento, não há pensamento. Um diretor tem segundos para ouvir uma narrativa e passar aos atores instruções.

Não há tempo para refletir, apenas um tempo, exíguo, para dirigir aos atores algo que lhes sirva de trampolim e, ao mesmo tempo, de quadro de referência. Nesses segundos, atravessado pelas ressonâncias que evidentemente incluem suas lembranças, leituras, experiências, mas também associações novas, criações inexistentes, riscos assumidos e um certo “sair de si”¹⁴ necessário para este processo que ocorrem ali, o Agenor pede dois personagens, um doutor em reciclagem e uma aluna. Eliza como aluna e eu como o doutor nos disponibilizamos, saímos do palco e então começa a cena.

O Doutor, andando de um lado ao outro do palco, com ar professoral, faz a chamada, vê o nome da aluna e lhe propõe uma pergunta: “o que você faz com seu cocô?” Ao que ela responde que o usa como adubo para suas plantinhas. Segue-se a pergunta do que faz ela com seu xixi. Ela responde “sabe, eu fiquei sabendo que era bom para passar nas feridas, então eu guardo em vidrinhos e distribuo para todos meus amigos”. Aprovação do professor, que então lhe propõe a terceira e última questão: “e o que você faz com seu ranho?”, ao que a aluna responde: “o que todo mundo faz (*pausa dramática*) Eu como!”. O professor pede à platéia uma salva de palmas para a aluna, aprovada no teste de reciclagem.

¹⁴ Ver MERENGÉ, D. O estar fora de si protagonista: algumas anotações. In: *Rosa dos ventos da teoria do Psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1994.

Na escrita, perdemos toda a movimentação da cena, a localização dos atores enquanto a construíam, sua expressão corporal, que complexifica o discurso verbal, modificando-o, ampliando-o, ou contrapondo-lhe nuances. Mas escolhemos esta cena para iniciar o processo de escrita por ser bastante linear.

E escolhendo-a, revemos sentimentos daquele instante onde, como ator a fazer esse papel, não sabia por onde ir, e comecei a cena andando, de um lado para o outro. E um andar foi tomando conta de mim, fazendo passos duros e secos. O doutor chegara andando por si.

E minha colega de cena deu-me a oferta de cena seguinte, colocando-se submissa e ignorante, com a tristeza de não ter o que fazer sendo uma mera aluna, e incorporando ela também, na ação cênica, uma postura que já dizia da sua expectativa. Eu tinha o poder.

E mesmo com ele, não sabia o que fazer. Há uma mágica: ser ator é ser possuído ou entregar seu corpo, mente e afetos a um outro que não é você mesmo, mas ao mesmo tempo é. Uma transmutação paradoxal. Fica-se igual mas se muda. Somos e deixamos de ser. Mestre Heráclito.

E as palavras vieram. Como iria eu imaginar aquela pergunta? Mas ela veio e saiu. À oferta feita a aluna respondeu. Generosidade. Não seria possível pular num vazio como esse se não tivéssemos a certeza que estaremos acompanhados. Generosidade e uma resposta que permite continuar.

Outras duas perguntas. Estas já estavam mais próximas. As respostas também. Ali não havia mais surpresa. Há cenas que acontecem assim! Parece que não sabemos começar, mas se ficamos ali, disponíveis, um movimento começa, uma fala aparece, uma ação do colega nos aponta caminhos. Depois de começada, ela se desenvolve como se nós não fizéssemos nada, uma ação sem agir como preconizam os budistas. Não deve ser à toa que sempre penso os espetáculos como rituais.

Lembro da cena agora, e há um certo grau de tristeza no constatar que profissionais da saúde estejam tão distantes do cotidiano e das situações de vida daqueles que atendem. Pode-se objetar que um médico (ou um psicólogo, ou um

dentista, ou qualquer outro técnico) não é um assistente social para ser obrigado a saber disso, ao que eu responderia que não sei qual é a medicina que esse médico conseguirá propor a um paciente sem saber de fato as condições relacionais, afetivas, higiênicas, alimentares etc, do mesmo. Esta questão nos abriria um leque, o da crítica da formação dos profissionais que trabalham com a saúde, e talvez do ensino como um todo, que está desvinculado da realidade social, pelo menos daquela vivida nos extremos pauperizados.

Ver aquele que sofre como paciente tem uma conseqüência evidente: coisifica-se a pessoa. Não há razão para não aderir a um tratamento. Evidentemente, não há razão desde que como profissionais da saúde não saibamos (ou queiramos saber) quantos dependem do paciente em questão para sustentá-los, arrumar a casa, tomar 6 conduções, ter 3 empregos, o que passou na vida, se foi abandonado/a, espancado/a, o que sente quando vê o Horário Eleitoral Gratuito na TV e todo o resto do universo subjetivo e relacional da pessoa então transformada num paciente serial.

Gera indignação uma situação como essa. Explicitamente, busca-se um culpado para que isso ocorra e, dentro de uma cultura judaico-cristã, não surpreende que o imaginário esteja permeado por essa noção de culpa.

Causa uma ambigüidade ver a “criatividade” de tapar os buracos do telhado, por onde entraria a chuva, com chiclete. Que bom que não tomarão chuva! Que desgraça morar sob um teto destes! Que pouco contentar-se com esta “criatividade”, que bom tê-la, ao invés de sucumbir a uma rigidez e às goteiras das noites tempestuosas.

Não sei se tudo isto estava passando por mim durante a cena. Alguns destes elementos que escrevi são ressonâncias que aparecem neste momento da escrita. Outros são lembranças de lampejos, porque naquela exigüidade de tempo não temos senão lampejos. Não há raciocínio. Não há dedução. Há ação. É essa visceralidade, às vezes permeada por uma noção mais consciente, mas muitas vezes tomada pelo criar espontâneo, que nos guia, nos assusta, e nos alimenta. Se há um porque fazer este teatro, é por esses momentos.

Cena 2

O espetáculo continuou. Poderia trazer cada cena e cada técnica de impacto. Poderia recortar não apenas este espetáculo, mas outros, e fazer uma colagem, abrindo mais os sentidos de cada cena e de sua articulação, como o faz uma colagem.

Recortar, selecionar, destacar, sublinhar. Isto também ocorre numa apresentação. Das frases ouvidas algumas serão enfatizadas, possivelmente aquelas que ressoam de um modo que ao diretor (quando de sua direção) e aos atores (no seu preparar-se para o salto no vazio) permitam criar.

Escolho trazer outra cena do mesmo espetáculo. O grupo já estava mais acostumado com a proposta. Era a 4ª cena e uma cumplicidade já estava estabelecida no grupo. Os atores estávamos “azeitados” e a comunicação do diretor com a platéia fazia-se fluida. Agenor pediu uma outra história daquelas organizadas no começo, no aquecimento. Levanta-se alguém, apresenta-se e ao grupo do qual aquele relato é a síntese:

“A pessoa tinha de ir fazer o teste de HIV, mas se recusava porque dizia que no passado tinha tido diversos parceiros, e agora, que estava casada e tinha um filho, queria apenas pensar no futuro”.

O Agenor pediu que a cena fosse muda. Quando este pedido é feito, usamos outros recursos para que palavras sejam incluídas. Ou algum dos atores fará as “Legendas” do que estaria sendo dito em cena, ou um “Texto”, espécie de metaleitura sobre o que se passa na cena sem, entretanto interagir com a mesma, ou ainda o “Coro”, fala mais poética que, como o “Texto”, não interage mas pode ser feito por um grupo de atores e dá-se o direito de usar as palavras de modo musical, cortando-as, repetindo-as, alongando-as, fazendo-as percussivas.

Eu fiquei só no “Coro”. Não tinha uma direção clara, apenas não me saíam da cabeça as pessoas que atendera em oito anos num centro de atendimento a soropositivos, como tampouco me abandonava a lembrança de como, às vezes, o evento do HIV havia sido a melhor coisa de suas vidas. Alguns assim o entendiam, pelo menos, já que, a partir dali a vida havia ganho algum sentido. Enquanto para outros aquilo havia sido a sentença de morte, a conformação de que o vazio que sempre sentiram estava agora presentificando-se, com o fantasma aterrador se aproximando. Não conseguia deixar de lembrar do misto de impotência, assombro e ternura que me invadiam nos atendimentos. Fiz uma “ponte”.

Pedi ele três personagens: alguém muito ferido, um médico e por último, um Xamã.

O médico e o Xamã se revezam, aproximando-se e afastando-se do doente, cada um no estilo que estereotipadamente o caracteriza, tentando salvá-lo. O médico “ocidental”, com perguntas e toques, análises e pedidos de exames; o xamã, agindo como um pai de santo, dando-lhe passes e convocando espíritos.

O coro canta trechos de uma poesia de Pablo Neruda:

Lívido o dia se aproxima
Com um dilacerante cheiro frio
Sua força no cinza
Sem avisos
Gotejando aurora
Por todo lado
Envolvido em pranto
Perguntareis porque esta poesia
Não nos fala do sonho, das folhas;
Dos grandes vulcões da minha terra?
Venham ver, o sangue pelas ruas.¹⁵

¹⁵ El día pálido se asoma \ com um desgarrador olor frio \ com su fuerza en gris \ sin cascabeles \ goteando el alba \ por todas las partes \ con un alrededor \ de llanto \ preguntareis porque esta

Não me lembro de muitas coisas, já o disse no memorial, e guardar poesias de cabeça é algo quase inimaginável. Às vezes alguma fica e “aparece” em momentos como estes, onde se encaixa sem que existisse um lugar determinado para ela.

Não sei porque ela veio. Ela é maravilhosa, tem essa mistura de dor trágica e crítica política, feitas com imagens e não com conceitos. É como se Neruda tivesse pintado quadros: eles se fazem a cada verso e ficam ao mesmo tempo como cenário de pano de fundo e cenário que interage com a cena e seus personagens.

Agora, escrevendo, aparecem ressonâncias, outras leituras, pensamentos, imagens, e me lembro de Joseph Campbell que nos conta no seu “Mitologia Primitiva”, a história de Semyonov Semyon, um esquimó xamã:

“A doença que me obrigou a seguir este caminho manifestou-se em um inchaço de meu corpo e constantes desmaios. Quando começava a cantar, entretanto, a doença desaparecia.

Depois disso meus ancestrais começaram a ‘xamanizar’ comigo. Eles colocaram-me de pé como um bloco de madeira e atiraram em mim com seus arcos até que perdi a consciência. Eles cortaram minha carne, separaram meus ossos, contaram-nos e contaram minha carne crua. Quando contaram meus ossos, encontraram um a mais; se os tivesse tido de menos não poderia ter-me tornado um xamã. E enquanto eles praticavam esse rito, não comi nem bebi nada por todo o verão. Mas, no final, os espíritos xamãs beberam o sangue de uma rena e deram um pouco para beber também. Depois desses eventos o xamã tem menos sangue e parece pálido“.

Essa é uma das mitologias que sustenta o xamã. Ele não pode existir fora dessa mitologia que, entre outras exigências, traz a de que um xamã deve ter na sua

poesia \ no nos habla del sueño, de las hojas; \ de los grandes volcanes del país natal? \ Venid a ver la sangre por las calles.

linhagem genealógica algum outro xamã. Tradição e, ao mesmo tempo, poder. Nenhuma mitologia está livre de ser ao mesmo tempo ruptura e manutenção.

Quando um xamã aparece fora de sua cultura, é como algo a ser observado curiosamente pois não tem, nem poderia ter, o papel que tem de onde veio, e quando existiu. Perde a característica social e ganha a coisificação e a estereotipia. Não tem nem o valor que tinha lá, nem comunica o que poderia, em outro contexto, ser ouvido. Ele, como um personagem de um filme de Herzog¹⁶, é o “Mudo”. Não porque não fale, mas porque ninguém entende a linguagem e o que ele tem a dizer.

O médico, pelo contrário, tem um papel na ocidentalidade claro e definido. Na verdade, ele está inserido dentro da mitologia que, desde os gregos, vem sendo atualizada e que prega, basicamente, que o médico cura a doença.

Que a história da medicina seja a história de uma incapacidade de curar não altera isso. Esta mitologia se insere em uma mais ampla, que propõe ser sempre um outro aquele capaz de nos dar o alívio de nossas aflições, seja esse outro um médico, deus, um psicólogo, o guarda da esquina...

Na mitologia do médico, ele tem o saber que traz a solução, e ele, o nosso xamã laico, não precisa ter um osso a mais, nem sangue a menos, mas ter passado por boa formação, onde lhe tirarão o pouco de vida que ele ainda tinha, para transformá-lo em um ser sem compaixão, capaz de passar ao lado das maiores angústias e não se compadecer. Colocarão nele não um osso, mas uma série de informações, tão rígidas como seus ossos, que ele deve assimilar e reproduzir.

Quironte era um centauro, meio cavalo meio homem, atingido por uma flecha embebida no veneno da Medusa. Sua ferida nunca se curava, mas ele, tentando achar a poção final para seus tormentos, aprendera ao longo dos séculos os poderes das ervas e das medicinas. Sua ferida não se curaria nem ele morreria de uma vez, permanecendo nessa transição entre o sofrimento constante e a morte que ainda não alcançava. Pôde, entretanto, aproveitar aquilo que aprendera, usando aquele conhecimento “medicinal” para ajudar outros.

¹⁶ Onde sonham as formigas verdes.

Asclépio, filho de Apolo criado por Quironte, aprende do mestre a cura e vai além, ressuscitando mortos. Hades, deus das profundezas, briga com Zeus, e este manda um raio para matar Asclépio, que é transformado em estrelas da constelação de sagitário.

O deus ferido e o que não sabe da sua dor; o que cura a dor do outro, pois não tem dor nenhuma para olhar, e o que não cura a sua, mas sabe o que a dor do outro dói; o que sabe que é diferente e que algo de fundamental nele mudou, e o que é potente, apenas potente, e cai no desvairio da *hibrys*, o desmando, o excesso, que não poupa ninguém.

O Chile de 1973, mortos milhares sem possibilidade de acesso à justiça ocidental. O trabalho de bastidores feito pelos Estados Unidos, temerosos que algo pudesse aparecer mais próximo deles do que o que eles desejavam ter. Socialistas mortos numa terra de montanhas. A cordilheira dos Andes sempre separou o Chile do resto da América, terra de sonho.

A terra dos xamãs também é de sonho. A mitologia que os sustenta parece às vezes saída de um pesadelo adolescente: destruição, reconstituição, sangue, cortes, escoriações, alucinações e imagens fantásticas.

Hades ficou bravo, muito bravo com Zeus: “como você deixa que ele leve as pessoas de minha terra?” Zeus não teve o que dizer porque a potência absoluta só poderia ser sua, ninguém mais podia ter o poder que ele tinha e reverter o corte de Átropos, a Moira última. Só podia ser afronta como a de Prometeu.

Zeus não teve dúvida e mandou a luz. A luz ofusca os que não estão preparados para encará-la. Asclépio tinha aprendido muito de ervas e curas, mas não sabia o essencial, pelo menos o essencial para um grego saber: todo excesso (*υβρις* – *hibrys*) leva à perdição.

Seriam necessárias apenas poucas décadas para que o regime militaresco chileno fosse abafado e pudessem os turistas voltar aos bandos para as estações de esqui. Não que se esqueça totalmente de quem morreu. Para alguns, eles o mereceram, para outros, foi injusto, mas todos vão tocando sua vida normalmente.

“Se vamos parar para olhar a morte de cada um, teremos de olhar para a morte do próprio país, que faleceu junto. Não podemos olhar para isso”.

Dizem que o mais comum num processo xamanístico é que o xamã morre, e no corpo morto colocam-se cristais no lugar dos intestinos, ou paus, ou outras coisas alheias, inorgânicas. Ocorre uma mudança irreversível, para que xamã se torne um xamã.

E ele se torna um xamã levando ao extremo um ritual no qual ele entrou por sonhar aquilo que sonha, sentir o que sente, ver o que vê, intuir o que intui. Ele é o canal. Ele abre o caminho dos espíritos para a Terra, que não sabem se comunicar sem ele.

Os homens sem xamã ficam perdidos, e não sabem o que fazer.

Não há mais xamãs.

A morte vem de muitas formas. Duro é saber que ela vem inevitavelmente e, quem tem a pena de morte vive como se tivesse uma espada na cabeça. Praga maldita que não poupa classe, cor ou credo. Só estando atrás de uma redoma para estar 100% seguro.

Fora da redoma, que seria não ter vínculo com ninguém, estamos todos no mesmo barco. E é o barco que tem um destino só, guiado pelo médico ou pelo xamã. Ele te leva à mesma margem. Aquela da qual não tem volta.

O passado não tem volta e cada um leva o que o passado marcou. Pode arrastar quanto quiser, pode atrasar o quanto puder, que no fim das contas é como aquele ditado latino que dizia “a quem crê no destino, ele o guia; a quem não, ele o arrasta”.

O passado é como o destino, só que um está na frente e o outro atrás, mas cada um puxa uma cordinha, levando-nos para onde temos de ir, sem escapatória no final da história.

E a escapatória, nem é o que se ouve comumente “era para acontecer”. É mais direto, ou mais peremptório, o que não tem escapatória. É o fim ao qual todos

voltamos. Isso não depende se é em terra de vulcões, médicos ou xamãs. Iremos todos, um a um, cada um numa hora, ir ver o sangue nas ruas.

O nosso sangue nas ruas.

Cena 3

A trupe se reúne semanalmente para seus ensaios. Neles experimentamos possibilidades, criamos técnicas, fazemos um entrosamento para que numa apresentação estejamos suficiente articulados para fazer o “salto no escuro”.

Algumas vezes contamos nós mesmos histórias para dar ao diretor uma base de ressonância. Naquele ensaio, estávamos com um estagiário que veio ver se ficaria ou não com a trupe. Esta foi sua fala:

Depois de tudo que aconteceu, nada ficou, e um sentimento de vazio.

O vazio que se fez presente. Nada mais restou.

Era a Eliza que dirigia. Ela apenas pediu dois personagens, um homem e uma mulher, e deu o tema, que seria “A despedida”. Ficamos a Débora como a mulher e eu como o homem. Saímos do palco para os bastidores. Três segundos para entrar em cena.

Usualmente eu não tomo adereços. Temos tecidos, cordas, correntes, flores. Trecos que levamos para usar. Prefiro entrar como ator sem nada, às vezes mesmo sem nada na cabeça. Aquela narrativa era muito abstrata e deixava lacunas por toda parte. Sem saber o que fazer com ela tomei umas flores e um pedaço de bambu, entrei no palco ainda sem rumo - o caminho se faz ao caminhar, dizia Antonio Machado. A cena se faz ao encenar.

Entre com o ramo de flores em uma mão e um pedaço de bambu na outra, aproximando-me gentilmente da mulher que vê apenas a flor, e a

ofereci a ela. Quando esta vem pegá-la, têm de desviar-se rápido para não levar uma paulada. Seguem-se palavras de acalanto e gentileza, convencendo-a a tomar a flor em suas mãos, mas a cada aproximação o bambu corta o ar vigorosamente em sua direção.

Ela se afasta e toma um cesto. Começa um jogo de aproximação e recuo, em que cada um tem uma arma, e a mão que entrega a flor segue estando entre nós, separando-nos, servindo de (talvez) única possibilidade de aproximação. Paramos os dois, ficamos congelados, olhando-nos e mantendo a postura, misto de desafio e oferecimento. Ambigüidade.

A cena da criação do mundo por Deus no Gênesis fala da tranqüilidade e do trabalho, de como tudo se completava: a cada dia uma nova construção se fazia, seres novos, plantas, o céu e as águas, por fim o Homem, mas como este estava só, a mulher depois.

Um dos Vedas conta que o absoluto estava só e, quando se deu conta disso, criou um outro de si. Aí sentiu medo.

Platão conta como éramos todos Hermafroditas e, depois separados, estamos eternamente em busca “da outra metade”.

Parsifal ouve de uma que o ama, mas a quem ele não pode corresponder por já estar comprometido: “na batalha, levarás esta prenda, e eu estarei contigo. Ninguém quando olhar para ti me verá, mas tu saberás, e eu estarei ali, a cada instante”.

E por fim, não porque terminem aqui as ressonâncias, mas para que possamos seguir, Décio Pignatari escreve um poema, em que uma parte diz assim:

-Apenas o amor e, em sua ausência, o amor
decreta, superposto em camadas de coragem,
o exílio do exílio, à margem da margem.

Tensão e brutalidade, amor e falta. Que poderia esperar alguém de uma relação que se inicia em algum momento do tempo, senão que esta mesma relação terminasse?

E como explicar a alguém, apaixonado e desejando viver a completude de um outro, que isso não será mais verdadeiro que o fim evidente que os aguarda?

No turbilhão que o amor impõe, como corredor polonês, nunca há ninguém que nunca tenha levado porrada. E mesmo se Álvaro de Campos tivesse cantado outra coisa, isto seria verdadeiro, porque é o amor algo diferente que uma tensão que existe enquanto tensão, e quando se desfaz não existe mais nada que a lembrança?

E está acaso a violência ausente dessa relação, que ao mesmo tempo deseja o outro como ele é, e ao mesmo tempo igual àquele que o ama? Não é nessa ambigüidade que vivemos todos os que de algum modo estão enredados uns aos outros?

Noite escura e interminável, como as maldições de Lautréamont que perduram na nossa lembrança depois de terminadas, acendendo a cada movimento a mesma sensação de que algo poderia ter sido diferente, e dos atos que deixamos de fazer. Castigos por estarmos vivos e desgraças por fazer aquilo que não tinha outra solução, tormentas e reviravoltas, quando haverá descanso?

Se é descanso o que nos disseram sempre que um dia existiria ao fim da crise, ao fim das dívidas, ao fim do caso, ao fim do emprego, depois dos filhos ou depois que crescessem, e sempre então, em busca ou esperando esse descanso, esse momento de placidez inalterada que continua sendo o alvo a ser atingido, como o amanhã, que sempre chega, mas ao chegar, não é o que esperávamos.

Despedidas. Nunca como aquela de Casablanca, em que o amor ainda perdura e talvez perdurará para sempre, como ideal abandonado, como este final: *“me pregunto que seria de mi si me faltase esse consuelo y esa condena. Como aún no estoy despejado del todo y las lagañas y el abotargamiento embrutecen mi expresión, encuentro en seguida la respuesta: seria um animal que no se*

*comprende a si mismo, atrapado entre un presente monstreco y un futuro que no existe. Asi, por lo menos, tengo un pasado, y lo rememoro, y lo habito*¹⁷.

Mas os finais e despedidas são múltiplos, como a flor e o bastão, o afeto e a raiva, que naquele momento final e derradeiro parecem necessitar expressão, porque realmente não haverá outro momento, e, se nunca ele existiu, antes, quando a despedida parecia impossível, porque deveria agora, que as feridas escancaradas pedem cuidado, ser a hora de dizer o não dito e entender o que faltou?

E ao mesmo tempo, como carregar sozinho as palavras, gritos e lágrimas que necessitavam estar compartilhadas, e os abraços e beijos que não foram dados nem recebidos, mas desejados! Pois se há algo que nos une e iguala, é querermos todos amor.

Cena 4

Outra história que ocorreu num outro dos grupos da Secretaria de Saúde de Campinas, no programa de saúde familiar.

“A história não é minha, é da pessoa que contou, que quando ela estava lá, viu uma coincidência, que a filha tinha o mesmo nome que a filha da mulher, e o padrasto da menina tinha o mesmo nome que seu marido”.

O Agenor dirigia, pediu dois atores e fomos eu e Ângela, que além de outros papéis, é minha mãe. Longa pausa. Ele pediu um pai que vai buscar seu filho que está no necrotério. Já havíamos nos disponibilizado, não havia volta, na verdade nunca há volta.

Havia uma cena pessoal que ficara no caminho, tapando qualquer outra visão: a de meu pai que por aqueles dias havia morrido. Cena pessoal que não se

¹⁷ Prada, J.M. *La Tempestad*. Barcelona: Planeta, 1997.

esquece ou se consegue deixar de lado. Cena de morte que não é uma fantasia mórbida, mas morte presente.

Depois o Agenor me disse que titubeou naquela pausa tão longa que deu, entre pedir atores e lhes designar os papéis, quando viu que éramos nós os atores. Mas apenas aquela direção vinha na sua cabeça martelando-a, ele sabia da situação pessoal que vivíamos, e preocupara-se em seguir por aquela trilha mas, não lhe ocorria outra solução senão seguir.

Pode parecer meio mágico, como se fosse uma versão moderna do “canta ó musa”, e nós, diretores, atores e músicos da trupe, obrigados a seguir essa ordem de alguma divindade. Não sei se é ou não. Não faz diferença se são demônios ou deuses que guiam, inconscientes ou co-conscientes. Naquele fulgor da ressonância, a aceitamos ou ficamos brigando com ela. Aceita-se o “fato”, ela veio por ser a adequada, ou se luta contra ela. Não me canso de repetir o provérbio latino, que aqui ganha de novo presença, pois a quem crê no *fatum*, ele o guia, a quem não, arrasta.

Eu fiquei no bastidor, enquanto Ângela estava no palco, falando para a platéia do seu sofrimento, de imaginar que seu filho pudesse estar morto. Colocara uma gravata, achava que bem vestido o deixariam entrar nos lugares, ou lhe dariam melhores informações; dizia que aquilo devia ser mentira, um erro, que já tinha ido a outro lugar e não tinha encontrado nada.

Eu ficava parado, sem saber o que fazer, e atravessado por um pavor de deixar que ela ficasse ali sozinha, naquela dor que eu sabia que era real, não no sentido imediato de imaginar seu filho morto, mas da morte que ronda muito perto.

Pareceu uma eternidade. Aqueles momentos de indecisão, paralisado, respiração pesada, tensão, olhar no vazio, ouvidos na cena, não havia saída.

Comecei a correr na cena, dava voltas amplas como quem corre num quarteirão, muitas voltas, longas voltas. O movimento acalmava, mas não dava resposta. A música de barulheira infernal passara a ser, com o mesmo tema, um parque de diversões.

Ela continuava falando com a platéia, sabia que eu não estava à sua vista, ainda que o palco fosse o mesmo; é tão lindo quando conseguimos essa comunicação sem palavras, e o colega de cena entende o que desejamos - nossa oferta de cena-, não porque a verbalizemos, mas porque naquela situação aquilo faz sentido.

Voltas, voltas, voltas. Cheguei. Continuava sem saber o que dizer, olhei para ela, os olhos cheios, como negar aquele momento? Como usá-lo?

“Me disseram que você estava aqui atrás de mim, mas eu não morri não...”.

Abraços, ainda bens, “eu não falei para vocês que não podia ser verdade?”.

“É, mas sabe o que é, é alguém igualzinho a mim”.

Alívios. Não se representa às vezes. Se está lá inteiro, e os desejos de que aquilo não fosse verdade, se fizeram imperativos. Não se nega o que está ocorrendo, tenta-se integrar.

Cena 5

Na trupe somos atualmente vários psicólogos/as com especialização em psicodrama e teatro espontâneo. Dentre nossos objetivos, está o de disseminar a proposta do Teatro de Criação, usamos os Congressos como um dos locais para divulgar as idéias, travar contato com interlocutores, conhecer outras pessoas interessadas etc.

Assim, inscrevemos várias atividades da trupe em cada congresso, o que permite termos momentos mais teóricos, alguma oficina, uma apresentação etc. Alguns congressistas vêm a todas as atividades, outros não voltam nunca mais, alguns se surpreendem e colaboram, outros criticam. Mais ou menos o que ocorre em qualquer área. Poder, solidariedade, afetos e criação.

O congresso que serve de contexto para a próxima cena se deu em um *Resort* na Costa do Sauípe, local distante 80 km de Salvador, que recebe turistas do

Brasil e do mundo dispostos a viver uns dias de sossego, ou pelo menos de distância da realidade cotidiana. Não como uma reflexão dessa realidade, mas como negação da mesma.

Eu sentira um incômodo em estar lá, adoraria que o congresso fosse em Salvador, onde teríamos lugares mais bonitos para ficar, menos artificiais, menos permeados pelo desejo de serem perfeitos. Estávamos longe do “mundo real”, onde trabalhamos e onde temos algo para fazer. Que ação teríamos com a população local? Sequer havia espaços para ações com a comunidade. Que psicodrama seria aquele? No que está se transformando o psicodrama?

Muitas questões, congressistas adorando aquilo, outros odiando, não havia um fórum para levantar essas questões no congresso. O poder se mostra, cedo ou tarde, nas suas intenções. Uma das suas facetas era uma inocente pulseira, que todos os hóspedes eram convidados a vestir, pulseira lacre, não se podia tirar do punho, cabresto colorido, estética *kitsch*, identificador à distância.

Os que tinham pulseira rosa eram das pousadas econômicas, azul identificava a pensão completa no hotel onde ocorria o congresso, prateado, o estar hospedado no congresso, mas não ter acesso a comida sem pagar antes. Pulseiras rosa podiam ir exclusivamente às salas do congresso, estando vedada a passagem sequer pelo hall dos outros hotéis. Cenas patéticas, amigos impedidos de atravessar saguões, constrangimentos, irritações.

A trupe havia sido convidada, com outros grupos de teatro de *Impromptu*, a fazer o encerramento do congresso, última atividade do programa, depois de uma série de ações que tivéramos nos últimos dias, subvertendo algumas disposições de não usar o espaço externo, nem atrapalhar a tranqüilidade dos hóspedes.

Os espetáculos, que seriam simultâneos, tinham por mote o “1º de abril”, data simbólica da primeira apresentação de um Psicodrama dirigido por J.L. Moreno, seu criador, na Viena de 1914, aos pés da 1ª guerra mundial. Provocativamente mudáramos o título para “1º de abril de 11 de setembro”.

Eu era o diretor. Estava especialmente tocado pelo tema e por alguns eventos ocorridos durante o congresso. Quando dizemos que cada espetáculo é

uma caixa de ressonâncias em que somos, cada um, atravessados por histórias que vão além daquele espaço e tempo, é a isso que nos referimos. Há passados que estão muito presentes; há lembranças que não se apagam; há sentimentos que não são dirigidos a nenhum dos que ali estão, mas a outros que, entretanto, continuam pedindo para aparecer. Cada espetáculo é um universo que se abre, o passado e o presente ali, e nós, por vezes toureando-os, por vezes surfando, encontrando um ponto de equilíbrio tênue e móvel. Tensão sempre. Às vezes conseguimos um nível ótimo, criação.

Havia feito um aquecimento longo, tinha dois guias. Queria que cada participante se aquecesse com o tema de farsa e sofrimento. Queria histórias deles que, entretanto, seriam apenas um estágio, um degrau para o objetivo final, que era a criação de histórias fictícias sobre a dor e a mentira, temas que para a trupe eram a síntese ambígua do tema da nossa apresentação.

Pedi-lhes que formassem duplas, no palco, saindo de seus lugares e vindo até onde estávamos. Pedi que lembrassem de uma história pessoal, que eles qualificassem como farsesca. Não usariam a voz, mas somente olhares para contá-la para sua dupla.

De onde saíram essas idéias? Alguns procedimentos são do leque de técnicas e estratégias que desenvolvemos e acumulamos com os anos de direção, de teatros espontâneos, psicodramas, *playbacks* e teatros de criação. Sabemos tirar alguns coelhos da cartola. Sabemos dirigir um grupo num aquecimento. Às vezes não funciona, outras sim. Queríamos farsas, mas há, já no aquecimento, momentos em que realmente não sabemos como fazer isso. Ali, eu falei, e mais uma vez a voz saiu como que por si, e ela leva o que eu desejava e não sabia, nem como fazer, nem como pedir. As pessoas se agruparam, risinhos e olhares contando farsas. Não havia som, não era necessário, não seriam aquelas histórias a serem encenadas, ainda estávamos num nível de “pessoalidade” muito alto para conseguirmos fazer de uma narrativa algo coletivo.

Depois pedi que viessem ao fundo da sala, e formassem outras duplas. Quebras, novas articulações, novos espaços, novo pedido, eram outras histórias,

agora de sofrimento, pessoais, mas que tampouco seriam contadas pela voz. Não desejava a exposição de ninguém, não é esse o objetivo. Em duplas, ficariam com uma mão sobre o ombro do colega, de olhos fechados, e sem voz, nem olhos, contariam, apenas pelo tato, sua história.

Risco. Contam as pessoas suas dores a um estranho? Aposta no anonimato e num silêncio verbal, talvez as pessoas tivessem contado pelo contato a história lembrada, talvez tivessem apenas lembrado, talvez sequer se aventurado a olhar para esse território. Não se olha o que não se deseja ver. Mas não olhar já basta, se queremos essa tensão como o degrau para o objetivo final do aquecimento.

Pedi que viessem lentamente a seus lugares. Imaginassem uma outra história, esta sim a ser compartilhada. História fictícia da qual apenas aponte a data, um 1º e abril, de um 11 de setembro. Que se sentassem quando tivessem uma história para contar ao grupo. Que a guardassem consigo, ainda era o aquecimento. Sentaram-se: ritmos diferentes, senta-se esquivando-se, senta-se confortável, senta-se disponível, senta-se esperando, senta-se pronto.

Um aquecimento tem objetivos, não se passam por histórias pessoais sem razão, elas estão lá, nas histórias fictícias. Não numa linearidade primária, na qual o que se conta é uma versão distorcida, omitida, quebrada daquilo que ocorreu com cada um. O que acompanha as palavras das histórias pessoais, sentimentos, lembranças, recordações, um entorno afetivo, estará disponibilizado para a criação de histórias fictícias, que são aberturas para a grupalização. Elas não são de ninguém, elas passaram por alguém da platéia e por meio deste alguém são agora coletivas.

Da platéia como última das narrativas, depois de hora e meia de espetáculo, levanta-se uma senhora que eu conhecia por fotos e histórias. Maria Alicia Romaña, uma das que iniciou o psicodrama na sua vertente aplicada à educação, ampliando-a até tangenciar qualquer trabalho com grupos. Educação e processos terapêuticos. Transformação. Uma das que não teme se expor e uma das que se disponibiliza para colaborar com os da “jovem guarda”. O fato de ser ela a contar essa história já faz da história algo cheio de adjetivos. Há muitas histórias

atravessando aquela pessoa. Muitos “antes” que estão ali agora, seu livro *A construção coletiva do conhecimento*, lido e relido; como alguém conseguiu dar um título tão apropriado e sintético? Um título que indica com tanta precisão a direção que tomamos?

Narrativa: “Um bando de golfinhos em uma ilha Fernando de qualquer coisa, eles tinha de avisar que do outro lado da ilha, as tartarugas de lá estavam correndo perigo, porque iam jogar uma bomba”.

Eu não precisaria ter falado nada. Poderia ter ficado parado ali, a narrativa era tão sintética e dizia tanta coisa que eu corria o risco de ficar catatônico, olhando-a e preso à narrativa. Recorri à platéia para conseguir distanciar-me e formar um conjunto que me permitisse aberturas.

Diretor: [à platéia] Vocês darão um nome fictício para a Ilha, já que é Fernando de qualquer coisa, vamos dizer o que é “qualquer coisa”.

Platéia “Fernando da Última Hora”.

Recontei a história, inserindo o nome dado à Ilha, e pedindo qual era a identidade da bomba, que a platéia chama de Bomba de “São João”. Esta, também por meu pedido de descrição, iria trazer “paz”, “susto”, e “superpopulação” às tartarugas. Ainda pedi o horário e as condições climáticas da história, para completar o cenário.

Teatro de Criação. Criar coletivo, idéias pedidas à platéia. Idéias que me permitiram recortar personagens: queria duas tartarugas, Agenor e Ângela se ofereceram. Queria um golfinho, Sandra entrou. Queria uma bomba, e Fernando se ofereceu. Pedi que a bomba entrasse apenas ao final.

Entram duas tartarugas, vamos chamá-las de T₁ (Agenor) e Tarta (Ângela) e começam a dançar.

T1: Vem Tarta, vamos dançar uma valsa! Adorei sua pulseira vermelha!! A minha é azul.

Tarta: Azul???

T1: É, você come as coisas vermelhas e eu as azuis!

[Tarta com corpo de quem sente asco disso.]

T1: Como somos felizes, ó quanta comida!! Posso comer o quanto eu quiser, e você?

[Entra o golfinho no fundo do palco]

Tarta: Na minha não tem comida...

T1: Não tem Tarta? Por isso que você é baixinha!!!

Tarta: Na nossa não tem comida.

[O golfinho (G/Gogô) a cobre com um tule branco e começa a amarrá-la com uma corda]

T1: [À platéia] Eu posso comer 10 carnes, 10 saladas!

G: Vem Tarta [a puxa]

T1: [para a platéia] Acho que ela vai ser comida. Tarta como você está? [se afasta] eu não posso entrar nos seus domínios, aí não dá.

[O golfinho consegue prender a Tarta]

G: Quietinha Tarta [vai até a T1 e começa a amarrá-la]

T1: [para o golfinho] Qual fitinha é a sua? [vai sendo arrastado junto à Tarta]. Esta fitinha não manda nada? [aponta para a sua pulseira azul]

G: Calma Tarta [prende novamente Tarta que começara a soltar-se]

T1: O Senhor sabe com quem está falando?.....Você sabe meu *curriculum*?

G: Eu estou protegendo vocês.

Tarta: Protegendo do que? Este lugar não tem comida!

T1: Tarta fica quieta que eu sei falar melhor que você, sou mais diplomado.

[T1 se solta]

T1: Tarta, você está bem?

G: Ela está bem [Tarta faz o sinal de “me fodi” com as mãos]

[No fundo do palco, entra a bomba, com um pano preto, e dança circulando-os]

T1: Você vai nos proteger? À noite não pode andar na praia? Tem de ficar quieto depois das 11?

[A bomba se aproxima, começa a cobri-los com o pano preto.]

T1: [sob o pano preto] Coisa estranha. Gogô, a gente está indo para o brejo!

[A bomba se senta sobre os três personagens, e cola na testa um dos vales refeição do complexo onde estava ocorrendo o Congresso, sai vitorioso, aclamado pela platéia]

[Tarta no palco, embrulha o pano preto da bomba, e o mostra à platéia]

Tarta: Para ninguém esquecer que não falei de flores.

A platéia ria convulsivamente ao longo de toda a cena. Tenho certo receio de usar o termo catarse, por sua associação histórica com a idéia de descarga (no sentido sanitário), arriscaria dizer que aquela cena era um momento de descarga,

livrar-se do que não havia sido dito, e ao mesmo tempo de, pela explicitação, articular aquilo de outro modo¹⁸.

Terminamos a apresentação, agradecemos à platéia. Há vezes em que teríamos de lançar mão de algum outro recurso para poder explicitar o quanto somos gratos. Naquele momento estávamos. Stanislaw Grof (1997) fala de estado alterado de consciência para denominar essa posição mental em que vemos, ouvimos, estamos, mas não como todos os dias, no estado ordinário de consciência. Devíamos estar em estado alterado. Intensidades.

Decidimos fazer um compartilhar verbal. Às vezes os fazemos, outras não. Ali achamos que faria sentido. Falas, algumas surpresas fantásticas, de como o título havia sido entendido em várias acepções que não havíamos pensado. Ressonâncias antes de iniciarmos o espetáculo. Falas, emoções suscitadas. Agradecimentos, aquele era o final. Não há final, há pausas. Pause.

A última cena

Ensaio. Eu era o diretor, e estava começando a tentar “desenformar” o que fazemos, da estrutura das apresentações, essa que no início do primeiro ciclo apresentei, uma cena, uma técnica de impacto, outra cena, outra técnica, assim até o final.

Certo está que não é gratuita essa organização, certo está que nos acomodamos a ela, sempre nos acomodamos por algum tempo: organização, desequilíbrio, homeostase.

Resolvi experimentar usar os atores na cena, do lado de fora do palco, falando sobre a cena, tentando usar a relação que os coros gregos de Sófocles têm

¹⁸ No meu “O riso doído” reedito um artigo, de 92, no qual faço uma revisão de como o conceito foi usado e como poderíamos nos apropriar dele de modo menos conservador, saindo de seu sentido usual de laxante, que limpa e purifica, para algo mais integrador, e por isso, transformador.

com os personagens - falam deles, às vezes falam com eles, mas não lhes respondem, estão ao mesmo tempo acima, e ao lado.

Várias cenas ocorreram no ensaio, uma servia de estímulo para a seguinte, pedi ao Agenor e à Eliza no palco que fizessem uma série de movimentos livres, interagindo entre si, enquanto a Débora e a Ângela, cada uma numa extremidade do palco, falavam sobre o que viam.

Depois, pedi que as duas fossem para o palco, que a cena dos colegas fosse seu estímulo para criarem, enquanto eles de fora, fariam essa fala “sofocliana”.

Débora se deita no palco, imóvel. Ângela se deita ao lado, um pouco sobre ela, acarinhando-a, o coro fala alternadamente frases que dizem do amor e da morte. “Quando o amor está no êxtase só resta a morte”; “Tudo acaba, tudo recomeça, nada acaba, nada começa, nada acaba nunca”.

A morte
nunca acaba

Sem fim
sempre termina

O coro fazia um contraponto entre as falas, a cena fazia um contraponto com o coro, as atrizes faziam um contraponto entre si, uma morta, a outra seduzindo-a, uma era recordação, outra estava presente.

Uma sobre a outra, a outra mexia levemente as pernas, fechando-a sobre a colega que estava sobre ela. Movimentos mínimos como os gatos aninhando-se.

A cena foi linda. Já era tempo e o ensaio acabou, sentamo-nos para conversar sobre as cenas, mas só aquela foi comentada. “eu via alguém vivo recordando o que havia vivido com alguém já morto”; “eu lembrei do Império dos sentidos, naquela transa final que o cara é esganado pela menina quando está gozando”; “Eu me relacionava com uma morta, mas meu amor por ela a fazia retomar a vida”.

Essa é a beleza, tantos sentidos entendidos, muitos, não há um certo, há muitos, não há uma linha, mas redes.

Esta é a última cena por muitas razões, foi a última cena daquele ensaio, é a última cena deste ciclo, que descreve um pouco como fazemos as criações, naquilo que nos é possível descrever.

Mas é a última cena também em um sentido muito doloroso. Débora seria morta depois de alguns dias, em situações obscuras que misturam estranheza e dor, e que imediatamente nos fizeram recordar esta cena, que seria sua última cena na trupe, e sua última aparição no palco.

Não trago a cena para chorar apenas, ainda que ela nunca nos abandonará, e não me surpreenderia que muitas vezes falássemos dela em apresentações, como texto, como cena, como sentimentos.

A trago agora para encerrar este ciclo, falando do que não sabemos. Que sensibilidade é essa que cria uma cena do que vai ocorrer dias depois? Quando quebramos a causalidade como o nexa que explica a criação é, entre outras razões,

porque não há como explicar o que se faz em cena. De onde nos vêm respostas e ações? Elas vêm simplesmente.

É confortável situá-las no passado, estaríamos apenas respondendo com a bagagem que levamos conosco, repetição.

Difícil e incômodo é aceitar seu mistério, fora do tempo, numa posição que independe de antes ou depois, de próprio ou alheio, vivido ou imaginado, nesse Aleph virtual estamos. Por isso fazemos mitos. Por isso é tão difícil. Por isso é criação.

TERCEIRO CICLO

ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as idéias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar; ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar, ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido, a árvore que cresce e frutifica com a árvore que não dá frutos, a semente que tomba e multiplica com o grão que não germina, a nossa simplicidade de todos os dias com um pensamento que não produz; por isso, dobre a tua língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família!

Raduan Nassar

É que o saber não é feito para compreender,
ele é feito para cortar.

Michel Foucault.

1.1 – Histórias

Terminado o espetáculo, ouvimos por vezes leituras sobre o sentido e significado de alguma cena. O interlocutor apresenta, às vezes timidamente, sua compreensão do que viveu. Sua organização faz e tem sentido, mas é como se atrás dela se arrastasse, como uma aranha com medo de ser pisada, a pergunta: “entendi certo?”.

Cada membro do grupo participou do evento diferentemente, significando-o diferentemente. Infelizmente, nem todos se dão conta de que o modo como vivenciaram a cena é o seu modo e, portanto, “certo para si”.

Talvez, e possivelmente, não tenha entendido do modo que outros o fizeram, talvez sua compreensão seja muito mais abstrata, confusa, simbólica, marxista, psicológica, lógica, e tantas outras compreensões possíveis. E talvez tenha sido tocado em outras dimensões que escapam à compreensão linear e causal, aquela que sempre tem a esperança de, depois de ouvir uma narrativa, ver a repetição da mesma; ou de aspectos da mesma, que permitam reconhecer aquilo que já se sabia, identificado então como “o certo”. O certo seria o que já se sabia que iria acontecer, no círculo de tautologias que, se não acrescenta nada, pelo menos não assusta muito.

Essa incerteza, essa criação de um território movediço, onde não há um certo, mas tampouco um errado, onde proliferam “certos”, múltiplos como sejam os espectadores, incomodando o espírito letárgico acostumado à poltrona segura da resposta fechada, faz dessa pergunta “entendi certo?”, o sinal de que conseguimos um dos intentos.

Neste ciclo há o intento de dialogar com alguns autores usados como referencial, levantando alguns aspectos que são relevantes para um trabalho que usa de histórias e cenas, para ampliar o imaginário.

Não se responderá com o auxílio deles se aquele era o jeito certo de entender. O que se quer é dialogar com as cenas, usando os autores como

interlocutores, para com elas, desenvolvermos temas que estão junto a elas, nelas; temas que nos fascinam e que aprendemos ser parte do que fazemos, estão ali antes de começarmos, a eles voltaremos depois de terminada a função. Eventualmente roçamos neles durante o espetáculo.

Talvez seja hora de perguntar:

Que podemos entender das cenas?

Há interesse em entender?

As cenas não falam por si sós, escancarando possibilidades, incitando afetos, provocando reflexões?

Passado o espetáculo, quando não há mais o fenômeno, mas apenas a possibilidade de lembrá-lo, cabe-nos perguntar: quereríamos estripar o evento, forçando-o a nos dizer o que já sabemos? Ou podemos dialogar de outra maneira, pela rememoração, com o que ocorreu?

Poderemos escolher a forma de nos aproximar, ou em outras palavras, qual o método que desejamos usar para dizer algo sobre o evento em questão. Há várias possibilidades, algumas das mais conhecidas são:

1 - Interpretar o evento, que é a base de diversos métodos conhecidos. A cena descrita seria vista sob a ótica de alguns critérios explicitados e conhecidos anteriormente. O resultado, a resposta, é verdadeira sempre que se acomodar ao conjunto referencial usado. Muitas vezes se faz um esforço para colocar o evento, o fenômeno, no crivo de interpretação, indicando ser mais importante confirmar a teoria, que olhar o que ocorreu.

O interpretar está além de alguma teoria, é uma forma de olhar para um evento, é acreditar que há um conhecimento escondido naquilo que se está presenciando, e que esse conhecimento apenas será cognoscível pelo uso de um

conjunto de algum referencial externo ao evento. O interpretar não acredita num conhecimento direto;

2 - A fenomenologia¹⁹ aponta a possibilidade de não conhecer o ser absolutamente. Na verdade são aproximações graduais que fazem com que a relação entre o observador e o objeto modifique-se no tempo. Sabe-se que nunca se chegará ao conhecimento completo do ente visado. Em substituição a essa quimera, é então proposto um processo contínuo e interminável de conhecimento: de si como aquele que olha (e então, e por isso, conhece), do objeto, nas múltiplas visadas possíveis (e nas múltiplas possibilidades de conhecimento que cada e todo objeto permite), e do processo de conhecimento, o *como se conhece*.

Ao contrário da interpretação, a fenomenologia tem a abertura de olhar para um fenômeno e aceitar que ele já está se mostrando. Não se lança mão de referenciais alheios ao evento, por crer que esses referenciais já não deixariam o evento como ele se mostra, mas como se desejaria que ele se apresentasse. Perderia-se a possibilidade de conhecer.

Estamos agora propondo uma outra possibilidade:

Um “método alegórico”.

Ao invés de perguntar pelo ser, por sua ontologia ou verdade, o que o define como o que é, e não como outra coisa; ou tentar mesmo que através do tempo e das sucessivas aproximações, descrever um objeto sabendo-o sempre transcendente a nós, podemos perguntar-nos: e para que saber mais do objeto?

Quiçá a pergunta soe pueril ou imatura, mas sua resposta indicará um destes dois caminhos abaixo descritos, nenhum deles excluindo o outro, e na verdade não tão distantes e isolados quanto poderiam parecer inicialmente. Assim, podemos perguntar novamente: e para quê queremos saber mais do objeto?

¹⁹ Fenomenologia, como psicologia, ou pintura, descreve um conjunto de autores e linhas de compreensão/propostas que só ficam sob o mesmo teto por mera inércia, já que muitas vezes tratam de óticas muito distintas, com objetos, perspectivas e intenções várias. Estamos nos referindo aqui à fenomenologia conforme proposta por Merleau-Ponty, em especial em seus *Fenomenologia da Percepção* (1989) e *O Visível e o Invisível* (1993).

- 1 - Ou se conhece para dominar / controlar;
- 2 - Ou para melhorar – a si e/ou ao mundo.

Foucault tem na sua produção escrita um trabalho que cobre exaustivamente o saber e sua articulação com o poder. Voltaremos a esta articulação no fim deste ciclo, por hora apenas assinalaremos que o pragmatismo desses dois caminhos indica o quanto a positividade do poder afirma conhecimentos. Temos como positivo que um saber sirva para algo, pragmaticamente, sempre.

Podemos lançar com o intuito de provocar, pelo menos inicialmente, uma outra possibilidade, a de interagir com o objeto, não para conhecê-lo, mas para nos divertir com ele, interagir, fazer dele nosso parceiro em um jogo de criação.

E não importaria muito o que é que o objeto em questão “é”, não porque isso não tenha em absoluto importância, mas porque mais importante que saber algo dele, é fazer de um objeto ou evento com o qual interagimos, algo que o transforme, nos transformando, e principalmente, criando o que não existia ainda, como nesta passagem em que Thomas Mann, no seu Doutor Fausto, desenha o seguinte diálogo:

- Ó Probst, tu é muito burro! – Disse Baworinski. – Ele improvisava. Será que não consegues compreender isso? São coisas que ele inventou de um instante para outro.
- Como é possível inventar de uma vez tantos tons à direita e à esquerda? – Defendeu-se Probst. – E como pode ele afirmar que não é nada, embora toque aquilo? Não se pode tocar o que não existe.
- Pode-se, sim – replicou Baworinski conciliadoramente. – É possível tocar o que ainda não existe.

E, não menos importante que essa proposição, é o pressuposto que qualquer objeto só “é” para quem o vê, ou seja, ele é para o observador, que constituirá com o mesmo um conjunto que não pode generalizar afirmações nem sobre o “objeto”, nem sobre o “sujeito”, mas trará informações sobre essa relação constituída. O que nos leva muito mais a olhar nem para um objeto, inexistente em si, nem para um sujeito, também inexistente em si, mas para a relação que os define e constitui como participantes.

O “método alegórico” não fará a redução interpretativa, ao contrário, fará com que a vertigem, que é uma das características da alegoria, se torne presente, por levar mais longe: Longe do mesmo, longe do conhecido, longe do que já se tinha antes, as possibilidades de leitura e compreensão do evento.

Assim, também no Teatro de Criação, criar é a tentativa de conceber imagens e movimentos, palavras e disposições que constituirão conjuntos imagéticos para a platéia. Nosso intuito é que essas imagens possam implicar a platéia a imaginar outras, outras cenas, outras possibilidades, outras situações, outras conexões.

Estaremos entendendo, como Bachelard (1988), que a imaginação não deriva do substantivo “imagem”, mas do verbo “imaginar”. E se as imagens imaginantes são aquelas que nos incitam ir além delas mesmas; se imaginar é um ato criativo, que não reduz a conceitos, mas amplia, às vezes incontrolavelmente, o espectro do conhecido, então, que o método para “ler” uma imagem, seja outra imagem.

Que entendamos o aludir como método de pesquisa, e o conectar como possibilidade infinita de encontrar sentidos novos ao que produzimos. Uma imagem pode ser vista como desejo fálico, luta entre *senex* e *puer*, e ainda como representante do elemento fogo, mas ela estará sempre mais além destas categorias, e se as aceitamos, é tão somente para provisoriamente sentirmos alguma segurança no reino instável e constantemente movedição das imagens.

Se soubermos disso, talvez não necessitemos de métodos interpretativos que nos sosseguem a angústia do desconhecido, e poderemos fazer da pesquisa imagética, um ritual de conhecimento constante.

Não há saber pronto e nem acabado, e quem se decide a trabalhar com imagens necessita assumir essa perspectiva. Caso não o faça, correrá o risco de desejar transformar a imagem, na sua beleza e temeridade próprias, em conceito, que é seguro e definido, depois de dado.

Não existe um dicionário de imagens. Não há nenhuma imagem encaixotada pronta para o uso. Se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens, deveríamos imaginar um dicionário infinito, como infinito continua a ser o dicionário das palavras possíveis.²⁰

Evidentemente há um preço nessa posição: não existem mais critérios para avaliar a criação artística, já que toda obra, toda imagem não terá fora de si um critério sólido de avaliação, mas intrinsecamente será ela mesma a proponente de seu valor.

E seu valor não será absoluto, mas derivado da experiência de quem a recebe, o que equivale a dizer: o espectador, cada espectador, construirá a sua seqüência de imagens, a sua rede de conexões e lembranças, alusões e sentidos, e somente por essa rede é que se pode definir o valor e o sentido de uma imagem ou do conjunto delas.

Por demais anárquico, mas por demais próximo ao que ocorre no mundo da imagem. Toda imagem, se pudéssemos criar uma linha fictícia entre o conceito e a imaginação, está situada em algum ponto de criação e estímulo para novas imagens, às vezes são imagens muito próximas a ela, outras, conectadas por não se sabe qual sentido. Entender esse caos é assumir que qualquer que seja o sentido dado a uma imagem, sempre esse sentido será alheio ao seu ser, por definição maior (de tamanho e complexidade) que as definições e categorias.

²⁰ Pasolini, P.P, Empirismo Hereje. Citado por Almeida, M. em: *Cinema: Arte da memória*. (1999). Pg 119.

1.2 - Alegoria

Se falamos de alegoria como método não é com o intuito de fundar uma nova escola, mas para utilizar desta possibilidade de conhecimento e através e com ela, introduzir-nos no território do Teatro de Criação, e o constelarmos com outros temas, às vezes ligados diretamente a ele, outras, distantes.

Cenas não são apenas cenas, ganham com a noção de alegoria, a possibilidade de serem vistas, vividas e entendidas como entradas para elaborações mais complexas. Icebergs rizomáticos.

Ao mesmo tempo cenas são apenas cenas. Inteiras ali, sem nada escondido. Como num texto Zen ao contar que antes de iniciar-se no Zen, os rios são rios, as montanhas, montanhas, e as flores, flores; depois de iniciado o aprendizado, os rios são mais que rios, e as montanhas mais que montanhas e as flores mais que flores. Quando se atinge o *satori*, a iluminação, os rios são rios, as montanhas, montanhas, e as flores, flores. As cenas estão ali, completas, e as cenas abrem-se. Simultaneamente.

Toda esta discussão sobre alegoria tem em Benjamin seu ponto de partida. Não por ter ele sido o primeiro a escrever sobre isso, mas por ter construído um referencial complexo sobre o tema, inserido numa constelação teórica única que aproveitamos.

Uma história contada, ou mesmo fragmentos dela, ou ainda uma narrativa feita em grupo, é um estímulo, pode desde o início ser ouvido não apenas no que diz literalmente, mas naquilo para o que deseja escapar, nas tangências que podemos traçar, como se ela fosse uma esfera cheia de infinitos pontos de fuga, por onde tangenciam-se as ressonâncias criadas pela apresentação..

E aqui a apropriação se mostra: uma história tratada “como se” fosse outra coisa que não o que ela é, mas ao mesmo tempo, olhando o instante em que ela se deu. Isso é constelar momentos e estados numa situação intrinsecamente tensa.

Quando qualquer diretor propõe uma cena, está ao mesmo tempo contando simultaneamente a história que ouviu, e uma outra. Esta não vem como substituta, nem como reparação, mas como parte deste método alegórico. A direção de cena toma algo da narrativa, outros dados, entretanto, ficam de fora, alterando a configuração dos elementos que foram “reutilizados”, assim como novos conteúdos fazem que um conjunto diferente seja formado.

A cena não é uma reorganização, nem uma reutilização da narrativa, mas, como vimos no primeiro ciclo, é a resposta às ressonâncias sentidas pela trupe.

Num processo interpretativo, se quisermos identificar o sentido da cena, dos personagens, do que ocorreu, ficaremos buscando (e achando), sinais que afirmem aquela leitura. Naquela primeira história do ciclo anterior, por exemplo, se quisermos identificar o doutor em reciclagem com o técnico da saúde, a aluna com a paciente visitada, a situação vivida com o processo de avaliação do paciente e de suas condições sociais, podemos fazê-lo, teríamos “descoberto” o crivo para “decifrar” a cena. E ainda que isso fosse cabível, já que os significados parecem ajustar-se bem a essa forma de ver o ocorrido, temos de entender que esta seria uma redução.

Porque da miríade de sentimentos que podem atravessar um técnico numa visita, e um paciente ao ser visitado, a trupe fez um recorte, dado na narrativa da platéia, e sobre ele as ressonâncias aconteceram.

E, das várias ressonâncias que a cena nos provoca, localizaríamos em uma interpretação acima explicitada, a que teria conseguido dar conta de traduzir com mais exatidão o que a narrativa teria querido dizer.

Mas, a narrativa da platéia não quis dizer nada a mais que aquilo que disse. Sua explicitude é máxima, ali está tudo o que é possível ver e saber sobre aquele grupo, que naquele momento montou aquela narrativa. Ao mesmo tempo em que respeitamos aquela narrativa, ela será destroçada, atravessada por ressonâncias, deixará de ser o que era e será transmutada em outra narrativa, a do diretor, que será ao mesmo tempo respeitada e desprezada, pela cena que os atores criarão. Não há criação sem tensão. Não há criação sem destruição. Não há criação sem risco.

E Benjamin, em um de seus escritos mais breves, suas Teses sobre a filosofia da História, deu-nos a ferramenta para entendermos que qualquer constelação que se faça, de momentos díspares da história, é uma organização que necessita deixar entrever o lampejo, o mesmo que nos incita a fazer essa constelação: é o lampejo do risco que se sente perto de um fim, que no caso de seus escritos era do proletariado, oprimido pela miséria e falta de perspectivas, aquele proletariado que Benjamin já via ser cooptado pela coisificação mercadológica, tornado em “público consumidor”, nicho de mercado como se diz atualmente, e que com isso perdia a possibilidade de ser a parte ativa de mudança social que a dialética marxista pedia para o movimento da história: sem proletariado entendido como tal, não haveria luta de classes que pudesse levar ao socialismo almejado.

O risco era então o perder-se esta diferença, solapada pela História única, a história do mercado. No nosso caso o risco é a continuidade, a repetição do mesmo que se mantém, caso não nos invistamos da tarefa de fazer por meio deste mesmo risco, a ruptura, o aparecer dessa luz efêmera, esse lampejo, constelado na tentativa de dizer algo novo.

1.3 - História

A História não existe. Mais que apontar seu pretense fim, o que já se mostrou mentiroso, estamos dizendo que ela não existe enquanto coisa, enquanto dado, enquanto algo acabado.

Mas todos têm histórias, todos contam histórias, todos se inserem em uma ou mais histórias. Então estamos na verdade falando de outra coisa.

Estamos pronunciando a inexistência de uma linha ou de um processo que se desdobra independente de nós e no qual, com sorte, estaríamos inseridos em algum ponto, entre o início do tempo e o escatológico armagedon.

Como alternativa, estamos indicando uma bola, novos múltiplos, com tantas pontas quantas se olhem, que servem para começar a estabelecer um início,

ou um fim, talvez um meio, mas que longe de serem uma linha, são parte de um emaranhado, que na verdade se mistura com muitos outros emaranhados, muitas outras vidas, que começam, terminam, encontradas em algum ponto com esta vida que estamos tomando como exemplo para falar de História.

E ainda assim a metáfora não é boa, pois de que adiantaria dizer que ao invés de linha ela é novelo, se ambos são coisas dadas?

Então vamos mais longe, a História não existe. Da vida que comporta tudo, e da qual os conceitos e idéias nada mais são que conceitos e idéias, produtos mentais, portando partes, formamos recortes, trechos escolhidos com a ajuda da vigília consciente ou guiados pelas potências lunares.

Trechos que não existem, ou nem existiram como os contamos, mas têm origem na montagem que fazemos daquilo que chamamos “nossa vida”, o que não deixa de ser uma outra mentira solipsista, pois a vida não é só nossa, mas da rede que participa dela, outras pessoas, grupos e instituições, que estarão compartilhando momentos e vivências.

E estas histórias, não têm começo ou fim, mas serão começadas e terminadas por arbítrio de quem as constitui como história. A “nossa” se mescla seqüencial e paralelamente a muitas outras histórias, de quem a conta, e dos que são (sob a perspectiva de quem a conta) co-participes. O mesmo se pode dizer reciprocamente das histórias “dos outros”.

Se estabelecemos culturalmente no ocidente a história como História, linear e única, sem tropeços ou engasgos, atalhos, desvios e caminhos vicinais, becos sem saída e trechos intransponíveis, isso somente se dá pela necessidade de acreditarmos que existe um “de onde viemos”, e um “para onde vamos”, e no meio disso, um “aqui estamos”.

Quando não viemos de um lugar, nem de um tempo, ocorre algo parecido com o que aparece na minha história preferida do Zen:

O mestre Baso foi o oitavo patriarca Zen, a partir de Bodidarma. Era um indivíduo de aspecto singular, segundo seus contemporâneos, que dizem que ele tinha a língua tão comprida que com ela alcançava o nariz, um rosto

fino e comprido como o focinho de um cavalo, um andar pesado como o de um boi e um olhar penetrante como um tigre.

Certo dia saiu ele a passeio em companhia de seu jovem discípulo Hyakujô. A certa altura do passeio, viram uma revoada de patos selvagens. Baso perguntou então a Hyakujô:

- O que é aquilo Hyakujô?
- São patos selvagens, Mestre.
- Para onde foram?

Foram-se embora voando – respondeu Hyakujô, fitando o céu meio hesitante.

Foi então que Baso agarrou o nariz de seu discípulo com toda a força, dando-lhe um enérgico puxão. Hyakujô soltou um grito de dor:

- Ai.
- Não foram embora coisa nenhuma! – Gritou então o mestre.

Nesse instante, Hyakujô obteve a Iluminação.

Mestre e discípulo voltaram calados para o templo. No dia seguinte Baso deveria fazer um sermão, e grande multidão se apinhava na nave do templo. Ante o púlpito, estava estendida uma esteira sobre a qual os presentes deveriam se prostrar em saudação ao Mestre, quando este terminasse seu sermão.

O mestre entrou na nave e subiu ao púlpito. Hyakujô, que se encontrava entre o público, levantou-se. Avançou em direção ao púlpito, enrolou a esteira ante ele, colocou-a debaixo do braço e carregou-a para sua cela. Baso, vendo que a esteira tinha sido retirada, abandonou o recinto e recolheu-se a seus aposentos. Não havendo sermão, em breve a multidão se dispersou.

Pouco depois, um monge se apresentou na cela de Hyakujô:

- Hyakujô, o Mestre te está chamando!

Hyakujô dirigiu-se para a cela do mestre e sentou-se ante este.

- Por que retiraste a esteira antes de meu sermão?-Perguntou Baso.
- Ontem meu nariz doeu bastante quando foi puxado por vós – respondeu Hyakujô.

- Ontem, a que coisa estava apegada sua mente? - Perguntou Baso.

- Hoje o meu nariz não dói mais – respondeu Hyakujô.

O mestre compreendeu que o discípulo compreendera o ponto essencial e disse-lhe:

- Agora conheceste quem realmente és.

Obtendo licença do Mestre, Hyakujô retirou-se para sua cela, pondo-se a derramar copiosas lágrimas. Um monge, intrigado com seu choro, entrou na cela.

- Por que choras Hyakujô?

- Vai ter com o Mestre que compreenderás.

O monge dirigiu-se à cela do Mestre e perguntou-lhe porque Hyakujô estava chorando. Baso respondeu:

- Vai ter com Hyakujô que compreenderás.

O monge voltou à cela de Hyakujô. Este agora gargalhava estrondosamente. Admirado, o monge perguntou:

- Até agora choravas. Por que agora ris?

Hyakujô respondeu rindo:

- Até agora eu estava chorando e de repente comecei a rir²¹.

Quando leio esta história uma estranheza me toma. De uma posição em que o passado está o tempo todo entrando no presente, como resíduo, o discípulo salta a um equilíbrio instável no qual o passado fica como passado, vivido, sentido, entendido, mas passado. O futuro inexistente, e o presente fica uma explosão de possibilidades. Um estado simultâneo de incompreensão, surpresa e expectativa aparece. O discípulo é iluminado quando percebe que não há um antes, nem um depois, mas um agora. Só. E pleno.

Se teimamos em repetir, ou a história de onde viemos, ou a crença de uma única história de onde viemos, é só para não vivenciar o abismo de não termos um antes que efetivamente nos represente e dê sustento.

É deste presente que saem, por nossa construção, passados vividos, e organizados como nos convém contar e recontar; e futuros desejados ou temidos,

²¹ In GONÇALVES, R.M. *Textos budistas e zen-budistas*. São Paulo: Cultrix, 1992. Pgs156/8.

conforme sejam eles expressão do desejo ou medo, marcos indicativos que nos protejam do não saber o que vem pela frente.

E se teimamos em repetir um “para onde vamos”, podemos entender isso como parte do processo no qual todos estamos inseridos, de afirmarmos que depois de agora vem um outro tempo, o qual será certamente um desenrolar do presente, e no qual nossas ações serão recompensadas com as conseqüências das mesmas. Porque faz parte na noção de progresso, a idéia de que existe uma continuação e uma linearidade entre o que aconteceu, acontece e acontecerá, e que uma coisa é conseqüência da seguinte, o que implica não termos saídas para o ciclo amaldiçoado da continuidade, a menos que compreendamos que o paradigma linear do tempo, não é absoluto, mas tão somente um paradigma, tão possível como o da circularidade do tempo que sempre retorna, ou o de um tempo, que à imagem da história, não existe, mas é constituído de momentos que cada um colhe e constela em conjuntos que lhe dão sentido, segurança, vida, conhecimento etc.

Um abismo se abre se não tivermos nem passado nem futuro, mas tão somente esse indefinível momento, que chamamos de presente.

Queremos uma “História que só pode ser verdadeira narração e verdadeiro advir se nossos atos e palavras forem penetrados pela finitude e pelo desaparecimento, portanto preciosamente únicos, insubstituíveis, atuais, sem o consolo da imortalidade”²².

Essa História está fora do tempo, e nisso nos aproximamos do mito, porque ele é uma narrativa que também se situa fora do tempo, em uma eternidade, que, entretanto olha para um passado, e aponta para um futuro, mais à frente veremos esse paradoxo mais a fundo.

Agora, se é uma História fora do tempo, isso só é possível por uma interrupção no fluxo pretensamente contínuo e linear do tempo. Essa ruptura é antes de qualquer coisa, uma violência contra a continuidade e manutenção da repetição que prega ser sempre igual o tempo, um depois do outro. É este um dos

²² In GAGNEBIN, J.M. *História e narrativa em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. Pg 94.

motivos evidentes do choque com que qualquer ação que “atire contra os relógios”²³ é recebida.

Essa interrupção permite abrir, na pretensa continuidade, frestas, brechas, buracos, flancos de ataque, para colocação de dispositivos de abertura de tempos paralelos, circulares, distintos do tempo padrão de repetição que se dá na cotidianidade “natural”.

Ao quebrarmos essa continuidade com a direção dada aos atores, com a cena por eles feita, estamos abrindo, ou melhor, dizendo, forçando, uma desestruturação daquela linearidade. É possível ver que outro tempo, que outra narrativa, que outra história se pôs ali, onde uma primeira se manifestara como única possível.

É esse abalo, essa ruptura, essa fratura que caracterizará a ação criadora. Ali, onde havia uma linha, risonha ou chorosa, surgirá, ou melhor, teremos a destruição, e em seu sítio, um cadafalso. Não se poderá ver a história como antes, ela estará sempre “contaminada” não apenas com a cena que se realizou, mas com a desconfiança de que cada narrativa não é apenas uma narrativa, nem é completa, nem total, mas apenas uma parte, e no que nos interessa, uma parte confortável, da vida, passível de questionamento, reconstrução, caos, e criação.

Ao mesmo tempo uma outra violência se insinua, fazemos de uma fala individual ou de um pequeno grupo algo que pertence a todos os presentes. E se saímos da individualidade e passamos a olhar para aquele grupo que se reuniu, aí então passaremos a ver não só a história como pessoal, mas a história coletiva. Não de toda a coletividade, mas dos que estão ali, que saíram de um solipsismo para publicar suas narrativas, e depois, presenciar e participar da transformação dessa narrativa em instrumento, alavanca de movimentação daquilo que parece às vezes tão sólido e certo: a História.

²³ Ver tese 15 Sobre o conceito de História, In BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993, vol. 1.

Quando um grupo conta uma história, não se imagina que essa tenha sido a única vivência daquele grupo, mas aquela que essas pessoas, dentro daquele grupo, coordenado por um diretor que nunca viram e atores desconhecidos, com uma proposta que não é usual, e sendo convidados a compartilhar, a evidenciar aquilo que passaram no seu íntimo, conseguem tornar pública. O conjunto de histórias lembradas será de alguma forma (aglutinação, síntese, colagem, escolha) conduzida a apenas uma, representativa do grupo.

Se é certo que toda representatividade é um ato de mascarar diferenças, pois cada membro do grupo conta uma história, e depois o grupo escolhe uma delas, que diria respeito a todos, é evidente que nuances e individualidades se perderam nessa transição, nessa passagem. De seis histórias vividas, cada uma com uma ótica diferente, passamos a ter apenas uma. Mas se nessa condensação perdemos o individual, ganhamos a publicidade das vivências individuais, e talvez o que mais nos interesse, pontos de intersecção, identidade, compartilhar, pertença, sobre as experiências vividas que, não podemos nos esquecer, se passaram com as pessoas nos mesmos locais e tempos, com os mesmos interlocutores.

Digo isso não para sugerir que as experiências são na verdade as mesmas, pois não são, cada um vive a seu modo. Mas têm um contexto, um *locus* inicial similar. Com isso se deseja afirmar que as áreas de intersecção, de um grupo que tem um trabalho próximo, poderão ser numerosas.

Não que isso torne a todos os membros símiles uns dos outros. Mas fazendo uma história a história do subgrupo, estamos convidando-os a formar, ou reatualizar uma identidade que possuem, ou pelo menos, construíram naquela experiência.

Essa configuração de uma identidade grupal não tem a dimensão que um mito poderia ter. Veremos mais à frente, quando nos aprofundarmos na questão do mito, que ele era o amálgama que permeava a grupalidade, dando-lhe um referencial de identidade não só aos indivíduos, mas ao grupo como um conjunto.

Mas se não tem a dimensão do mito que, cabe lembrar uma vez mais, vem do grego *μυθος*, que significa originalmente “relato”, não por isso deixa de ser uma

construção daquele grupo, o que significa que não foi dada por mais ninguém que os que participaram não só da experiência, mas do compartilhar dessas experiências, e da formulação das mesmas, em uma história.

A história a ser narrada é por isso algo que representa a esse grupo, como dissemos, naquilo que tem de comum. Seu mérito maior entretanto não está nisso, mas em abrir uma fenda, uma brecha para a valorização e a validação da experiência individual como algo que pode ser compartilhado e transmitido para um outro.

Vimos no 1º ciclo que Benjamim em seu “Experiência e pobreza” apontava a pauperização dos indivíduos, que ou não tinham nada o que compartilhar, ou os que tinham – as experiências profundas como a 1ª grande guerra -, não as tinham como objeto de compartilhamento.

Faz parte da configuração do Poder atual, transformar cada indivíduo em receptor de mensagens, mas desprovê-lo do papel de emissor, e Benjamim aponta com exatidão para o processo de “descapacitação” dos indivíduos contemporâneos. Nós somos aqueles que “nada temos a dizer”, como se estivessemos nascendo naquele momento, sem bagagem, sem tradição, sem história grupal, familiar ou social.

Indivíduos sem vínculos, sem continuidade, sem histórico, sem tradição. Massas de modelar. Massa de manobra. Rebanho de ovelhas como designava Nietzsche. Muitos outros adjetivos poderiam ser usados na (des)qualificação desta humanidade que descarta o que lhe poderia dar sustento, que abandona a tradição enquanto base de sustentação e partida para desdobramentos e construções.

Ficamos então sem um passado que possa servir para reorganizações em novas constelações.

Essa tensão entre o passado e o futuro, fazendo do presente algo vivo e cheio de vigor, qualidade máxima nietzscheana, impossível de ser assimilado tranquilamente, sem sobressaltos ou incômodos, faria da arte - e não só dela, mas de qualquer expressão criativa humana -, veículo para criar a conexão entre a Tradição e a necessidade de abandoná-la.

Quando hoje, propomos a um grupo que compartilhe histórias, estamos convidando-o a sair deste círculo de repetição para participar de um processo ambicioso de ter algo para transmitir. Isso inclui fazer um recorte na própria vida, selecionar eventos que possam ser contados, valorizar esses recortes como experiências, organizá-las no formato de narrativa, compartilhá-las, uma de cada vez, ser ouvintes para as histórias dos outros membros do grupo, e finalmente, escolher, colar, aglutinar, criar uma história como representante não apenas do que alguém viveu e sentiu, mas como denominador daquele grupo.

Depois de transformada em história e compartilhada com os membros do subgrupo que teve aquelas vivências, teremos a explicitação, com membros de um grupo maior (que podem se conhecer em graus variados, de uma superficialidade a uma convivência mais íntima), dessas que serão as narrativas dos grupos.

A narrativa então não é mais do subgrupo que a formatou, mas de propriedade do grupo inteiro participando do espetáculo que, sob a direção da trupe, a usará não para mantê-la como estava, ou repeti-la, mas para abri-la em algo que ela ao mesmo tempo é, e não é.

Ao fazer isso, criamos uma ruptura na lógica linear, aristotélica, que prega que A é A, e não pode ser não-A. Lançamos um paradoxo, uma forma de criar tensão entre a expectativa de repetição do passado e uma construção, que não aponta para um futuro vindouro e salvacionista, nem uma história individual ou grupal, como excludências. Criamos um mito que aponta para o presente, concebido como aquele instante tenso entre um passado que não mais nos sustenta e um futuro que não sabemos para onde vai.

1.4 - Mitos

Heródoto e depois Tucídides começam suas Histórias dizendo que contarão as coisas como as viram acontecer. Ruptura com os padrões de Homero, que começou a *Ilíada* com os versos “Canta ó musa...”. Ruptura com o padrão de verdade, ruptura com o padrão de conhecimento. O que era conhecimento por ser

contado/cantado, como indicação das musas, divindades e afins, foi substituído, por um conhecimento supostamente mais certo, já que testemunhado por alguém dito idôneo no recontar.

E o mito, forma primordial do que se contava, relato primeiro do saber tradicional, perdeu lugar para o logos, também relato, mas não mais da tradição: o logos desde os inícios de Platão foi individual. Cada um alcança a verdade, que se é eterna e transcendente e absoluta, não é dada para todos.

E o mito se perdeu, no lamaçal de mentira, fábula, infantilismo e puerilidade, como menos válido. A História, disse Benjamin, é sempre a história dos vencedores, ao restante, o esquecimento.

Mas, o mito continuou lá, enchendo o saco do racionalismo estreito, incomodando com suas questões do tipo “se a razão tudo pode, que fazem os homens atrás de mim?”, ou “se não tenho nenhuma serventia, porque tantos se voltam atrás do que tenho a dizer, ao invés de buscar na sacrossanta razão, as respostas?”, e ainda “porque é no desespero e desgraça que me buscam, em crenças abandonadas nos dias solares, só quando a razão em nada pode auxiliar?”.

E ao mito, foi permitido lentamente entrar na galeria de conhecimentos “interessantes”. Exóticos às vezes, curioso, e até, válido. Talvez porque tenha algo a dizer, talvez porque o racionalismo esteja esgotado na batalha pela supremacia, talvez porque não há mais monoteísmo para o conhecimento. Aberturas foram feitas, e a história a contrapelo mostrou cacos organizados das velharias esquecidas e rôtas.

O mito pôde ser olhado sem o desprezo de antes, cooptado poderíamos dizer, já que muitas vezes perde sua característica subversiva, para servir de exemplo modelar, ou de estudo sobre um outro, como se o mito pudesse efetivamente ser o retrato de algo que não dele mesmo...

Mas, para algo serviu essa abertura. Agora ao mito podemos recorrer como possibilidade, de ouvirmos o que é dito não na explicitude do literal, mas como sussurro, canto e gemido de fantasias, ideais, anseios e temores. O mito, expressão

fantástica desse território que é o imaginário, mostra sem mostrar (pois só a razão pretende a deselegância de ver tudo na completude), como o paradoxo de Heráclito do primeiro ciclo. O mito mostra o que ama esconder-se.

O mito nos coloca todos presentes. O mito abre um espaço de pertença, traçando uma linha invisível que nos conecta a todos nas experiências que ele traça.

A cena é, de algum modo, mobilizadora das experiências dos participantes, e isso é uma das características que faz dela um mito. E de todas as definições de mito, esta teria de ganhar um destaque, por indicar que um mito, o é principalmente quando vivido coletivamente e numa prática.

Diferente da noção academicamente rançosa do mito como algo escrito e dado, que no máximo se lê e pode agradar (ou não) ao leitor em busca de outros mundos e situações extravagantes. O mito, conforme nos contam os gregos, sumérios ou nórdicos, infelizmente não existe mais na abrangência que teve lá e então.

Mas se não existe naquela abrangência, tampouco significa que necessitemos abdicar de uma posição mais inclusiva, que aceite esta realidade racionalista, individualista e produtiva que caracteriza nossa cultura, sem entretanto nos entregarmos a ela. Os mitos de hoje não podem fazer de conta que não vivemos num mundo globalizado, pois isso não é mito, é negação. Os mitos podem ao contrário, provocar abertura de espaços para que a sensibilidade, a solidariedade e o diálogo existam; mais que isso, os mitos podem alimentar o desejo, a potência de criar alternativas fantásticas e ao mesmo tempo reais, para a miséria e desesperança que vivemos.

Sorel²⁴, em uma obra que diz muito mais de estratégias revolucionárias que de mitos, lança esta compreensão: o mito é aquela potência que agrega as forças sociais para uma mudança. Nesta síntese, ele expressa o que estamos querendo dizer: o mito, não é a conformidade, seu jogo interno de paradoxos e tensões, obrigam aquele que o segue, a ir além dele. Que melhor definição para a verdade poderia haver?

²⁴ Reflexões sobre a violência (2001).

Em outro lugar²⁵ já lembrei os “níveis” que um mito abarca. Ele fala do indivíduo, nos seus anseios e buscas, no que sente e no que não sabe fazer. Na sua vida consigo mesmo. Fala das relações, deste indivíduo com seus pares, socialmente, amorosamente, familiarmente; diz dos preceitos e das diretrizes sociais. Explicita as relações macro daquele grupo com o mundo, com outros povos, mas também com o que não é humano: animais, vegetais, o planeta como um todo, e, dentro da vastidão que o termo pode ter, com as potências supra-humanas. Por último, o mito fala da história, do mundo, do povo, do indivíduo, e do fim, do indivíduo, do povo, e do mundo. Sempre há um fim, nem que ele seja um novo recomeço, eternamente.

Há muitos mitos conhecidos, tomemos a *Ilíada* e a *Odisséia*. Quando dizemos que elas retratam o imaginário grego, já que são as duas mitologias “gregas” por excelência, estamos afirmando algo que fica muito aquém do necessário, por fugir da complexidade que necessitaríamos para tratar do tema.

Pois antes de tudo, quem são os gregos a quem nos referimos, se a Grécia como conjunto passou a existir muito tardiamente, e se as cidades-estado não tinham unidade, identidade comum?

Além disso, de que gregos estamos falando, daqueles da decadência do século quatro e três a.C? Ou os que viveram o nascimento da filosofia no século seis? Ou os do período homérico?

Supondo que fosse destes últimos. Além da *Ilíada* e da *Odisséia*, temos diversas outras versões dos mitos gregos, cantados contemporaneamente à versão de Homero, que foram, na sua maioria, solapadas pelo esquecimento e ausência de versões escritas; temos outros textos, de Hesíodo, por exemplo, e certamente

²⁵ REÑONES, A. V. *O riso doído, atualizando o mito, o rito e o teatro grego*. São Paulo: Ágora, 2002.

deveriam existir outras fontes que diziam mais, ou talvez outras coisas, do que as obras homéricas diziam e dizem.

Entretanto não podemos negar a importância delas. Já no século cinco a.C. era notória sua influência na educação e cultura, sendo uma referência mestra para assuntos vários. São estes livros mitos, que retratam o imaginário grego, naquilo que um mito é capaz de retratar, comunicar, afirmar sobre o imaginário.

São então uma das expressões do imaginário grego, entendendo que estamos falando daqueles que foram educados na tutela de Homero, quando a razão ainda não havia se imposto no sectarismo que a caracteriza. Mas, não são a única expressão desse imaginário, nem aquela que o abarca na completude, até porque, se algo pudesse abarcá-lo, estaríamos falando de um evento imóvel, igual a si mesmo, perene, enquanto nossa compreensão dele é dinâmica e mutável.

Neste exemplo, colocamos os mitos como expressões do imaginário, eles dão pistas, às vezes o explicitam, falam sobre ele, dele, nele; os mitos são (ou podem ser vistos e vividos como), sinais em uma estrada, indicando que há algo mais longe, mais à frente, e muitas vezes, fora dela.

Aquilo que está consciente para um grupo, e o que está inconsciente, será expresso no mito. Obviamente que não o todo do que se sabe e do que não se sabe, mas partes, pistas, trechos. O mito, quando é vivo, fala dos co-conscientes e co-inconscientes dos que o criaram, mesmo que o momento já tenha passado, e por isso não estejam mais ali.

1.5 – Imaginário, co-consciente e co-inconsciente

Ao longo do primeiro Ciclo, exemplificamos algumas situações, em que os subgrupos se organizavam, pelas proximidades dos integrantes dentro de alguns critérios. Naquele momento, dizíamos que o imaginário dos participantes de um subgrupo era mais próximo, com “maior área de intersecção” que o de outros.

Mas todos teríamos “participação” em um Imaginário, que ultrapassaria cidades, estados, países, tempos, e que rumando para a abstração mais generalista, falaria de toda a raça humana.

Isso implica a concepção de um Imaginário, que abarca toda a humanidade, passada, presente e futura. E dentro desse imaginário, como linhas de divisão arbitrárias e de valor meramente didático, teríamos “níveis” de Imaginários.

O primeiro abarcaria o mundo hoje; outro menor, o grupo chamado “latino-americanos”; um menor ainda o grupo chamado “brasileiros”; outro, ainda mais reduzido “paulistas”; outro ainda menor “campineiros”; fazendo um cerco mais apertado “profissionais da empresa XXX; e talvez num último esforço, “Diretoria”, “Administrativo”, “Operacional”, “outros” etc.

Evidentemente, essas divisões complicam-se a si mesmas, pois brasileiros podem não morar no Brasil. Então, o Imaginário destes que são exilados, seria distinto dos que aqui residem. Mas, por sua vez, há os que foram porque quiseram ir, e os que foram por não poder continuar aqui, e aí, mais uma divisão se faria.

Explico isso, para expor a fragilidade dessas divisões e, como elas são categorias, estão sujeitas às mesmas críticas que qualquer categoria sofre: dividem para quê? O que se ganha com tantos “níveis”, “aproximações”, “divisões”?

Ganhamos ao mesmo tempo clareza e obscuridade. É um risco calculado que temos de tomar, sabendo, e tendo este risco como ponto de partida e acompanhamento constante, que toda e qualquer categoria é arbitrária e “interesseira”, logo, temos de ter clareza deste interesse.

No nosso caso, o interesse é apenas sabermos que quando pedimos algo representativo dentro de um grupo grande, com diferenças entre os membros (e qual é o grupo que não as possui?), teremos facetas de um imaginário grupal, pela manifestação dos imaginários dos subgrupos que o constituem.

Aquelas divisões arbitrárias, categorias que criamos para conseguir localizar-nos no universo de uma empresa, uma cidade ou um país, são indicadores dos grupos de participação que os indivíduos têm. Quando pedimos que um grupo se reúna, estamos propondo uma aproximação de pessoas que participam – fora

dali – de diversos outros grupos e, por isso, com diversas outras experiências e, no que nos interessa, permeados pelo imaginário de outras realidades.

Então quando usamos categorias, níveis, focos para delimitar os grupos de onde os participantes da platéia vêm, estamos querendo explicitar as diferenças entre eles, não apenas das individualidades, mas de imaginários que participam/carregam.

Nenhum dos imaginários é total, completo, esta é uma abstração teórica. Cada membro da platéia é mensageiro de um fragmento dessa abstração chamada “Imaginário”, ainda que seja comum que muitos deles se pretendam representantes de uma parte maior ou mais verdadeira (vide os subgrupos hierarquicamente superiores). Todos entretanto iluminam, explicitam, deixam entrever o nosso foco de trabalho, o Imaginário grupal, como partes de um holograma, indicativos de um todo que não está ali, mas se insinua.

Ao mesmo tempo, todas as cenas e narrativas, são também parte de um imaginário maior que o grupal, que é o imaginário social (que dentro daqueles “níveis” que descrevemos pode ser o de campineiros, paulistas, brasileiros, e até habitantes do planeta Terra). O que definirá a abrangência do que ocorre num espetáculo, numa manifestação criativa, é o foco que queremos colocar nela.

Esta introdução se faz necessária para inserirmos os conceitos de co-consciente e co-inconsciente propostos por J. L. Moreno, criador do Psicodrama. Sugere ele²⁶ que em grupos, dois estados se constituíam, e ambos se davam unicamente durante a existência daquele grupo. O que os diferenciaria era o fato de um ser formado pelas consciências dos participantes. O outro, pelo que inconscientemente estaria perpassando-os, sendo criado e percebido.

Informações compartilhadas por parte de um grupo, não serão automaticamente compartilhadas só por estarem as pessoas lado a lado. Mas sentimentos, sensações, intuições, aquilo que vagamente se define pela palavra

²⁶ Ver por exemplo Psicodrama (1987), pp 30-31, e Fundamentos do Psicodrama (1983), pg 61.

“clima” do grupo, atravessam os membros, mesmo os que não sabem conscientemente das informações.

Então podemos conceber que o grupo atual – platéia e trupe -, que mantém as individualidades de seus participantes, é atravessado pelos grupos anteriores dos quais participam os membros, mas permite a criação de uma nova identidade, dada pela ação que se constituirá naquela criação.

Parte do que fará essa identidade presente, será dada pela afirmação de um consciente, que ultrapassa os indivíduos formando um corpo maior que uma pessoa, e que subgrupos. O grupo todo será participe, ativo e receptivo, desse consciente coletivo, o co-consciente.

Que fique claro, que este co-consciente, é um fenômeno grupal, e limitado ao tempo de duração do evento no qual aquele grupo se reúne. Os conscientes individuais, que continuaram a existir, podem ser transformados ou não pelo ocorrido no grupo.

Simultaneamente linguagem corporal, caras, “ares”, insinuações, gestos, sentidos não desejados ou não conscientes, são manifestados e captados, formando um conjunto compartilhado por todos, que mesmo sem saber explicar, sem conseguir dar nome, e muitas vezes, sem sequer dar-se conta, perpassa, guia, dificulta, em suma, participa do trabalho todo, ao mesmo tempo “no bastidor como contra-regra, e no palco como ponto”. Este outro fenômeno é o co-inconsciente, aquilo que não participa da consciência de todos, e às vezes de nenhum dos presentes, mas estará lá, em toda reunião grupal.

Este não se iguala ao inconsciente coletivo junguiano, que estaria sempre além dos indivíduos, abarcando a humanidade como um todo, inclusive na sua historicidade.

Estamos falando de um grupo que se reúne para uma apresentação, e nessa reunião não só o que carrega desde o nascimento, aquilo que é chamado de “história pessoal” está presente, como as histórias que viveu socialmente, o que vem da história de sua família, e o que sabem e o que não sabem (por isso

trouxemos estes dois conceitos) mas está em cada indivíduo e, quando dito para todos ouvirem no grupo, passará a ser de todos. Em algum grau.

Esta poderia ser uma das definições do que é o imaginário, que sempre fica além das definições, talvez por ser um *constructo* amplo demais, abarcando todas essas histórias e níveis que estivemos descrevendo até aqui.

1.6 – Imaginário da criação e criação do imaginário:

Desconstrução de mitos

Dissemos, no início deste ciclo, que todo saber é manifestação de poder. Apresentamos as cenas do Teatro de Criação como poder, mas ao mesmo tempo, um poder que era, ao ser construído grupalmente, e para aquele momento, de uma intenção e características distintas.

Todo espetáculo feito tem uma intenção, evidente para os da trupe, não necessariamente clara para os participantes da platéia, e esta intenção, que é a utopia eterna, é a de desconstruir os mitos que nos sustentam, o poder que estes mantêm e sustentam, e a acomodação na repetição que assim se configura.

Todas as cenas aqui contadas trazem ao mesmo tempo o poder que nos guia, e aquele que tentamos trazer para o confronto, ainda que confronto não seja o termo correto, já que muitas vezes a desconstrução não se dá pelo embate, mas pelo riso, ou pela ternura, ou pelo convite a outras possibilidades.

E nas cenas pudemos construir um outro espaço, abrir uma clareira para que nela os mitos que repetimos pudessem ser organizados, e às vezes refeitos de outro modo. Esse outro modo é aquele no qual novos mitos são elaborados, e o imaginário nos seus anseios pode ser apresentado diferentemente do que o fora até ali.

Parte do trabalho da desconstrução é desvelar os sentidos do que está dado, dos poderes que ali se atualizam, dos pensamentos que sustentam, explícita ou veladamente, da situação que mantêm aquela realidade. Mas essa crítica não teria muita continuidade, se apenas nos resumíssemos a isso.

A cena não faz apenas a crítica, ela propõe algo, ligações não existentes, sentidos novos, pensamentos abandonados, conjunções absurdas, falas incongruentes, choques. Aquilo que chamamos com Benjamin, de constelações.

Quando se inicia um espetáculo, cada indivíduo, com o que sabe e sente, entra e se organiza em pequenos subgrupos. Aquilo que traz é permeado pelo que viveu até ali, e nisso está a sua subjetividade, mas é também um amálgama de uma coletividade, que chamamos de senso comum, a base que sustenta um conhecimento coletivo em um grupo.

O senso comum tem para com o mito a mesma relação que o conceito para com a imagem e a alegoria: dão sustento a uma verdade, que pode se manter por muito tempo, mas se cristaliza, caduca, perde a validade.

Os mitos antigos não são vivos, e com isso quero dizer que eles podem realmente comunicar algo, afinal, eles são paradoxais, mas não são mais uma criação daquele grupo e para aquele grupo. Eles têm algo a dizer, como as pinturas rupestres, as danças eslavas, os poemas de Bashô ou qualquer outra manifestação criativa antiga tem, mas eles não são, nem poderiam ser, um mito de nossos dias, que dissesse de nós. Hoje.

Há então uma necessidade, de fazer uma desconstrução desses mitos que arrastamos e desse senso comum, e colocar alternativas, nas quais se expresse o que poderia ser imaginado, e o que está no imaginário, mais além das repetições do que já se sabe.

O conceito, como o senso-comum, é um modo de conhecimento válido, limitado, como qualquer conhecimento, pelo que tenta abarcar, que está além do seu limite, inclusive temporal. Quiçá seja o quesito tempo, o principal item de nossa crítica. Qualquer formulação seja paradoxal ou linear, pode ser verdadeira quando formulada, o que faz com que ela perca validade, talvez seja a curta duração de sua verdade no tempo, condição de transformação exigida do paradoxo.

Os mitos criados no Teatro de Criação não são eternos, nem pretendem sê-lo. Tentam estar um pouco além do senso comum, introduzindo, com sua rapidez e

efemeridade, a verdade de sua caducidade rápida, e com isso, a tentativa de descristalizar as outras verdades, que não são assumidas nessa fugacidade.

Essa precisamente é a diferença que Nietzsche²⁷ apontava entre o saber científico e a poesia, enquanto esta saltava com graça, atravessando um riacho pelas pedras que apontavam à superfície, muitas vezes fazendo-as cair pela passagem, o outro ia como um paquiderme, necessitando de firmes apoios para cada passo, sempre inseguro, sempre comedido.

Há outras formas de conhecer, já o afirmamos ao longo do texto. Comumente, e poderíamos explicitar agora, é do senso comum dizer que o saber verdadeiro é aquele científico, mensurável e quantificável. Mas as vísceras e os afetos têm uma presença que às vezes faz com que mesmo esse senso comum abra-se para outros sentidos, menos comuns, mais pessoais, e curiosamente, mais grupais.

E do mesmo modo que esses conhecimentos, mais ágeis, mais vivos, mais poéticos se fazem verdadeiros, pelo que implicam do corpo, afeto e mente no processo de criação, podemos afirmar que a subversão do instituído se dá também pela inclusão do prazer nessa articulação epistêmica.

O saber, tradicionalmente é como (ou tenta ser como) a água, inodoro, sem gosto e incolor. Sabemos que é uma falácia, que todo saber é intencional, e como já o dissemos acima, expressão de um poder. Entretanto, é dessa forma que o senso comum vê que a verdade deve ser, pura e imaculada.

As verdades alegóricas não são limpas. Permeadas pelas intenções explícitas ou pelo menos visíveis do grupo e da trupe, se elaboram cenas que necessitam ter intensidade para dizer que é possível fazer um saber que tenha como elemento participante, o prazer de estar participando daquele evento. Um novo saber, hedonista, no que a palavra tem de mais aberrante para o *establishment*: prazeroso, coletivo e anárquico.

²⁷ Ver NIETZSCHE, F. A filosofia na idade trágica dos gregos. Lisboa: Edições 70. s/d.

1.7 – Violência, poder e criação

Quando este projeto estava no começo, e por boa parte dele, o tema da violência aparecia e parecia ser integrante óbvio. O nome original era “O imaginário da violência”.

Mas, depois de escrito dei-me conta de que o tema que aparecia era mais amplo, e foi o tema que rebatizou o trabalho para como se chama hoje. Ao longo do texto falamos de um imaginário que engloba a violência, mas a ultrapassa, falamos do imaginário de grupos.

Entretanto a violência mantém-se à porta, como um cão pedindo que o deixem entrar, que é dentro da casa que ele quer ficar, e não no quintal. E se ele tivesse algo para nos dizer?

A criação não se dá incólume ao contexto, nem deixa de ser acusada e agredida só por ser criação. Ela não é “café-com-leite” no jogo de saber que qualquer grupo estabelece. Como dissemos no primeiro ciclo, quando falávamos da violência transformadora, a criação não ocorre sem a destruição, e não podemos deixar de olhar para o que cai quando uma outra obra se levanta.

Quando falamos do xamanismo, apresentamos uma das características do processo que vivenciam ao trazer para seu grupo aquilo que receberam dos espíritos como orientações. Usualmente são rechaçados pelo poderio religioso local, pela população, e ficam relegados. Apenas com o tempo passam a ter assimiladas suas “novidades”. Novidades que são incorporadas ao poderio religioso local, que afastará futuramente as “mais novas novidades”.

Mas como se mantém esse grupo no poder? Que instrumentos usa para, mesmo com mudanças, ficar no mesmo lugar?

Hannah Arendt escreveu no seu “Sobre a violência” uma diferenciação entre violência e poder. A primeira seria aquela que surge quando os que estão no comando, os que têm o poder, não são mais representativos e justos, quando a

autoridade instituída não é mais correspondente aos anseios do grupo que governa, e para manter-se no comando, não tendo o poder, usa da violência.

Em contrapartida, do outro lado da frente de batalha, a violência poderia ser o modo de tomada do poder, pelos que não o tendo, acreditariam ser mais rápida, eficiente ou adequada a via prática do confronto para a tomada deste.

Coerente com sua visão de que o poder é algo constituído legalmente pela instituição democrática do consenso, ou do voto, Arendt nos dirige para esse mundo, no qual as diferenças seriam resolvidas dentro da racionalidade. O mesmo mundo, por sinal, no qual o poder instituído seria efetivamente representante de quem governa.

O mesmo mundo, em que o voto seria exercido por indivíduos conscientes, naqueles que a razão estivesse de posse dos desejos e anseios, que então dirigiria para uma escolha baseada no bem comum.

Mas todo poder é usurpação diriam os anarquistas, e com eles boa parte dos teóricos que conceberam qualquer poder como uma violência auto-indulgente e justificável. Existente apenas para a manutenção no comando (e no ganho) dos que no topo estavam.

Nesta outra concepção, o poder, seja ele “de esquerda”, ou “de direita” sofre do mesmo mal: acúmulo de direitos, benefícios, acomodação na situação de controle, ganhos diretos e indiretos com o *status quo* da situação, influências, agrados, potência, conchavos, manutenção, continuidade. Distanciamento gradual do cotidiano, como vivido pelos seus dirigidos, e construção de uma perspectiva absolutista em que a verdade passa a ter o valor do que lhes convém que ela seja, não só ao governante, mas ao séquito de beneficiados que o sustentam.

Nisso, toda forma de poder é uma violência, por cristalizar em alguns a potência que é de um grupo, e dos indivíduos que o constituem. De fluxo contínuo, luta permanente e vitalidade constante, a instituição de qualquer poder, pretensamente democrático ou explicitamente fascista, faz com que os que dominam, e os que são dominados estabeleçam uma acomodação. Os que

aguardam, que seja feito algo por eles, desprovidos de capacidade de execução; e os que negligenciam esses pedidos, por outros mais próximos ou úteis.

Ainda assim, não é total a abrangência do poder, tensões sempre se formam entre o que é instituído e o que se executa, entre os anseios e a racionalidade.

De um poder ideal, eleito, ao outro extremo de um poder como sinônimo de violência. De uma tentativa de compreender e fazer do jogo social um espaço de civilização, à compreensão da liberdade indomável. Os dois extremos aparecem com o otimismo e o pessimismo colados em suas faces. Acreditar que é possível alguma saída, ou assumir que viver é luta?

Foucault²⁸ lança a pedra fundamental, afirmando que o poder, na microfísica em que se manifesta, não está localizado nas instituições nem nos que detêm a autoridade ou cargos hierarquicamente superiores, não faz parte de algo que se conquista ou que se ganha, dado ou delegado por outrem.

O poder permeia, o poder corrompe, o poder está nas relações, nos interstícios; ali onde aparentemente não haveria espaço para ele, nas demonstrações mais racionais, nas construções teóricas, na representatividade legal, mas também na explicitude da agressão e da coerção, visibilidades mais próximas, ou mais tangíveis dos processos que movimentam a vida societal.

E com isso enterram-se os ideais de um corpo social que existiria para o bem da coletividade. Aquele patética e idealmente sonhado Contrato Social que teriam os Homens assinado e dado como o mais perfeito resultado do progresso da evolução social, das relações entre os Homens e as instituições. O mesmo contrato, que afirmaria a vida em sociedade como uma entrega ao coletivo do prazer, segurança e interesses individuais.

Em seu lugar aparece um outro corpo, mais faminto e desejante de alimento para manter-se vivo, e este outro corpo, não é aquele dos poderosos que se manteriam no poder, mas do próprio poder, quase que autônomo, quase que transcendente às pessoas que no mando se alternam, em câmbios moderados ou agressivos, revolucionários ou continuístas.

²⁸ Ver Vigiar e Punir, (2002) pgs 27-30, p. ex.

Foucault²⁹ na sua elaboração do método genealógico, que por sua vez é uma apropriação da genealogia de Nietzsche, expressa com clareza o que faz do poder algo que vai além do negativo da repressão e do “dizer não”. O poder cria a positividade de um saber, constituído simultaneamente a seu exercício.

O poder não é o saber, mas é pelo poder que saberes se organizam, o poder possibilita saberes, o poder necessita de saberes que o alimentem, o poder alimenta saberes. Não se morde a mão que alimenta, não se abandona o que se sabe, não se muda, a menos que seja necessário, a menos que seja melhor, a menos que o riso permeie a mudança e pareça que andaremos em nuvens até o outro lado.

É esse o embate que escolhemos. Não há vitória, nem derrota, apenas tentativa e luta, pequenas ações de subversão. “Zonas autônomas temporárias”.

As cenas no Teatro de Criação não são puras ou imaculadas, elas também são uma expressão do saber, elas também estabelecem relações de poder. Nada é incólume, e tudo estabelece relações de poder na sua afirmação, não há inocência.

Há condições. Ao fazermos um contrato sobre o trabalho a ser realizado, os que se comprometem com ele, com a proposta de criar, estão afirmando seu desejo de participar de uma construção, que ainda que não esteja muito definida no “como” ocorrerá, tem delineada sua característica fundamental: ser feita grupalmente e naquele instante.

A efemeridade da criação, sua transitoriedade, sua característica grupal (ainda que existam vários papéis nessa construção), este conjunto todo, faz da cena um saber coletivo. Não poderíamos dizer que as cenas não afirmam nada, ou que afirmam algo sem intencionalidade alguma.

O que as diferencia é que as cenas, seus desdobramentos, suas ressonâncias são, antes de nada, momentos únicos e evanescentes, de permanência efêmera, e não cristalizável.

Um saber que se esgota muito rapidamente, rápido demais para ser afirmado como poder eterno. Se há algum poder afirmando-se por entre as cenas, é um poder hedonista, de viver coletivamente aquele momento único de criação, e

²⁹ Microfísica do poder (1993), em especial o cap. 2, Nietzsche: genealogia e história.

dele guardar os sentidos e desdobramentos, que não estão nele, mas na relação criada entre cada um e o que foi apresentado.

Na autofagia que se tenta, se o saber da cena faz sentido é somente por se auto aniquilar, deixando um vazio tenso a ser preenchido com posteriores criações, sempre outras. Muitas outras, incessantemente.

Esse fluxo, a própria vida, que se densifica em conceitos e instituições, mas que não é apenas visível neles, mas em qualquer manifestação, torna-se saber e poder se cristalizado, guardado, retirado do se fazer novo que é sua principal característica.

O imaginário é fluxo, e se pode ser visto num mito, é ao mesmo tempo conservado, cristalizado pelas palavras e sistematização, e vivo, na tensão que procura incessantemente implicar quem o enfrenta.

Se um mito se mantém no tempo, como todos os mitos que nos chegaram, é por serem simultaneamente poder cristalizado que quer permanecer, e tensão, fluxo que deseja romper, quem trava contato com esses mitos, escolhe que relação deseja ter com eles. Saber certo, ou guia para o “não pronto”.

SE FOSSE PRECISO REPETIR QUE ISTO NÃO TEM FIM

Benjamin em algum de seus escritos dizia que nunca havia sido capaz de pesquisar e pensar de outra forma que não no sentido teológico, de acordo com a doutrina talmúdica dos 49 degraus de sentido para cada passagem da Torá³⁰.

Isso faz muito sentido e é coerente com seus textos, cheios de idas e voltas, e retornos sobre o tema, em aproximações que sempre inovam a cada retorno, trazendo aspectos destacados ou revelados que anteriormente não haviam sido manifestados.

Não sei se era concretamente esse o trajeto que Benjamin fazia em cada texto e pensamento, “subindo” 49 vezes o caminho que levava ao pensar e pesquisar e, no fundo, isso não tem muita importância. Mais importante me parece entender que não há saber que se dê completamente, ou que não seja passível de se modificar com o tempo e novas aproximações.

Este texto tentou fazer esse trajeto, de volta e retorno sobre o mesmo, que então não era mais o “mesmo” mas um outro, crescendo a cada ciclo perspectivas distintas e tentando compor quadros que não se completam nunca.

E esta tese não poderia seguir uma metodologia diferente daquela que o Teatro de Criação usa nas apresentações que faz, metodologia que inclui o falar, ressoar, abrir, retornar, e não ver o mesmo. Não temos um ponto de partida, mas uma Origem que inclui a narrativa e os comentários, discursos que permeiam o grupo, a trupe e o narrador, ecos de famílias e sociedades, tempos outros, passados e futuros, desejos e temores, conhecimentos e afetos. Não temos tampouco um ponto de chegada, mas aberturas de sentidos e rupturas de linearidades.

Seriam possíveis tantos ciclos quantos quiséssemos fazer, sempre com a intenção de passar pelos mesmos lugares, sem que – paradoxalmente –, estes fossem os mesmos nem nós estivéssemos iguais.

³⁰ Citado por Kampff, S.L. em Walter Benjamin, Tradução e melancolia. Pg125.

Mas, como é necessário terminar em algum ponto, mesmo sabendo que não há fim para a pesquisa, para o conhecimento, para a vida, a não ser aquele que arbitrariamente damos por motivos outros que efetivamente termos chegado ao término de tudo, colocaremos o ponto final. Terminaremos, como fizemos no início, com Heráclito, mestre primeiro, cujo puxão violento de nariz, se não fez ver a iluminação, escancarou que qualquer segurança era mera passagem no reino do movimento eterno...

*Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos*³¹

³¹ HERÁCLITO. "Fragmentos". In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

BIBLIOGRAFIA

- ABEL, L. *Metateatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- ADES, D. *Dadá e Surrealismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ADRADÓS, F.R. *Fiesta comedia y tragedia*. Madri: Alianza Universidad, 1983.
- AGUIAR, M. *O teatro da anarquia: O resgate do psicodrama*. Campinas: Papirus, 1988.
- _____. *O teatro terapêutico*. Campinas: Papirus, 1990.
- _____. *Teatro espontâneo e psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1998.
- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ALMEIDA, G., VIEIRA, T. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ALMEIDA, M. J. *Cinema: Arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ALMEIDA, W. C. *Psicoterapia aberta*. São Paulo: Ágora, 1988.
- _____. *Moreno: Encontro existencial com as psicoterapias*. São Paulo: Ágora, 1991.
- ANGERAMI, V. A. *Existencialismo e psicoterapia*. São Paulo: Traço Editora, 1984.
- ANÔNIMO, *A morte do rei Artur*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ANONIMO. *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- ANONIMO. *El canto del mio Cid*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- ANONIMO. *La Bíblia*. New York: Sociedad Bíblica Americana, s/d.
- ANONIMO. *Ramayana*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- ANONIMO. *Contos do vampiro*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- ANONIMO. *Dammapada; Atthaka*. São Paulo: Pensamento, 1998.
- ANONIMO. *Alcorão*. Rio de Janeiro: Associação Gilbran, s/d.
- ANONIMO. *Ancient Egypt book of the dead*. Londres, Britsh Museum Trusters, 1993.
- ANONIMO. *Mahabharata*. Londos: University of Chicago Press, 1973.
- ANONIMO. *Gilgamesh*. Mairiporã-São Paulo: Editora Veredas, 1999.
- ANONIMO. *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- APOLLINAIRE, G. *As mamas de Tírésias*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- ARBEX Jr. J. *Showrnalismo - A notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2002.
- ARENDT, H. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. *Entre o passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

- ARIAS, M.J.R. *Lo que fue Troya*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 1992.
- ARISTÓFANES. *As Aves*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *Las nubes; Lisistrata; Dinero*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- _____. *Los acarnienses; Los caballeros; Las tesmoforias; La asamblea de mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- _____. *Plutos*. Lisboa: Seara Nova, 1940.
- _____. *A revolução das mulheres; A greve do sexo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Barcelona: Bosch Editorial, 1985.
- _____. *Metafísica*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- _____. "Dos argumentos sofisticos"; "Ética a Nicômaco"; "Poética". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultura, 1973.
- ARNOLD, P. *O livro dos mortos dos maias*. São Paulo: Hemus, s/d.
- ASSIS, Machado de. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1981.
- BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *O ar e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- _____. *A poética do espaço*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1988.
- _____. *Lautréamont*. Lisboa: Litoral, 1989.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BARROS, M. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BATESON, G. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- _____. *Naven*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- _____. *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.
- _____. *Mind and nature*. New York: Bantam Books, 1980.
- _____. *Una unidad sagrada*. Madri: Gedisa, 1993.
- BECKETT, S. *Waiting for Godot*. Nova York: Grove Press, s./d.
- _____. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Malone morre*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Molloy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Primeiro amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

- _____. *Murphy*. Londres, Picador, 1973.
- BÉDIER, J. *O Romance de Tristão e Isolda*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- BELLEZA, N. *Teatro e suas consequências*. Rio de Janeiro: Editora Pônetti, 1966.
- BENJAMIN, A e OSBORNE, P. *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993, vol. 1.
- _____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- _____. *Correspondência Walter Benjamin – Gershom Sholem*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1995, vol. 2.
- _____. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1975.
- _____. *Poesia y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1998.
- _____. *Consideraciones sobre la violencia*. Madrid: Taurus, 1999.
- _____. *Historias y relatos*. Barcelona: Península, 1997.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BEY, H. *TAZ – Zonas Autônomas Temporárias*. São Paulo: Conrad, 2000.
- BLANCHOT, M. *Lautréamont y Sade*. Mexico: Fondo de Cultura Económico,
- BLATNER, H.A. *Psicodrama: Como utilizarlo y dirigirlo*. Mexico: Pax-Mejico, 1980.
- BORGES, J.L. *Obras completas*, Vols. 1 e 2. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- _____. *Obras completas em colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- BRITO, D. F. *Astros e ostras, por uma psicológica da cultura*. São Paulo: Ágora, 2002.
- BUBER, M. *Eu e tu*. São Paulo: Editora Moraes, s/d.
- BUCHBINDER, M. *Poética del desenmascaramiento*. Buenos Aires: Ed. Planeta, 1993.
- BUCHNER, G. *Woyzeck/Leonce e Lena*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BURGESS, A. *Homem comum enfim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *As Últimas Notícias do Mundo*. São Paulo, Record, 1990.
- BURKERT, W. *Antigos cultos de mistério*. São Paulo: Edusp, 1992.
- BUSTOS, D. M. *O teste sociométrico*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- _____. *O psicodrama*. São Paulo: Summus, 1982.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La vida es sueño; El alcalde de Zalamea*. Barcelona: Ed. Acervo, 1979.

- _____. *El gran teatro del mundo; El gran mercado del mundo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- CALVINO, I. *Se um viajante em uma noite de inverno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.
- _____. *I racconti*. Milão, Mondadori, 1995.
- _____. *Os Amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPBELL, J. *Las máscaras de Diós. Mitología creativa*. Madri: Alianza, 1992.
- _____. *Las máscaras de Diós. Mitología primitiva*. Madri: Alianza, 1992.
- _____. *Las máscaras de Diós. Mitología oriental*. Madri: Alianza, 1992.
- _____. *Las máscaras de Diós. Mitología occidental*. Madri: Alianza, 1992.
- _____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Atenas, 1990.
- _____. *The mythic image*. New York: MJF Books, s/d.
- _____. *A extensão interior do espaço exterior*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- CAMPOS, A. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Mais Provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CAMPOS, A., CAMPOS, H. SCHNEIDERMAN, B. *Poesia moderna russa*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, H. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Ilíada de Homero, Vol.1* São Paulo: Arx, 2002.
- _____. *Ilíada de Homero, Vol. 2*. São Paulo: Arx, 2002.
- CANETTI, E. *Auto de fé*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992
- CAPRA, F. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. *Sabedoria incomum*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *A teia da vida*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CASCUDO, C. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CERVANTES, M. S. *Don Quijote*. Ed Fac. Simil. Madrid, 1986.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CHOMSKY, N. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- CIORAN, E. M. *Silogismos da amargura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Breviário de decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

- COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COLLI, G. *O nascimento da filosofia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- COMTE, A. “Curso de filosofia positiva”; “Catecismo positivista”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1988.
- COOK, A. *The dark voyage and the golden mean*. New York, Norton & Company, 1966.
- CORREIA, F. (org.) *Contos Africanos*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- DARTIGUES, A. *O que é a Fenomenologia*, Rio de Janeiro, 1962.
- DAVIDSON, H. E. *The lost beliefs of northern europe*. New York: Routledge, 1994.
- DEL NERO, H. S. *O sítio da mente*. São Paulo: Collegium cognitio, 1997.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil Platôs. Volume 1*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DESCARTES, R. “Discurso do método”; “As paixões da alma”; “Meditações”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- DETIENNE, M. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DIAS, L.; GAMBINI, R. *Outros 500: uma conversa sobre a alma brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- DIDEROT, D. *La paradoja del comediante y otros ensayos*. Madri: Mondadori, 1990.
- _____. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DIEL, P. *El simbolismo em la mitologia griega*. Barcelona: Labor, 1985.
- DODDS, E. R., *Los Griegos y lo Irracional*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- DOGEN. *A lua numa gota de carvalho*. São Paulo: Siciliano, 1985.
- DOSTOIEVSKY, F. *Recordações da casa dos mortos*. São Paulo: Saraiva, 1958.
- _____. *O idiota*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.
- DOVER, K.J. *Aristophanic comedy*. Los Angeles: University of California Press, 1972.
- DURAND, G. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- DURAS, M. *A dor*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.
- ECO, U. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- _____. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- _____. *Em que crêem os que não crêem?* Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercury, 1992.
- _____. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *O conhecimento sagrado de todas as eras*. São Paulo: Mercury, 1995.

- ELIAS, N. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ERRANDONEA, I. *Sofocles y la personalidad de sus coros*. Madrid: EM y C, 1970.
- ENZEMBERGER, H.M. *O naufrágio do Titanic*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Mediocridade e loucura*. Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ESCOBEDO, J. C. *Diccionario enciclopedico de la mitologia*. Barcelona: Editorial del Vecci, 1992.
- ESPINA BARRIO, J. A. *Psicodrama, nacimiento y desarrollo*. Salamanca: Amaru, 1995.
- ESQUILO. *Tragedias completas*. Barcelona: Planeta, 1993.
- _____. *A trilogia de Orestes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.
- _____. *Lyrical Dramas*. London: Temple Press, 1950.
- EURÍPIDES. *Medéia*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- _____. *Cuatro tragedias y um drama satírico*. Madrid: Akal, 1990.
- _____. *As Troianas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Electra; Alceste; Hipólito*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- EVANS-WENTS, W.Y. *O livro tibetano dos mortos*. São Paulo: Pensamento, 1985.
- EYMERICH, N. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993
- FESTUGIÉRE, A.-J. *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Editorial Ariel, 1986.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. *A história da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Vigiar e punir, história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- _____. *História da sexualidade. Vol. 1. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *História da sexualidade. Vol. 2. O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *História da sexualidade. Vol. 3. O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- FONSECA, J. *Psicodrama da loucura*. São Paulo: Ágora, 1980.
- _____. *Psicoterapia da relação*. São Paulo: Ágora, 2000.
- FRANCH, J. A. *Mitos y literatura Maya*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

- _____. *Mitos y literatura Azteca*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- _____. *Mitos y literatura Quechua*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- FRAZER, Sir. J. *The golden bough*. New York: Random House, 1981.
- _____. *Myths of the origin of fire*. New York: Barnes and Nobles, 1996.
- GAGNEBIN, J.M. *História e narrativa em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- GIANETTI, E. *Auto-engano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GUINSBERG, A. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- GINSBURG, J.; NETTO, J.T.C.; CARDOSO, R.C. (orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GODWIN, M. *El santo grial*. Barcelona: Emecé, 1994.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, s/d.
- GONÇALVES, R.M. *Textos budistas e zen-budistas*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- GRAVES, R. *Los mitos griegos*. Barcelona: Ariel, 1991.
- _____. *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- GROF, S. *A aventura da autodescoberta*. São Paulo: Summus, 1997.
- GUATTARI, F. *Caosmose - Um novo paradigma estético*: São Paulo, Editora 34, 1998.
- GULLAR, F. *Uma luz do chão*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978.
- HADDAD, J. A. (org.) *Contos árabes*. Rj: Ediouro, s/d.
- HANSLICK, E. *Do belo musical*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989.
- HAVELOCK, E.A. *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.
- HEGEL, G.W. F. *Lecciones de la historia de la filosofía*. 3 volumes. Fondo de Cultura Económico: Mexico, 1979.
- HEIDDEGGER, M. *O ser e o tempo*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- _____. *El ser y el tiempo*. Mexico: Fondo de Cultura Económico, 1951.
- _____. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- HERÁCLITO. "Fragmentos". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- HERRIGEL, E. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1993.
- HILLMAN, J. *O código do ser*. São Paulo: Objetiva, 1997.
- _____. *Uma busca interior, em psicologia e religião*. São Paulo: Paulus, 1984.
- _____. *Paranóia*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. *Entre Vistas*. São Paulo: Summus, 1989.

- HILLMAN, J. ; VENTURA, M. *Cem anos de psicoterapia e o mundo está cada vez pior*. São Paulo: Summus, 1995.
- HILST, H. *Com meus olhos de cão, e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Contos d'escárnio, textos grotescos*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- HIRSH, S. *Manual do herói*. Rio de Janeiro: Editora Prensas, 1990.
- HOLDERLIN, F. *Canto do destino*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- HOLMES, P. *A exteriorização do mundo interior*. São Paulo: Ágora, 1996.
- HOLMES, P. e KARP, M. (orgs.) *Psicodrama: Inspiração e técnica*. São Paulo: Ágora, 1992.
- HOME, S. *Assalto à Cultura. Utopia, subversão e guerrilha na anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad 1999.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Atena Editora, 1958.
- _____. *Odisséia*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Atena Editora, 1960.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HUMPHREYS, S.C. Filosofia e religião na Grécia: dinâmica de ruptura e diálogo. In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*: São Paulo, 19908.
- JAEGER, W. *Paidéia-Aformação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- JOHNSTONE, K. *Impro: Improvisación y el teatro*. Santiago do Chile: Quatro Vientos, 1990.
- JOYCE, J. *Escritos críticos*. Madri: Alianza, 1975.
- _____. *Ulisses*. São Paulo: Abril, 1973.
- _____. *Exilados*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- JOYEUX, M. et alli. *Surrealismo e anarquismo*. São Paulo: Ed. Imaginário, 2001.
- JUNG, C. G. *Símbolos da transformação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- _____. *Sincronicidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.
- _____. *Aion – Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- KADARÉ, I. *A ponte dos três arcos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- KAFKA, F. *O artista da fome; A construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *A metamorfose*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *O processo*. São Paulo: Hemus, 1969.
- _____. *America*. Buenos Aires: Emecé, 1943.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

- _____. *Lógica*. Campinas: IFCH/Unicamp, 1990.
- KAVÁFIS, K. *Poemas*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.
- KELLERMAN, P.F. *O psicodrama em foco*. São Paulo: Ágora, 1998.
- KESSELMAN, H. *El goce estético en el arte de curar*. Buenos Aires: Lumen Humanitas, 1999.
- KESSELMAN, H. e PAVLOVSKY, E. *A multiplicação dramática*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- KNAPPE, P.P. *Teoría y práctica del juego em psicoterapia*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- KONDER, L. *Walter Benjamin, o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- KOTT, J. *The Eating of the Gods*. Illinois: Northwestern University Press, 1987.
- KOWZAN, T. Os Signos do Teatro, In: *Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LAGES, S.K. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002
- LAO TSE. *Tao te king*. São Paulo: Alvorada 1982.
- LAUTRÉAMONT. *Obra Completa*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- LEFEBVRE, H. *Introdução à Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LEWIS, S. *Babbit*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- LLOSA, M.V. *El hablador*. Santiago do Chile: Planeta, 1987.
- LOCKE, J. *Ensaio acerca do entendimento humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- LORCA, F. G. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1969.
- MACIEL, C. *Mitodrama: Ágora*, São Paulo, 2000.
- MAFFESOLI, M. *El conocimiento ordinario*. Mexico, Fondo de Cultura Económico, 1993.
- _____. *A sombra de Dioniso*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *A violência totalitária - ensaio de antropologia política*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- _____. *A dinâmica da violência*. São Paulo: Edições Vértice, 1987.
- MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- MALINOWSKI, B. *Estudios de psicología primitiva*. Barcelona: Paidós, 1982.
- MALLARMÉ, S. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *Igitur ou a loucura de Elbehnon*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MANN, T. *A montanha mágica*. São Paulo: Círculo do livro, 1982.

- _____. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. *Los Buddenbrock*. Buenos Aires: Plaza y Janes, 1964.
- MAQUIAVEL, N. *A Mandrágora*: São Paulo, Brasiliense, 1987.
- MARALT, A. *A metafísica do fenômeno*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MARINEAU, R.F. *Jacob Levy Moreno*. São Paulo: Ágora, 1992.
- MARTIN, E. G. *J.L. Moreno: Psicologia do encontro*. São Paulo: Duas Cidades, 1984.
- MARX, K. *O dezoito Brumário de Louis Bonaparte*. São Paulo: Centauro, 2000.
- MASCARENHAS, P. *A multiplicação dramática*. Texto não publicado, 1998.
- MATTOS, O.C. E. *Os arcanos do inteiramente outro: A escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MATURANA, H. e VARELA, E. *El arbol del conocimiento*. Madri: Editorial Debate, 1999.
- MATURANA, H. *Da biologia à Psicologia*: Porto Alegre, Editora Artes Médicas, 1998.
- MELVILLE, H. *Moby Dick, ou a Baleia*. São Paulo, Abril, 1972.
- MENEGAZZO, C.M. *Magia, mito y psicodrama*. Buenos Aires: Paidós, 1981.
- MERENGÉ, D. O estar fora de si protagonista: algumas anotações. In: *Rosa dos ventos da teoria do Psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1994.
- _____. *Inventário de afetos*. São Paulo, Ágora, 2001.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *O visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MOLIÈRE, J-B. *Escola de mulheres*. São Paulo: Círculo do livro, 1974.
- _____. *O avaro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- _____. *El Tartufo*. Buenos Aires: Talía, 1967.
- _____. *El Burgues Gentilhombre*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1969.
- MORENO, J.L. *Psicodrama*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. *O teatro da espontaneidade*. São Paulo: Summus, 1982.
- _____. *As palavras do Pai*: Campinas: Editorial Psi, 1992.
- _____. *Fundamentos do psicodrama*. São Paulo: Summus, 1983.
- _____. *Psicoterapia de grupo e psicodrama*. São Paulo: Mestre Jou, 1974.
- MORIN, E. *Uma outra globalização: globalização e complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- _____. *O Método 2, A vida da vida*. Porto Alegre: Sulina, 2000.

- _____. *O Método 4, As idéias*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- MOTTA, J. (org.) *O jogo no psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1995.
- MULLER, H. *Quatro textos para teatro*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- NAFFAH NETO, A. *Psicodrama: Descolonizando o imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- _____. *Psicodramatizar*. São Paulo: Ágora, 1980.
- _____. *Paixões e questões de um terapeuta*. São Paulo: Ágora, 1989.
- _____. *O inconsciente-um estudo crítico*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *O inconsciente como potência subversiva*. São Paulo: Escuta, 1991.
- _____. *A psicoterapia em busca de Dioniso*. São Paulo: Escuta, 1994.
- NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- NAVARRÉ, O. *Las representaciones dramáticas en Grecia*. Buenos Aires: Editorial Quezta, 1977.
- NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia no espírito da música*. São Paulo: Moraes, s./d.
- _____. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- _____. *Más allá del bien y del mal*. Madri: Alianza, 1975.
- _____. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- _____. *O livro do filósofo*. Porto-Portugal: Rés Editora, 1984.
- _____. *El anticristo*. Buenos Aires, Editorial Tor, 1946.
- _____. *Ecce Homo* Lisboa: Guimarães Editora, 1984.
- _____. *A vontade de potência*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- _____. *A Gaia Ciência*. Lisboa: Guimarães Editora, 1984.
- _____. *O Crepúsculo dos Ídolos - Filosofia a Golpes de Martelo*. São Paulo: Hemus, 1976.
- NUDEL, B. W. *Moreno e o hassidismo*. São Paulo: Ágora, 1994.
- OLIVA, C. *História básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- O'NEIL, E. *Longa jornada noite adentro*. São Paulo: Abril ultural, 1982.
- ONFRAY, M. *Política do rebelde. Tratado de resistência e insubmissão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *O ventre dos filósofos, crítica da razão dietética*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

- _____. *El deseo de ser um volcán. Diário hedonista*. Buenos Aires: Bitácora, 1999.
- _____. *Cinismos, retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- ORWELL, G. *Nineteen eighty four*. Essex: Longman, 1984...
- _____. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.
- OTTO, W. F. *Dionisus, myth and cult*. Dallas: Spring publications, 1991.
- PAES, J.P. (org.). *Transverso*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988.
- PAGE, R. I. *Mitos nórdicos*. Madrid: Akal, 1992.
- PALLOTTINI, R. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- PARMÊNIDES. Fragmentos. In: *Pré-Socráticos*, Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- PASOLINI, P.P. *Os jovens infelizes, antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- PAZ, O. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____. *Vislumbres de la Índia*. Barcelona: Seix Barral, 1995
- PERAZZO, S. *Descansem em paz os nossos mortos dentro de mim*. São Paulo: Ágora, 1995.
- _____. *Ainda e sempre psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1996.
- _____. *Fragmentos de um olhar psicodramático*. São Paulo: Ágora, 1998.
- PERNIOLA, M. *Pensando o ritual*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PESSOA, F. *Obras em prosa*. Lisboa: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Obra poética*. Lisboa: Nova Aguilar, 1986.
- Perseus: <http://www.perseus.tufts.edu>
- PIRANDELLO, L. *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens em busca de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- PLATÃO. *Protágoras*. Fortaleza: UFC, 1986.
- _____. *Teeteto e Crátilo*. Belém: UFPA, 1988.
- _____. *Banquete; o Sofista; Fédon*: São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- _____. *Defesa de Sócrates*. In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1994.
- _____. *Timeu e Crítias ou A Atlântida*. São Paulo: Hemus, 1981.
- PLAUTO. *El militar fanfarrón*. Barcelona: Bosch, 1985.
- _____. *Anfitrião; Aululária; Os Cativos; O Gorgulho*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

- POUND, E. *O abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PRADA, J.M, *Desgarrados y excêntricos*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- _____, *La Tempestad*. Buenos Aires, Plaza y James, 1967.
- PRADO, A. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido, À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Em busca do tempo perdido, A fugitiva*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Em busca do tempo perdido, Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Em busca do tempo perdido, O caminho de Germantes*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Em busca do tempo perdido, A prisioneira*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Em busca do tempo perdido, No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Em busca do tempo perdido, O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 2001.
- PYNCHON, T. *Vineland*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *O leilão do lote 49*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- QUEIROZ, R. *Equilíbrio e movimento*. Não publicado.
- RANK, O. *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- RECKFORD, K. J. *Aristophanes' Old-and new comedy*. North Carolina, Chapel Hill, 1987.
- REIS, J.R.T. *Cenas familiares, psicodrama e ideologia*. São Paulo: Ágora, 1992.
- REÑONES, A. V. *Do Playback Theatre ao Teatro de Criação*: São Paulo, Ágora, 2000.
- _____. *O riso doído, atualizando o mito, o rito e o teatro grego*. São Paulo: Ágora, 2002.
- RILKE, R. M. *Sonetos a Orfeu; Elegias a Duíno*. Petrópolis-Rio de Janeiro: Vozes, 1989.
- RODRIGUES, R. A. "Um pouco de teatro para 'Psicodrama-artistas'". In: *Revista Brasileira de Psicodrama*, Ano 1, No 2, São Paulo: 1990.
- ROJAS-BERMUDEZ, J. G. *Que és el sicodrama?* Buenos Aires: Celsius, 1984.
- ROMAÑA, M.A. *A construção coletiva do conhecimento*. Campinas: Papirus, 1992.
- ROSA, J. G. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROY, A. *O Deus das pequenas coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RULFO, J. *Pedro Páramo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- SACKS, O. *Um antropólogo em Marte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SADE, M. *Os infortúnios da Virtude*. Portugal: Publicações Europa-América, s/d.
- SALAS, J. *Improvising real life: Personal story in Playback Theatre*. Nova York: Kendall Hunt, 1993.
- SAMPEDRO, J.L. *La sonrisa Etrusca*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Levantado do Chão*. Rio de Janeiro, Record, 1996.
- SARTRE, J.P. "O existencialismo é um humanismo". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- _____. *O imaginário*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- SEGAN, C. *Contato*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCHILLER, F. *Maria Stuart*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- _____. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.
- SCHORSKE, C.E. *Viena fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHÜLER, D. "A poesia no sistema de Heráclito". In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*: São Paulo, 1988.
- _____. "O poder do canto". In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*: São Paulo, 1989.
- SHAKESPEARE, W. *La vida del rey Enrique V; Pericles, Príncipe de Tiro*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- _____. *Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Veneza*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *Sonhos de uma noite de verão; Os dois gentis-homens de Verona; As alegres comadres de Windsor*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *The complete works*. New York: Random House, 1952.
- SOFOCLES. *Tragedias: Edipo rey; Edipo en Colono*. Barcelona: Alma Mater, 1959.
- _____. *Tragedias Completas*. Madrid: Cátedra, 1993.
- _____. *Rei Édipo; Antígone*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

- _____. *Los Sabuesos*. Buenos Aires: Editorial Universidad, 1973.
- _____. *As Traquínias*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1984.
- _____. *Electra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- SOREL, G. *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- STANISLAWSKY, C. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- STRINDBERG, A. *Inferno*. São Paulo: Max Limonad, 1982.
- SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1983.
- SUZUKI, D.T. *Ensayos sobre budismo Zen*. Buenos Aires: Kier, 1981.
- _____. *Zen and Japanese culture*. New York: MJF Books, s/d.
- TABUCCHI, A. *Sostiene Pereira*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- TARKOVSKI, A., *Esculpir o tempo*: São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- TAYLOR, A.E. *Plato-The man and his work*. New York: Meridian Books, 1957.
- TCHEKOV, A. *As três irmãs*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- TERÊNCIO. *Os Adelfos; O Eunuco*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- THOMPSON, E.P. *A miséria da teoria, ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- TOLKIEN, J.R.R. *O senhor dos anéis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- TORRANO, J. *O sentido de Zeus*. São Paulo: Roswitha, 1988.
- TOUCHARD, P-A. *Dioniso: Apologia do teatro; O amador de teatro*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- TOYNBEE, A. J. *Greek civilization and character*. New York: Mentor Books, 1953.
- TROYES, C. *El cuento del Graal*. Barcelona: Festin de Esopo, 1985.
- _____. *Lancelote - o cavaleiro da carreta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- VEGA, L. *Servir a señor discreto*. Madrid: Editorial Castália, 1975.
- VALÉRY, P. *O cemitério marítimo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- VERNANT, J.P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- VERNANT, J.P. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

- VICENTE, G. *O velho da horta; Auto da barca do inferno; A farsa de Inês Pereira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- VIGOTSKY, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VOLPE, A. J. *Édipo, psicodrama do destino*. São Paulo: Ágora, 1990.
- WATSLAWSKY, P., BEAVIN, J.H. e JACKSON, D.D. *Pragmática da comunicação Humana*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- WEIL, P. *A neurose do paraíso perdido*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- WILHEM, R. *I Ching*. São Paulo: Pensamento, 1994.
- WILLIAMS, A., *Psicodrama estratégico, a técnica apaixonada*. São Paulo, Ágora, 1994.
- WITHAKER, R. *Enciclopedia Autopoietica*. URL: <http://www.informatik.umu.se/~rwhit/EA.htm>
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 2000.
- _____. *Tractatus Logicus-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2001.
- ZIMMER, H. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. São Paulo: Palas Atena, 1989.
- _____. *Filosofias da Índia*. São Paulo, Palas Atena, 1992.