

MITO, ÉTICA E CENA

Alexandre Silva Nunes (Universidade Federal de Goiás – UFG)

RESUMO

Esta comunicação expande e aprofunda as ideias brevemente apresentadas na Mesa Temática *Percepção, Mitos e Fronteiras como Atos de Insurreição Artística*, realizada em 20 de novembro de 2020, no evento ABRACE On_line. As relações entre mito e cena, que ocupam o centro dos interesses deste grupo de trabalho, são na presente comunicação verticalizadas no âmbito de um recorte que toma os problemas da ética como referência, em sintonia com a temática geral do XI Congresso da ABRACE: *Artes Cênicas e Direitos Humanos em Tempos de Pandemia e Pós-Pandemia*. Estabelecendo um recorte transversal, a comunicação desenha conexões entre cena artística e palco social, pondo em relevo os riscos de uma adesão acrítica a esquemas míticos, como se eles possuíssem princípios éticos, em si. Discorrendo sobre a equivalência entre mito e história, a comunicação fará uso de exemplos nos quais se verifica a autonomia e responsabilidade de cada indivíduo, em sua relação com as estruturas antropológicas do imaginário, para estabelecer parâmetros éticos de vida e relação interpessoal.

PALAVRAS-CHAVE

Artes da cena; mitologia; ética; política.

ABSTRACT

This paper expands and deepens the ideas briefly presented at the session *Perception, Myths and Frontiers as Acts of Artistic Insurrection*, held on November 20, 2020, at the ABRACE On_line event. The relationships between myth and scene, which occupy the center of the interests of this work group, are in this communication verticalized within a framework that takes the problems of ethics as a reference, in line with the general theme of the XI ABRACE Congress: *Performing Arts and Human Rights in Pandemic and Post-pandemic Times*. Establishing a transversal cut, this paper draws connections between the artistic and the social stage, highlighting the risks of an uncritical adherence to mythical schemes, as if they had ethical principles in themselves. Discussing the equivalence between myth and history, communication

will make use of examples in which the autonomy and responsibility of each individual is verified, in their relationship with the anthropological structures of the imagination, to establish ethical parameters of life and interpersonal relationships.

KEY WORDS

Performing arts; mythology; ethic; policy.

Um mito (em si) não é bom nem ruim. Mas ele pode nos ajudar a compreender comportamentos, ideias recorrentes e organizações simbólicas expressas por determinados coletivos. Também não tem data de validade, podendo continuar a repercutir e atuar subterraneamente em nossos comportamentos, ideias recorrentes e decisões do dia a dia. Podemos enxergá-lo em nossos atos mais do que gostaríamos, mesmo que não tenhamos consciência disso. E normalmente não temos.

Também, no teatro, fazer uso de uma perspectiva mítica de criação ou de reflexão crítica não constitui qualquer tipo de garantia. Enquanto abordagem, esta é apenas mais uma, dentre outras, que pode ser bem utilizada em casos específicos que se mostram a ela adequados. Trata-se, portanto, e apenas, de uma perspectiva dentre outras para se entender e/ou fazer teatro. Criar poeticamente ou agir socialmente em conformidade com padrões míticos pode nos levar a grandes descobertas tanto quanto a atrocidades. De um ponto de vista social, o mito age subterraneamente no curso dos acontecimentos, atuando também na criação de significados históricos, ou transformando fatos em história (cf. HILLMAN, 1998). Por isso, a perspectiva mítica aplicada à vida ordinária pode permitir certo distanciamento entre nós e nossos padrões de comportamento: posso fazer história enquanto a história é tecida, quando identifico os padrões míticos direcionando minhas ações, através da repetição de sua estrutura narrativa. O ato espontâneo de identificação com padrões míticos nos leva aos seus ciclos próprios de repetição, ao passo que estranhar ou se distanciar desses padrões, nos permite alguma liberdade em relação a eles. Eu posso ver o padrão que tende a se repetir, mas não repeti-lo. Falo aqui em termos sociais e logo alguns elementos das discussões acerca do teatro emergem: identificação e estranhamento.

Isso posto, podemos nos indagar mais sobre a coerência/incoerência entre nossa arte e nossa vida. Um espetáculo é levado ao palco e nele as estruturas de dominação social são expostas e questionadas. Mas no que tange às estruturas de

dominação no núcleo íntimo do próprio grupo que leva o espetáculo à cena, podemos encontrar o mesmo nível de reflexão crítica? Como se dão as relações internas do grupo e como se dão as relações pessoais dos membros do grupo em seus núcleos íntimos de vida? Nada nos impede de adotar posições políticas libertárias, em âmbito social, e adotar modos de operarmicropoliticamentemanipuladores, em relação a nossos parceiros de trabalho, dentro das máquinas institucionais ou na intimidade dos domicíliosondevivemos. Podemos ser críticos quanto à necropolítica social e adotarmos uma necropolítica em nossas relações imediatas. Subgrupos dentro de grupos estabelecendo estratégias de controle, ou, no linguajar próprio do mito que se tornou brasileiro: “aos amigos tudo, aos inimigos a lei”¹. Podemos também perverter a própria noção de afetividade, utilizando-a como mecanismo de cooptação de aliados em projetos nos quais a afetividade ganha contornos de sedução, aliciamento. Identificar padrões míticos pode nos desgarrar dos automatismos macro e micropolíticos.

Lembremos de Grotowski, que já se afigura um tanto antigo, no contexto da cena contemporânea, e ainda extremamente atual, no contexto da ética contemporânea. É uma definição de afetividade que ele nos traz, quando fala de teatro e de seu ideal de ator:

A diferença entre o “ator cortesão” e o “ator santo” é a mesma que há entre a perícia de uma cortesã e a atitude de dar e receber que existe num verdadeiro amor: em outras palavras, autosacrifício. O fato essencial no segundo caso é a possibilidade de eliminar qualquer elemento perturbador, a fim de poder superar todo limite convencional. No primeiro caso, trata-se do problema da existência do corpo: no outro, antes, da sua não existência. (GROTOWSKI, 1992, p. 30)

Quando falamos de uma perspectiva mítica de abordagem da cena, não queremos proclamar nenhum novo ou velho programa de realização cênica. Não se trata de estabelecer um determinado tipo de encenação, usar de histórias míticas como enredo ou uma técnica específica de produzir a partir de imagens que se entendam como míticas (e tudo isso também faz parte, embora não defina o cerne da questão). É mais um modo de ver todas essas coisas, assim como uma forma de se ver *através* destas coisas. Um modo de operar que parte da consciência de que nossa realidade

¹ Esta frase se tornou há muito recorrente nos debates políticos brasileiros, sendo muitas vezes atribuída a Getúlio Vargas, mas tendo retomado vigor nos debates atuais. Sua origem remontaria entretanto a Nicolau Maquiavel, em *O Príncipe*.

espelha o funcionamento criativo próprio aos mitos, e não o contrário. De sorte que as fronteiras entre real e ficcional perdem seus contornos e podemos intuir sobre o caráter fantasioso do real.

Se o Hamlet shakespeariano define o teatro como espelho que se pode oferecer ao mundo, temos um curioso jogo de espelhos se refletindo mutuamente, quando esse mesmo mundo é tomado como mimese de mitemas. Mas desse jogo de *speculum* e especulações pode emergir algum sentido de realidade, através dele e não dos espelhos em si. Olhar *através* do reflexo, não o reflexo em si (Artaud indicaria aqui assemelhanças entre teatro e alquimia²).

Uma *perspectiva mítica* de abordagem do fenômeno teatral, ou uma lógica *dopensar por imagens* no teatro, ou um *perspectiva do imaginal* nas artes da cena constitui apenas uma espécie de lente. Um tipo de ótica. Pode-se ver através de uma vidraça, pode-se se ver numa vidraça, pode-se turvar a visão através de uma vidraça e pode-se ver os relevos da própria vidraça. Por isso, gostamos da palavra perspectiva: um modo de ver a experiência cênica a partir das lentes do que podemos chamar de *poéticas do imaginário*. E isto é atribuível a toda e qualquer experiência cênica, independente da poética, temática ou estrutura, e não apenas a determinadas experiências capazes de serem classificadas como *míticas*.

A ideia de um *pensar por imagens* propõe, portanto, que qualquer cena pode ser vista sob a perspectiva da imaginação (simbólica). E sugere que toda cena está sempre constelando recorrências míticas, sendo dotada de elementos, por assim dizer, rituais. Essas imagens de potencial mítico-ritual têm propensão a agir de modo autônomo, não apenas para o espectador, como também para aqueles que as compõem, em suas escolhas, ideias e modelos de atuação. A noção de ritual no campo das artes da cena pode deixar então de ser entendida do ponto de vista histórico, das origens nebulosas da teatralidade nas sociedades antigas, e passar a recobrir seu quinhão no nosso mundo atual. Com isso, o problema das origens perde sua artificialidade, podendo ser compreendido como um problema ontológico. Onotologia em lugar de história. Origem (perpétua das coisas) como índice do ser-devir das coisas.

Voltando à política: um mito não é bom nem ruim. É apenas um mito. E os mitos não têm ética, somos nós que temos *ethos* (seja qual for).

² Refiro-me ao capítulo *O teatro alquímico*, em *O teatro e seu duplo* (ARTAUD, 1993).

Segundo um mito de Apolo, as mulheres não são criadoras, mas apenas provedoras. Sua existência, desse ponto de vista, deve se restringir ao provimento das necessidades (sejam quais forem) de sua contraparte – o homem, esta imbuída de potência criadora. Esse mito está especificamente descrito

no *Eumênides* de Ésquilo (II. 658-63), [onde] o fator mítico aparece (...) através do “divino” Apolo, que expõe a sua teoria da reprodução. Diz Apolo: “Não é a mãe a geratriz daquilo que se diz por ela gerado, seu filho, mas somente é a nutriz do feto nela recém-semeado. Genitor é aquele que ejeta o sêmen (...) Pode-se ser um pai mesmo sem mãe”. (HILLMAN, 1984, p. 199)

Temos aqui um mito. Que como disse não tem ética. Porque *ethos* somos nós que temos (seja qual for). O mito apenas nos deixa entrever determinadas ideias recorrentes, comportamentos e organizações simbólicas. No caso aqui, desvela o *modus operandi* próprio das sociedades regidas pelo modelo de dominação masculina, que está na base patriarcal de nossa civilização atual. Não foi inventada hoje, nem surgiu depois da última eleição majoritária do Brasil, numa assembleia da Maçonaria ou na promulgação das leis na Atenas antiga. É algo mais profundo, arcaico e enraizado em determinadas estruturas do imaginar. Volta e meia, a ideia volta, simplesmente porque nunca morreu. Deuses não morrem, segundo a máxima clássica. Podem permanecer por longo tempo esquecidos e podem se rebelar como na clássica fórmula freudiana do *retorno do reprimido*. Mas o *masculino*, na atualidade, sente-se reprimido? Talvez um determinado modelo de masculinidade.

Não à toa, é fácil a um chamadocidadão *de bem*, segundo a acepção popular brasileira, encontrar em qualquer lugar de sua imaginação, ou em alguma *recordação primeva*, as convicções necessárias para se entender ajustado, segundo um ou outro tipo de comportamento recorrente. E defato quanto mais nos ajustamos a determinadas narrativas míticas, mais convicção sentimos. Convicções derivadas de identificações míticas (conscientes ou não) podem facilmente turvar a pressuposta clareza objetiva da Ciência ou da Justiça, substituindo provas objetivas por convicções subjetivas. E quando é todo um coletivo que se sente identificado, sem distanciamento, de determinados padrões míticos, que podem emergir convulsões sociais de elevado risco. Ou pelo menos é como Odete Aslan interpreta as razões de fundo de Bertolt Brecht, para a criação de um teatro épico:

Numa Alemanha pré-nazista, Brecht denuncia o procedimento teatral de Hitler, que se prepara para hipnotizar as multidões. Ele quer manter em estado de alerta o senso crítico do espectador. Estando a vida a teatralizar-se tragicamente, Brecht desteatraliza o teatro. (ASLAN, 1994, p. 161)

Novamente: convicções, assim como mitos, não são boas nem ruins, são apenas convicções. Quem tem *ethos* (seja qual for) somos nós.

No teatro também estamos cheios de grandes convicções. Nossos mitos teatrais estão sempre fortalecendo algumas convicções, que se mesclam às nossas teorias, dando-lhes forma. Em exemplo: a grande convicção moderna-pós-moderna de que as emoções são reações comportamentais perigosas. Mas possíveis de serem bem adestradas pelo poder organizador e estruturante das técnicas. A técnica como salvadora da cena, irá (de acordo com essa convicção mítica) nos salvar das profundezas ctônicas das reações emocionais em cena. Irão nos libertar de algo como a *histeriada cena*. Histeria é o termo, pois se adequa bem à conjunção entre o mito de Apolo, anteriormente mencionado, e o mito titânico da técnica: pela técnica é possível domar as impurezas do humano. Posto que a histeria sempre manteve parentesco profundo com o universo feminino, conforme os casos clínicos que povoaram o imaginário psicanalítico nascente, no século XIX (cf. HILLMAN, 1984).

Essa convicção está sempre retornando a nós, imiscuída em diversas novas e velhas teorias da cena. É uma ideia também apolínea e apesar de seu apelo contemporâneo, já se revelou desde as primeiras formulações teóricas acerca do teatro. Não é, portanto, nada nova, apesar da embalagem. Disse Denis Diderot, em uma carta³, convertida em *tratado de teoria do teatro*, para explicar e defender a técnica como armadura contra o perigo das emoções:

Vede as mulheres; elas nos ultrapassam certamente, e de muito longe, em sensibilidade; que diferença entre elas e nós nos instantes da paixão! Mas, assim como nos são superiores quando agem, do mesmo modo nos são inferiores quando imitam. A sensibilidade nunca se apresenta sem fraqueza de organização. A lágrima que escapa do homem verdadeiramente homem nos comove mais que todos os prantos de uma mulher. (DIDEROT, 1985, p. 164)

Aqui podemos entrever uma batalha épica Apolo e Dioniso. Mas preferiria fazer referência a uma outra imagem, em lugar da de Dioniso. Tanto pelo gênero quanto pela proximidade geográfica: uma luta entre as estruturas herdadas de nossos

³ Para esclarecimento sobre o assunto consultar a publicação da carta original, pela Guimarães Editores (DIDEROT, 2000).

colonizadores e aquelas oriundas dos povos colonizados. Em lugar de Apolo em batalha com Dioniso, podemos imaginar Apolo lutando com as Pombagiras. Mas no contexto mítico (é preciso ter em mente), não se trata de uma *maldade* de Apolo (embora nossa identificação com ele possa levar a ações passíveis dessa classificação), mas de sua incapacidade mesmo de enxergar através. Como o definem as narrativas, ele enxerga ao longe, mas apenas onde há luz, sendo ignorante quanto às próprias sombras.

As Pombagiras fazem parte, na cosmogonia da Umbanda brasileira, do chamado *Mistério Exu* (cf. Saraceni, 2011), que é aquele responsável por toda e qualquer relação *entre*, de modo similar a como Hermes, na cosmogonia da Grécia antiga, rege as encruzilhadas, as fronteiras e a comunicação. O que nos autoriza a imaginar a ideia do teatro enquanto *relação entre*, tal como a imagem legada por Grotowski (1992), como uma metáfora concernente ao território mítico das Pombagiras. Teatro é relação e é em função das Pombagiras que podemos vivenciá-lo.

Reaproximando Grécia antiga e Brasil de hoje. Os *aedos* costumavam invocar as Musas, antes de fazerem suas apresentações poéticas, porque não poderia haver canto sem as musas, já que elas permitiam a ação das palavras e da memória. Assim, parece-me adequado invocarmos Pombagira, antes de abirmos qualquer espetáculo teatral no Brasil. Não apenas porque, segundo esta mítica, é ela quem abre (tanto quanto sua contraparte Exu) a comunicação entre o visível e o invisível (tal como Brook entende o teatro, como a arte de tornar visível o invisível⁴). Mas também porque urge mudar nossas narrativas, em tempos que se fala do decolonial reforçando o colonialismo. Ativar potências capazes de agenciar imaginários que equilibrem o palco/pacto social no qual vivemos.

Que Pombagira abra caminhos a muitas de nossas invisibilidades. Laroie!

REFERÊNCIAS CITADAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

⁴ Esta noção se apresenta numa de suas publicações mais atuais, quando ele se aprofunda na ideia do teatro enquanto arte de relacionar visibilidades e invisibilidades (BROOK, 2008).

ASLAN, Odete. **O ator no século XX**: evolução da técnica / problema da ética. Tradução Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

DIDEROT, Denis. **Textos escolhidos**. Coleção Os Pensadores. Tradução Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

_____. **Paradoxo sobre o comediante**. Tradução José A. Moniz. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HILLMAN, James. **O mito da análise**: três ensaios de psicologia arquetípica. Tradução Norma Abreu Telles. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HILLMAN, James. **O livro do Puer**: ensaios sobre o Arquétipo do PuerAeternus. Tradução Gustavo Barcellos. São Paulo: Paulus, 1998.

SARACENI, Rubens. **Livro de Exu**: o mistério revelado. São Paulo: Madras, 2011.