



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PPGMS - Programa de Pós-Graduação em Memória Social
Mestrado em Memória Social

LUCRECIA CORBELLA

ANDARILHOS MÁGICOS:
UMA EXPERIÊNCIA TRÁGICA NA INVENÇÃO DE UMA MEMÓRIA CRIATIVA
NUMA PERSPECTIVA AFIRMATIVA SOBRE A LOUCURA

Rio de Janeiro, 2009.

Corbella, Lucrecia.
C789 Andarilhos mágicos : uma experiência trágica na invenção de uma memória criativa numa perspectiva afirmativa sobre a loucura / Lucrecia Paula Corbella Castelo Branco, 2009.
104f.

Orientador: Miguel Angel de Barrenechea.
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Andarilhos mágicos (Grupo teatral). 2. Teatro – Filosofia. 3. Teatro e loucura. 4. Tragédia. 5. Razão. 6. Arte – Psicologia. 7. Doentes mentais.
8. Inclusão social. 9. Memória – Aspectos sociais. I. Castelo Branco,

LUCRECIA CORBELLA

ANDARILHOS MÁGICOS:

UMA EXPERIÊNCIA TRÁGICA NA INVENÇÃO DE UMA MEMÓRIA CRIATIVA
NUMA PERSPECTIVA AFIRMATIVA SOBRE A LOCURA

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.
Orientador: Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea

Rio de Janeiro, 2009.

LUCRECIA CORBELLA

Andarilhos Mágicos:

uma experiência trágica na invenção de uma memória criativa numa perspectiva afirmativa sobre a loucura

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.
Orientador: Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea

Profa. Dra. Jô Gondar – PPGMS / UNIRIO

Prof. Dr. Paulo Duarte de Carvalho Amarante – FIOCRUZ

Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea (Orientador) – PPGMS / UNIRIO

Rio de Janeiro, ____ / ____ / 2009.

Para Guilherme, Clarice e Vinicius, os escolhidos da minha vida a cada dia.

Agradeço:

Ao PPGMS, Programa de Pós-Graduação em Memória Social que me possibilitou realizar esta pesquisa tão valiosa.

A nossa linha de pesquisa “Memória, Subjetividade e Criação” pelas incessantes trocas de idéias, de pensamentos, e de concepções de existência.

Às aulas da matéria Memória e Diferença, lugar no qual, ao lado de Pirandello, Proust, Deleuze e o *Trem da Vida* discutíamos nossas pesquisas, uma verdadeira construção coletiva de um trabalho intelectual em nome da vida.

À funcionária Ercília, pelo seu trabalho fundamental, a limpeza do PPGMS.

A minha banca, composta pela Profa. Dra. Jô Gondar, pelo Prof. Dr. Paulo Amarante e pelo Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea pelas suas orientações valiosíssimas para a construção da presente pesquisa.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea, por seus preciosos ensinamentos, pela sua determinação no trabalho de orientação sempre visando à excelência e por sua vocação repleta de *pathos* nesta arte tão bela que é o magistério.

Ao Prof. Rafaele Infante por acreditar nos seus sonhos.

À família do prof. Rafaele Infante, à sua irmã Maria Infante e sua filha Mariana Terra por todo o carinho e pelo apoio incondicional.

À Profa Maria Dina, Profa Isa Guerra e Cristina Jardim, por terem possibilitado o acesso aos textos de Infante.

Ao grande amor da minha vida, Guilherme, por toda sua paixão, pelo seu pensamento libertário, pelas suas ações que engrandecem o mundo e por provar que é possível filosofar em português.

A minha filha Clarice, por todo seu amor, por sua coragem, ousadia, determinação, pela sua paixão pela literatura e pelo cinema, pelas suas poesias e pelo seu brilho no olhar.

Ao meu filho Vinicius, por todo seu amor, pela sua paixão em viver, pelo seu sorriso meigo e por afirmar todos os dias “Mamãe, hoje é o melhor dia da minha vida”.

A minha mãe, Gladys, por todo seu amor, por ter me ensinado coisas elementares da vida, como Mercedes Sosa, a família, Teatro Colón, a generosidade, Simone de Beauvoir, a solidariedade, João Bosco e Carlos Gardel.

Ao meu pai, Oscar, por todo seu amor, por ter me ensinado coisas elementares da vida, como o *ballet*, a música erudita, o vinho, *Les Luthiers*, a liberdade, Quino.

Ao meu irmão Lisandro, por todo seu amor, por acreditar sempre em mim.

A minha cunhada Lucia, por ter nos presenteado com Lorenzo.

Ao meu sobrinho Lorenzo, pela sua alegria.

A minha sogra D. Maria Cléa, por cuidar dos meus filhos com tanto amor.

Aos meus tios Piru e Rubén, por comemorar minhas conquistas como se fossem deles também.

Ao meu avô Rodolfo Anselmo Corbella, *in memoriam*, pelas histórias maravilhosas que me contava.

A minha avó Ana Soldini de Sala, *in memoriam*, pela melhor *tortilla de papas* do mundo e pela profissão mais importante do mundo, a de enfermeira.

Ao meu primo Gabriel Sbarbati, *in memoriam*, hoje meu Anjo-da-Guarda, por ter me ensinado coisas fundamentais como a amizade, o respeito, Queen, a confiança, Janis Joplin e por me proteger a cada dia.

A minha prima Viviana Brachetta, por ter me ensinado coisas fundamentais como a auto-estima, a confiança e a gentileza.

A minha Companhia de Teatro, *Companhia de Artes Elas e Elos*, por transformar meus sonhos em realidade.

À grande artista Mercedes Sosa, *in memoriam*, pelo seu canto imortal em nome de uma América Latina unida e livre.

À poeta Liane dos Santos, pela sua poesia, por fazer dela um instrumento em nome da vida.

À fotógrafa Kryka Pujol que, a partir da fotografia, constrói um mundo mágico de se viver.

Ao queridíssimo Zé Celso Martinez Corrêa, pela fé no teatro, na existência e na humanidade. Pela sua luta incansável em construir um teatro grego para todos. Pela sua exuberância de olhar para a vida. *Evoé!*

Ao meu amigo Paulo Amarante, pela sua luta em prol de uma sociedade mais justa e mais fraterna na qual a exclusão dará lugar ao abraço.

Ao deus Dionísio, por ter nos dado o Teatro.

À artista Maria Martins, *in memoriam*, pela sua obra intitulada “O Encontro”.

A minha amiga Evany Marques, *in memoriam*, por ter me ensinado o ofício da pesquisa qualitativa, por ter me apresentado o blues e por ter me estendido a mão num momento crucial de minha vida.

A minha amiga Leandra Brasil, amiga de todos os dias, os alegres e os tristes, inclusive daqueles dias que, mesmo cantando “*Dale alegría, alegría a mi corazón*” de Mercedes Sosa, não dá pé.

Ao grande artista surrealista Xul Solar, *in memoriam*, pela sua obra “Tu y Yo” e pelas suas fantásticas invenções como a de uma língua comum da America Latina, novos instrumentos musicais, um novo tarô, uma nova religião Latinoamericana.

A minha amiga Sonia Sarmento, por ter sempre motivos para comemorar a vida.

A minha querida Hilda Dutra, por ter cuidado de mim com tanto carinho e dedicação.

Ao artista Federico Garcia Lorca, *in memoriam*, pelo seu teatro, pela sua poesia e pela sua luta por uma Espanha livre.

A minha amiga Eugenia Sisti, minha primeira amiga e hoje minha irmã, a maior *chef de cuisine* de Rosario e mãe de Emilia.

A minha professora Maria Amélia Barbosa, por ter me ensinado a dançar *ballet*.

A minha amiga Inez Cottens, pela sua determinação, pelo dom de sempre inventar sua vida.

A minha amiga Cristina Villanova, pela sua coragem, pela sua luta em tornar o mundo um lugar mais digno de se viver. Pelo seu trabalho de transformar a polícia do nosso país.

Ao músico José Miguel Wisnik, por suas pérolas em forma de notas musicais.

A minha amiga Gabriela Muttoni, por todo seu carinho.

Ao artista Francisco Brennand, pela sua obra de re-ligare mulheres, homens e natureza.

A minha prima Marta e meu sobrinho Renzo, belos presentes que Gabriel deixou para o mundo.

Ao Presidente Luis Inácio Lula da Silva, por todas suas ações em prol de um Brasil para todos. Por transformar cada brasileiro em um cidadão de primeira classe.

Ao músico Hamilton Assunção, pela sua amizade e pela sua poesia em forma de música.

Ao Centro Cultural Banco do Brasil, por ter aprovado e realizado meus projetos de produção cultural durante treze anos nos quais tive o privilégio de conhecer pessoas que engrandecem a humanidade como Fayga Ostrower e José Celso Martinez Corrêa.

Ao dramaturgo Shakespeare, *in memoriam*, pelo presente generoso que nos deixou.

A OFIC, por inventar novos caminhos a partir do teatro e da poesia lançando pérolas na humanidade.

Força, bondade, doçura, pureza, uma medida natural, espontânea, nos personagens e em seus atos; um sol unido, que tranquiliza e alegra o pé; um céu luminoso que se reflete sobre os rostos e sobre as cenas; o saber e a arte confundidos em uma nova unidade; o espírito, sem arrogância nem inveja, habitando com sua irmã, a alma, e libertando a oposição de graça e sério, e definitivamente não à impaciência da discórdia - tudo isso será a atmosfera envolvente e geral, como o fundo dourado sobre o qual as *nuances* delicadas dos ideais encarnados, constituiriam a figura autêntica, a da grandeza humana sempre crescente.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo principal investigar a relação entre a memória social, o teatro e a loucura a partir do grupo teatral “Andarilhos Mágicos”. Este grupo fazia parte de um projeto intitulado Oficinas Comunitárias cuja sede era o Teatro Qorpo-Santo no Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O idealizador do projeto foi o psiquiatra Raffaele Infante que tinha como propósito realizar, através do teatro, a inclusão social da loucura. Como ponto de partida da pesquisa escolhemos Vernant para poder esclarecer como os antigos gregos pensavam e viviam a partir dos mitos, como eles concebiam a memória e a loucura. A partir deste entendimento tornou-se possível esclarecer a teoria de Nietzsche a respeito da tragédia, do nascimento de Dionísio e de sua relação com o teatro. Através das análises de Foucault pesquisamos de que forma essa concepção de mundo a partir dos mitos perde sua força dando espaço, a partir de Descartes, a um entendimento unívoco da razão que exclui a loucura, o erro e o delírio, tornando possível o surgimento de uma ciência que tem poder de polícia, de vida e de morte chamada psiquiatria. Como uma recusa a esse entendimento unívoco da razão presente na psiquiatria, emerge o movimento da Reforma Psiquiátrica Brasileira, solo no qual nasce o grupo teatral “Andarilhos Mágicos”. Neste ponto torna-se fundamental empregar a teoria da memória de Nietzsche, pensada como um jogo de forças entre a lembrança e o esquecimento que leva à criação. A memória criativa que está presente nos “Andarilhos Mágicos” transforma a concepção metafísica de identidade em singularidade e o passado estanca em um projeto de futuro no qual o trágico, o mito, a loucura e a razão têm lugar.

PALAVRAS-CHAVE: Memória Social, Tragédia, Andarilhos Mágicos, Teatro, Loucura.

RÉSUMÉ

La présent mémoire a comme axe central étudier la relation entre la mémoire sociale, le théâtre et la folie d'après la troupe théâtrale « Andarilhos Mágicos ». Cette troupe faisait partie d'un projet plus grand intitulé Oficinas Comunitárias dont siège été le Théâtre Qorpo-Santo de l'Institute de Psychiatrie de l'Université Federal du Rio de Janeiro. La conception de cet projet a été réalisée par le psychiatre Raffaelle Infante qui avait comme dessein réaliser, travers le théâtre, l'inclusion sociale de la folie. Comme départ de notre recherche on a choisi Vernant pour élucider la façon de penser et de vivre des grecs antiques et quelle été sa conception de la mémoire et la folie. Eclairé ce point-lá, il a été possible éclaircir la théorie de Nietzsche sur la tragédie, sur la naissance de Dionisius et son rapport au théâtre. Au même temps, travers les analyses de Foucault, on a investigué de quelle façon cette conception du monde structuré selon les mythes perd sa force et inaugure, depuis Descartes, un compréhension univoque de la raison qui laisse de coté la folie, l'erreur, le délire, et rend possible l'apparition d'une science qui a pouvoir de police sur la vie et la mort nommée psychiatrie. Contraire à cette compréhension univoque de la raison que se présente dans la psychiatrie, apparaît le mouvement de la Reforme Psychiatrique Brésilienne, sol dans lequel est née la troupe théâtrale « Andarilhos Mágicos ». En cet point là c'est fondamental employer la théorie de Nietzsche sur la mémoire, pensé comme un jeux de force entre le souvenir et l'oubli qui amène à la création. La mémoire creative qui se présente au « Andarilhos Mágicos » change la concepción metaphysique de l'identité, que devienne singularité et surmonte le passé figé, que devienne un projet de futur où il y a de place pour le tragique, le mythe, la folie et la raizon.

MOTS - CLÉ: Mémoire Sociale, Tragédie, Andarilhos Mágicos, Théâtre, Folie.

SUMÁRIO

Introdução.....	2
Capítulo I. Mito e Tragédia: um novo olhar sobre os Antigos Gregos.....	6
1.1. Os mitos na ótica de Vernant	
1.2. Nietzsche e o Nascimento da Tragédia	
Capítulo II. O abandono do trágico em nome da razão. Foucault e a invenção da psiquiatria como ciência normalizadora.....	35
2.1. A construção da História da Loucura: a recusa do trágico	
2.2. A Reforma Psiquiátrica Brasileira como uma atitude diferente perante a História da Loucura	
Capítulo III. Uma experiência trágica: memória e criação no grupo “Andarilhos Mágicos”. A invenção de uma nova memória através do teatro.....	51
3.1. A memória entendida como criação. Nietzsche e o esquecimento como condição da criação	
3.2. Andarilhos Mágicos: Uma experiência trágica como afirmação de uma memória criativa	
Conclusão.....	93
Referências Bibliográficas.....	97

INTRODUÇÃO

A partir da singular experiência artística do grupo “Andarilhos Mágicos”, pretende-se investigar a relação entre memória social, teatro e loucura.

“Andarilhos Mágicos” foi uma experiência de teatro realizada no Teatro Qorpo Santo do Hospital-Dia do Centro de Atenção Psicossocial do Instituto de Psiquiatria no ano de 1992. Este projeto integrava um projeto maior denominado Oficinas Comunitárias. O grupo era formado por quatorze pessoas em sofrimento psíquico, uma criança, o diretor, uma psicóloga, uma estagiária de psicologia, um aluno do curso de Especialização em Saúde Mental e uma atriz. Mas, dentro do grupo, cada um era denominado de “Andarilho Mágico”. O grupo se reunia uma vez por semana, às quintas-feiras, no horário de 13h às 14h45min. A partir de julho de 1993, o grupo conquistou mais um horário para trabalhar que era nas próprias quintas-feiras, de 9h às 10h30min.

O projeto “Andarilhos Mágicos” foi idealizado pelo psiquiatra Raffaele Infante. A idéia tanto das Oficinas Comunitárias quanto do próprio projeto de teatro era muito inovadora para a época. Houve muita resistência às suas propostas, pois representavam grandes mudanças, trazendo avanços inusitados para essa época. O projeto “Andarilhos Mágicos” sobreviveu enquanto seu diretor, Raffaele Infante, era também diretor do Instituto de Psiquiatria. Assim que um determinado grupo, contrário à Infante, conseguiu a direção do Instituto, todos estes projetos morreram levando com eles seu maior idealizador. Infante, ao ser ameaçado, acuado, e afastado de seus sonhos, continuou lutando de forma quixotesca até que um dia, não suportando mais viver sem seus sonhos, ele morreu. Ele construiu e realizou seu sonho. Infante sonhava realizar, através do teatro, um mundo mais justo, uma sociedade na qual não houvesse mais preconceitos, um lugar no qual as pessoas não sejam segregadas por padecerem de sofrimento psíquico, um mundo no qual as pessoas que estão mais fragilizadas não sejam trancafiadas e torturadas com choque elétrico. Ele acreditava que a solução para muitos desses problemas era uma atitude compartilhada para a construção de um novo mundo. Infante acreditava que, através da arte, mais precisamente, através do teatro, seria possível mudar a forma das pessoas se relacionarem. Eu pessoalmente participei dessa experiência na condição de estagiária de psicologia, me

lembro que no momento em que estávamos criando, escrevendo uma peça, construindo o cenário, os figurinos, éramos todos artistas, todos “Andarilhos Mágicos” em busca de um mundo melhor para se viver. As propostas terapêuticas, artísticas e sociais desse grupo serão analisadas ao longo desta dissertação, vinculadas à questão da memória social e do esquecimento.

Ao lidar com uma pessoa como se fosse restrita a uma mera síndrome psiquiátrica, ela é reduzida a uma identidade cristalizada, a “louca”, suas memórias são totalmente desqualificadas e seu potencial criativo é embotado. O que investigaremos na presente dissertação, a partir da experiência dos “Andarilhos Mágicos”, é de que maneira as categorias de memória e criação estão relacionadas a uma forma de se categorizar a loucura na psiquiatria atual. Tentaremos analisar como a arte pode mudar essa relação entre memória e loucura, apresentando propostas criativas. Sempre que uma pessoa é diagnosticada louca pela psiquiatria, ela é desconsiderada como ser humano, sua palavra passa a não ter reconhecimento, suas ações não têm significação, seu poder de criação é menosprezado. Suas memórias, que fazem parte essencial de sua existência, que constroem os pilares de sua vida, são destituídas de valor, são julgadas como meras invenções de uma mente perturbada.

É justamente no esclarecimento dessas questões que caminha nossa pesquisa, mais precisamente em relação ao teatro. Ao analisarmos a experiência dos “Andarilhos Mágicos” pretendemos esclarecer qual a contribuição que o teatro pode dar à construção de uma memória criativa¹.

Os antigos gregos concebiam a memória, a loucura e a existência de uma maneira muito interessante. No lugar de reduzir uma existência a um rótulo de “louca” que implica em restringir sua rede de afetos a ditos cuidados psiquiátricos dentro de um manicômio, os gregos incorporavam essas pessoas à vida social. No lugar de segregar com o intuito de normalizar², os antigos gregos conviviam com os indivíduos que se afastavam do padrão

¹ Memória Criativa é um conceito que está sendo desenvolvido pelos professores e alunos da linha de Pesquisa “Memória, Subjetividade e Criação” do PPGMS / UNIRIO, a partir da teoria de memória do filósofo Nietzsche. Trabalharemos esta questão no capítulo III.

² Conceito foucaultiano que será tratado no capítulo II.

convencional, compartilhavam com eles suas alegrias e suas agruras. Os antigos gregos concebiam a existência sob uma ótica trágica³.

O que queremos investigar é se o teatro pode ser a construção de um caminho para re-significar as memórias dos considerados “sem-memória”. Porque se pensarmos a loucura de forma trágica, podemos afirmá-la, afirmar a existência em sua totalidade. A questão da memória aqui é fundamental, pois para existir é preciso ter uma memória que não seja apenas individual, mas uma memória compartilhada que seja afirmativa, que afirme a vida ontem, hoje e amanhã. Memória e esquecimento são peças-chave para propiciar uma experiência trágica que ajude na construção do novo, pois somente lembrando situações compartilhadas pode haver um processo de re-significação de memórias, e esquecendo lembranças pesadas pode surgir o novo.

Os autores principais que nos ajudarão a pensar estas questões serão os filósofos Friedrich Nietzsche e Michel Foucault. Mais precisamente trabalharemos com *O Nascimento da Tragédia* e com *História da Loucura na Idade Clássica*. Para pensar, inicialmente, a questão dos mitos, os autores que nos ajudarão muito serão Vernant e Junito Brandão.

Os autores secundários que muito contribuirão nessa pesquisa serão Miguel Angel de Barrenechea, Jô Gondar, Rosa Dias, Paulo Amarante e Raffaele G. G. Infante.

A questão que inicialmente norteará o nosso trabalho é de que forma pensa uma sociedade, no caso a da Grécia antiga, que acredita no mito. A partir das análises do pensador Vernant a respeito da mitologia, tematizaremos quais são os valores que norteam esta forma de pensar. Algumas questões que nortearão nossa pesquisa serão: Qual a concepção que os antigos gregos tinham da memória? Como eles lidavam com a loucura?

Uma vez levantada a organização do pensamento da memória e da vida através dos mitos, queremos entender a interpretação que o filósofo Nietzsche faz da tragédia a partir dos antigos gregos. A obra do filósofo que norteará nossa pesquisa será *O Nascimento da Tragédia*. Pretendemos pesquisar o significado de tragédia para o filósofo e qual sua relação com o teatro. Para Nietzsche a arte tem duas faces: Apolo e Dionísio. Vamos pesquisar quem são essas divindades gregas e o quê elas representam.

³ O conceito trágico será analisado a partir da obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche no capítulo I.

Através das análises do filósofo Foucault, mais precisamente na *História da Loucura na Idade de Clássica*, pretendemos pesquisar de que forma este entendimento de mundo a partir dos mitos vai dar lugar a um entendimento unívoco da razão. Questionaremos valores que são elencados em uma sociedade que se percebe somente e exclusivamente a partir da razão. Pretendemos pesquisar de que forma surge no Brasil o movimento da Reforma Psiquiátrica como uma recusa a esse modelo unívoco da razão que exclui a loucura.

Investigaremos qual a teoria de Nietzsche a respeito da memória, da relação entre lembrança e esquecimento e do nascimento da criação. Para o filósofo, o esquecimento, anterior à lembrança, é o responsável pelo nosso equilíbrio psíquico. Já a lembrança é uma construção cultural associada a uma questão moral. Investigaremos a relação entre ambas na construção da memória.

Analisaremos a memória do grupo “Andarilhos Mágicos” para pesquisar de que forma teatro e memória podem estar imbricados num movimento em direção a uma promessa de futuro no qual loucura e razão podem andar lado a lado. Investigaremos o nascimento deste grupo teatral, suas bases teóricas e seus ideais. Infante batiza o Teatro dos “Andarilhos Mágicos” de *Qorpo-Santo*, nos deteremos neste ponto para entender o porquê desta escolha.

A partir do fato de memória “Andarilhos Mágicos” pretendemos pesquisar como a identidade fixada em um estigma, como o da loucura, pode dar lugar a uma singularidade. Foucault será um autor importante nesta trajetória. Sempre ao lado de uma identidade fixada, está uma memória cristalizada que impede a ação no presente e no futuro. A partir da teoria de Nietzsche a respeito da memória entendida como um jogo de forças entre lembrança e esquecimento, vamos trilhar uma investigação sobre o que é uma memória criativa na qual a ação, o movimento e o surgimento do novo têm lugar.

CAPÍTULO I. Mito e Tragédia: um novo olhar sobre os Antigos Gregos

1.1- Os mitos na ótica de Vernant

Veamos esta Elegia de Quios citada por Sémonide D'Amorgos e seu comentário posterior: "Eis uns dos belos versos do poeta Quios: "Tal qual as gerações das folhas, as gerações dos homens." Isto é certo, poucos mortais que ouviram estes versos, souberam depositá-los no coração; pois cada um deles dá asilo à esperança que prolonga suas raízes no coração dos jovens. Cada mortal, enquanto goza da amável flor da juventude, medita, a partir de um coração leve, muitos projetos vãos, pois ele não espera nem envelhecer, nem morrer e, enquanto ele possuir saúde, ele não se preocupa com a doença. Insensatos os que tem o espírito desta forma deturpado e que não sabem como o tempo da juventude e da vida é curto para os mortais. Mas você, tomado desta verdade, resigne-se, deixando seu coração gozar os bens da existência."⁴

No presente capítulo vamos analisar de que forma era concebido o mundo a partir dos mitos e da tragédia. No capítulo seguinte aprofundaremos como se dá uma transformação nesse olhar mítico e trágico num olhar racionalista e abstrato no qual a multiplicidade e as cores vivas dão lugar a um entendimento cinzento e unívoco da razão.

Por que iniciar este capítulo tratando dos mitos antes de abordar o conceito de trágico? Porque é a partir deles que podemos entender aquilo que o filósofo Friedrich Nietzsche concebe por tragédia. A tragédia é oriunda dos mitos, surge de um pensar o mundo através deles. É preciso adentrar neste universo para entender como, deste mundo tão rico e tão diverso, surge a tragédia. Afirma Brandão: "A matéria-prima da tragédia é a mitologia". (BRANDÃO, 1978, 13). Para que possamos entender o significado de tragédia, simbolizada pelas divindades de Dionísio e Apolo, é preciso mergulhar no universo dos mitos. A tragédia é um conceito muito caro para Nietzsche, assim como as divindades Dionísio e Apolo. É nesse universo riquíssimo da mitologia que Nietzsche encontrará os alicerces de sua teoria da tragédia. Segundo Barrenechea, "Nietzsche se apropria dessas figuras mitológicas para explicitar sua própria interpretação da realidade; interpretação que está em consonância com a dos filósofos arcaicos". (BARRENECHEA, 2000, p.60)

⁴ Esta Elegia chama-se *Sobre a brevidade da vida*. Elegia é um pequeno poema lírico que tem um tom melancólico. Esta elegia foi escrita por um poeta elegíaco grego entre os séculos VII a VI a.C. Há controvérsias em relação à data que viveu Sémonide D'Amorgos. (*Hésiode et Les Poètes Élégiques et Moralistes de La Grèce*, s/d, p.115)

Como eram os Antigos Gregos? Em que consistiam suas tradições? Como eram suas concepções? Qual a influência que eles deixaram em nosso pensamento, em nossa forma de conceber o mundo? Essas questões estão no âmago da interpretação nietzschiana do helenismo e do fenômeno trágico.

Nietzsche, ao propor ao leitor de sua obra um “praticar a leitura como arte”, (NIETZSCHE, 2007, p.14) impele o seu leitor a um abandono da cosmovisão científica do mundo. O olhar trágico propõe a afirmação da existência acima de tudo. Não se trata mais de pensar o mundo de forma maniqueísta opondo uma alma pura a um corpo que peca, não se trata mais de opor civilizações evoluídas a civilizações primitivas, não se trata mais de opor estágio de desenvolvimento da personalidade à fragmentação da loucura, nem de um bem em contraposição a um mal. O que está em questão para Nietzsche é um jogo de forças desejante, um jogo de forças que se encontra em luta constante. O caminho que o pensador alemão propõe é uma tarefa árdua, ele empreende uma luta contra um olhar cansado: “Eu sou um adversário do amolecimento moderno dos sentimentos”. (NIETZSCHE, 2007, p.12). Ficamos frente a frente com o abismo, pois se não há mais um padrão considerado correto a seguir, que resta então? O retorno a um olhar afirmativo, trágico, um olhar da antiga Grécia que afirma a existência acima de tudo. Esse olhar foi apresentado por Nietzsche desde sua interpretação inicial do helenismo e da tragédia grega, no seu primeiro livro de 1872, *O Nascimento da Tragédia*.

Nós, ocidentais do século XXI, temos uma forma peculiar de conceber o mundo, atualmente predomina uma visão cientificista de mundo. Mas nem sempre foi assim. Os antigos gregos pensavam de outra forma. Eles percebiam a vida, a arte, a ciência de outra forma que não a nossa atual. Segundo Nietzsche, os antigos gregos percebiam a ciência pela ótica da arte e a arte pela ótica da vida⁵.

Segundo Barrenechea,

a tragédia, surgida na época arcaica da civilização grega, aludia à totalidade da experiência humana, a todas as nuances do devir vital. Trata-se de uma arte que apresentava uma compreensão ampla do mundo, não reduzia a existência a uma visão otimista. Os gregos dessa era

⁵ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, Tentativa de Autocrítica, 2, p. 15.

esplendorosa disseram um grande “sim” à vida - à vida sem restrições, celebrando a floração, a intensidade, o crescimento; porém sem negar a destruição, a dor, o esfacelamento. (BARRENECHEA, 2000 p. 23).

Os antigos gregos percebiam o mundo e a si mesmos através dos mitos.

Mas o que é um mito? O mito é algo da ordem do sonho? Mito e razão são categorias excludentes? É possível pensar a partir do mito ou ele é apenas uma ilustração para um pensamento racional? A seguir tentaremos esclarecer essas relevantes questões.

Mythos, em grego, significa palavra formulada, pode ser uma narrativa, pode ser um diálogo ou a enunciação de um projeto. Os mitos surgem da tradição oral, nós, ocidentais do século XXI d.C, seguimos a tradição da escrita. Neste ponto, Vernant se pergunta “se temos o direito de classificar as duas ordens de documentos numa única e mesma categoria”. (VERNANT, 2006, pág. 172). Na passagem da tradição oral dos antigos gregos à escrita, a forma de conceber o mundo se transforma completamente. Vernant afirma que o filósofo pensa numa língua que está inserida na lógica de um escrito, do escrito filosófico.

A forma que temos de conceber o mito, hoje, é desvalorizando-o, utilizamos referenciais teóricos nos quais o mito não tem lugar. Vernant, em *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*, afirma:

Por sua origem e sua história, a noção de mito que herdamos dos gregos pertence a uma tradição de pensamento que é própria do Ocidente e na qual o mito se define pelo que ele não é, numa dupla relação de oposição ao real, por um lado (o mito é ficção), e ao racional, por outro (o mito é absurdo). (VERNANT, 2006, p. 171).

Vernant, ao escrever *Mito e Pensamento entre os Gregos*, contribui para uma nova forma de pensar e conceber os gregos. Ele rompe com a concepção que vingou durante vários séculos. Ele quebra com a idéia de que os gregos eram um povo “escolhido” e “predestinado”, um povo superior aos demais por ter inventado a filosofia. Vernant afirma que o pensamento que surge no século VI a.C. é o pensamento racional, e junto com ele a filosofia. Ambos nascem a partir de condições históricas, sociais, políticas e mercantis. O

pensamento racional é fruto de um momento histórico e não de uma predestinação natural de um povo. A filosofia nasce a partir das teorizações dos pensadores jônios.

Vernant considera que muitos alicerces da lógica clássica que julgávamos que seriam eternos começaram a desmoronar com a crise da física e da ciência em geral, desde o começo do século XX. Com esta quebra de categorias que estiveram tão arraigadas durante vários séculos é preciso um retorno aos antigos gregos para tentar entender como foram construídos esses paradigmas do pensamento: “Como pode emergir do caos um mundo ordenado?” (VERNANT, 2008, p.443).

Nos mitos, há uma sociedade estratificada, dominada por deuses e reis soberanos. Hesíodo, em *A Teogonia*, ressalta o poder conferido aos deuses e aos reis: “Reconhecemos, com efeito, a sabedoria de um rei que, às pessoas lesadas, ele sabe, dar lugar, sem dificuldade, a uma justa reparação, graças a suas exortações plenas de doçura”. (HESÍODO, s/d, p.31). Este poder não só é reconhecido, mas é justificado por todos. Os deuses detêm um poder absoluto de vida e de morte sobre todas as pessoas: “O mundo de Homero ordenava-se por uma partilha, entre os deuses, dos domínios e das honras: a Zeus, o céu ‘etéreo’, o fogo; a Hades, a sombra ‘nevoenta’, o ar; a Posidão, o mar; os três têm em comum, a terra, onde vivem e morrem os homens”. (apud VERNANT, 2008, p.443). Vernant afirma que, numa primeira versão da *Teogonia* de Hesíodo, podemos ver Zeus lutando contra um dragão chamado Tifão. Este dragão de mil vozes representa força de confusão e de desordem.

É importante observar que Vernant, ao descrever o mito babilônico, nos mostra que o dragão que representa desordem e caos é simbolizado por uma figura feminina, pelo dragão Tiamat⁶. Zeus, após matar o dragão Tifão, faz surgir os ventos a partir do cadáver do dragão. Estes ventos sopram separando o céu e a terra.

Hesíodo apresenta outra versão da criação da ordem cósmica. Nesta versão, desprovida de imagens míticas, vemos o Caos indistinto que se abre e dá origem à luz e à noite. A luz ilumina o espaço entre o céu e a terra, fazendo com que eles se separem. O mar surge a

⁶ Podemos observar que é recorrente na história, nos mitos, a mulher representando uma ameaça à ordem, à identidade, aos valores vigentes. Gorgó, a deusa grega mascarada, que simboliza o puro caos, a extrema alteridade é também representada por uma figura feminina, embora muito estranha, sombria e desfigurada, é uma figura da mulher. Para Platão, o “outro”, o que não é semelhante, o que não serve como modelo é representado pela mulher, pelo estrangeiro, pelo louco, pelos escravos e por outros seres considerados à margem da sociedade (PLATÃO, *A República*, cap. X, 395^a a 397^a).

partir da terra. Nesta versão do mito, a “gênese processa-se por segregação, isto é por separação de elementos que antes encontravam-se unidos e confundidos”. (VERNANT, 2008, p.446). Segundo Vernant, a estrutura de pensamento contida nesta versão do mito é a base do pensamento da física jônia. Os jônios constroem suas concepções de mundo apoiados nos mitos. Eles concebem uma unidade primordial que surge da tensão entre dois opostos. Esta divisão, esta luta acaba por suscitar uma nova união. Vemos, nesta compreensão da realidade, um tempo cíclico interminável de união de opostos, separação, união e assim sucessivamente.

A filosofia, segundo Vernant, não é independente, ela nasce tendo por base o pensamento mítico: “As cosmologias dos filósofos retomam e prolongam os mitos cosmogônicos”. (VERNANT, 2008, p.443). A questão é saber de que forma se estabeleceu a diferenciação entre mito e razão. O mito enquanto narrativa é uma forma de explicar o mundo, mas que não se coloca questões. Narra-se um acontecimento, mas não se pergunta o porquê de acontecer daquela forma. A filosofia surge justamente dessas novas questões, surge para problematizar: “São esses problemas (gênese da ordem cósmica e explicação dos *metéora*) que constituem, na sua forma nova, o problema, a matéria da primeira reflexão filosófica”. (VERNANT, 2008, p.448).

Para os jônios, a cosmologia muda de figura, altera sua linguagem e seu conteúdo. Ela não é mais narrativa como os mitos, agora ela problematiza os princípios constitutivos do ser. Vernant afirma: “de narrativa histórica, transforma-se em um sistema que expõe a estrutura profunda do real”. (VERNANT, 2008, p.450). Os sábios, a partir de então, se referem à dualidade do homem, à dualidade entre alma e corpo; para eles, a alma é de natureza diferente da do corpo. A alma comanda o corpo como as divindades comandam a natureza. Os jônios vão naturalizar os mitos. Os mitos, para eles, têm significado, mas perdem sua precedência divina. No lugar dos deuses, dos mistérios, encontra-se a natureza, com todas suas forças. Com os jônios, há uma dupla transformação na cosmologia, a transformação se dá na linguagem e no conteúdo dos mitos.

Segundo Vernant, o nascimento da filosofia surge aliado a duas grandes transformações mentais. Uma delas é um pensamento que nega qualquer elemento sobrenatural e a outra, um pensamento abstrato que nega a união de opostos afirmando um princípio de identidade que exclui a contradição. Este pensamento não está descontextualizado de determinantes

históricos. A Grécia do século VI a.C. foi marcada por uma gama enorme de transformações sociais e políticas. Surgia o calendário e a escrita. As grandes navegações incrementam o comércio que agora se realiza através da moeda. Vernant mostra, comentando essas numerosas transformações, como o pensamento da época vai se voltar para a prática. Surge uma classe de comerciantes e junto com ela se constrói uma lógica mercantil de operar que modifica a concepção vigente sobre os objetos. Eles não são mais entendidos pelo seu valor simbólico, os objetos não são mais entendidos pelo seu poder de uso, a partir desse momento, eles passam a ter um valor abstrato, tornam-se mercadorias.

Associados a essas transformações surgem novos personagens na Grécia. O poeta, o adivinho e o sábio sabem algo que os outros homens não sabem. Esse algo é um acesso a um mundo interdito aos demais. Surge o adivinho público, que é, ao mesmo tempo, poeta, médico, músico e curandeiro. Vernant o define assim: “o adivinho é um homem que vê o invisível”. (VERNANT, 2008, p.455). Enquanto o adivinho é “um homem que sabe todas as coisas passadas, presentes e futuras” (VERNANT, 2008, p.456), o poeta inspirado se concentra no passado. Através do oráculo, o poeta desvela o que permanecia oculto no tempo. Ele revela uma “verdade essencial” que ao mesmo tempo é uma doutrina de sabedoria e um mistério religioso. Já “o Sábio define-se originalmente como o ser excepcional que tem o poder de ver e de fazer ver o invisível”. (VERNANT, 2008, p.456).

Mnemosýne, Memória, mãe das Musas inspira o poeta e lhe confere o dom da visão divinatória. Mas a memória, aqui, não está associada ao passado individual. O poeta nos coloca em contato não com nossa memória pessoal, mas com um tempo fora do tempo. Os sábios, através de uma existência reclusa, com abstinências alimentícias e sexuais, com regras de silêncio, conseguem separar a alma do seu corpo. Eles seguem rituais oriundos de uma disciplina ascética e rigorosa, baseada na doutrina da transmigração das almas, isto é, a vida se renova ciclicamente após a morte. O sábio, como sabe dominar sua alma, viaja através do tempo. O sábio, através desses rituais - entre eles, os exercícios de memória -, consegue concentrar sua alma num ponto único, consegue concentrar a alma que estava dispersa em inúmeros pontos ao longo do corpo. A alma, já liberta do corpo, entra em contato com “a recordação de todo o ciclo de suas encarnações passadas”. (VERNANT, 2008, p.459). Vernant afirma que esta concepção de mundo pode chamar-se de *xamanismo*

grego pelas seguintes características: “domínio da alma, evasão fora do corpo e ruptura do fluxo temporal”. (VERNANT, 2008, p.460).

Mas o que diferencia o filósofo do *xamã*? Ora, o *xamã* é um ser escolhido pelos deuses que tem o dom de conectar-nos com um tempo de encarnações passadas. Para entrar em contato com esse “outro” tempo, é preciso passar por rituais precisos que se realizam em determinados locais isolados e secretos. Há uma aura de mistério envolvendo esses rituais. Pouquíssimas pessoas podem participar deles; tratava-se de um culto ao qual só os iniciados tinham acesso. O que vai diferenciar o filósofo do *xamã*, segundo Vernant, é que o filósofo se propõe ensinar, enquanto o *xamã* guarda o segredo de sua doutrina junto com ele. Neste momento histórico, entre os séculos VIII e VII a.C., ocorre algo muito importante que é a aparição da cidade. O Estado e a religião vão se apoderando desses saberes misteriosos e os divulgam para todos os membros da cidade. Vernant afirma que o que permite estabelecer a distinção entre o filósofo e o mago é a “divulgação de um segredo religioso, extensão a um grupo aberto de um privilégio reservado, publicidade de um saber outrora interdito” (VERNANT, 2008, p.460). Os órficos e os pitagóricos realizarão esse trabalho de divulgação de saberes que até então eram restritos à aristocracia.

Segundo Vernant, a filosofia nasce de uma maneira democrática, rompendo com o privilégio que era concedido somente a uma classe social, a mais rica, a mais tradicional, a mais conservadora: a aristocracia. O filósofo, através das palavras e da escrita, não dirigirá seu saber à aristocracia, o seu saber estará destinado a todas as pessoas da cidade e, em extensão, a todas as cidades e ao resto do mundo. É por esta razão que a filosofia já nasce com conotações políticas: “Ao trazer o ‘mistério’ para a praça pública, em plena ágora, converte-o em um objeto de debate público, e contraditório, no qual a argumentação dialética acaba por superar a iluminação sobrenatural”. (VERNANT, 2008, p.461). A cidade substitui a ordem cósmica pela ordem política. Há uma série de conflitos novos que surgem a partir do aparecimento de uma economia mercantil. A sociedade começa a funcionar com outra lógica, aparece a classe comerciante com seus interesses próprios, que se tornam conflitantes com os interesses das demais classes sociais. O equilíbrio que vigorava na cidade é quebrado, a sociedade vive um momento de disputas. Quem é chamado para resolver estas discórdias? O filósofo. Vernant afirma que é solicitado ao filósofo “que defina o novo equilíbrio político suscetível de reencontrar a unidade e as

estabilidades sociais pelo ‘acordo’ entre os elementos cuja oposição dilacera a Cidade”. (VERNANT, 2008, p.463). Com a cidade, também nasce a legislação. Quem legisla a partir desse momento são os sábios. O poder de legislar passa das mãos do rei-sacerdote para o filósofo. Vernant nos mostra como cidade e filosofia estão num movimento imbricado, enquanto a cidade estabelece a separação entre natureza e sociedade, a filosofia demarca a separação entre pensamento racional e mito. Surge o conceito de igualdade segundo o qual todos são iguais perante a lei.

O que tem valor agora para esta nova organização social é o conceito de cidadão. A pessoa não é mais julgada pela sua família ou pelo seu sangue nobre. O valor social agora é pensado em termos de igualdade e de identidade. Os cidadãos agora seguem um calendário civil ao invés do calendário lunar. Cada um vive num território demarcado e definido pelas novas normas sociais e não mais em função de parentesco. É importante assinalar que graças à matemática, há uma divisão eqüitativa das responsabilidades sociais.

Há um novo tipo de riqueza, a moeda, inventada pelos gregos no séc. VII a.C., que vai modificar totalmente o conceito de valor na sociedade. Com a moeda surge um novo tipo de riqueza que não é baseada na posse das terras, assim como emerge uma nova classe de ricos que não provém do seu *sangue nobre*, mas da quantidade de moedas que eles obtém graças ao comércio. Esta transformação não tem efeitos somente no plano econômico, mas também no plano político, psicológico e moral da cidade. Vernant afirma “se o dinheiro faz o homem, se o homem é desejo insaciável de riqueza, é toda a imagem tradicional da *areté*⁷, da excelência humana, que se encontra abalada”. (VERNANT, 2008, p.467). Ao lidar com este novo tipo de riqueza, se está lidando com um conceito abstrato de valor.

Agora vejamos a questão da memória na Antigüidade, relevante para nossa dissertação. A pesquisa de Vernant versa sobre a memória na Grécia arcaica, ele focaliza uma época em que a memória era divinizada. Mas por que estudar precisamente a memória? Quais categorias estão relacionadas à memória? Segundo Vernant, a “memória é uma função muito elaborada que atinge grandes categorias psicológicas, como o tempo e o eu”. (VERNANT, 2008, p.136). Vernant assinala que a deusa *Mnemosýne* é importantíssima na Grécia arcaica, do séc. XII ao séc. VII a.C. Mas a que se deve esta

⁷ Tradução do grego no original. *Areté* significa virtude, excelência no modo de agir e pensar.

importância? Segundo Vernant, *Mnemosýne* é sacralizada, pois a lembrança é fundamental numa civilização de tradição oral, na qual ainda a escrita não estava difundida. Para rememorar, é preciso um árduo treinamento de exercícios de memória que exigem disciplina, retiro, abstenção.

Mnemosýne, memória, mãe das Musas, é uma deusa titã. Ela fala através do poeta. O poeta, ao ser possuído pelas Musas, é o intérprete de *Mnemosýne*. Vernant aproxima o poeta do adivinho: “Aedo e adivinho têm em comum o mesmo dom de ‘vidência’, privilégio que tiveram de pagar pelo preço dos seus olhos. Cegos para a luz, eles vêem o invisível”. (VERNANT, 2008, p.137). Mas como já foi apontada, a diferença entre o adivinho e o poeta consiste em que o adivinho sabe tudo sobre o passado, presente e futuro, já o poeta traz à tona e desvenda o passado. Quando nos referimos a passado na Grécia arcaica, não estamos nos referindo a um passado individual – de um sujeito, de um grupo - e sim a um tempo original, tempo dos primórdios, tempo-fora-do-tempo. Enquanto o homem simples relata o que ouviu dizer sobre experiências vividas por outras pessoas num tempo passado, o aedo viaja até esse tempo, ele se presentifica nesse tempo original. Trata-se de uma relação sem nenhuma mediação, nem de outra pessoa, nem de outro tempo: “a memória transporta o poeta ao coração dos acontecimentos antigos, em seu tempo”. (VERNANT, 2008, p.138).

O poeta, ao ser inspirado pelas Musas, recebe o dom divino de conectar-se diretamente com o passado e dele ter uma revelação imediata. Mas Vernant afirma que este ritual não se concretiza sem a devida preparação. O aedo, na Grécia arcaica, tinha um árduo ofício. Ele precisava passar por todo um processo de aprendizagem do seu estado de vidência. A começar, ele era treinado para dominar uma técnica de dicção. É perfeitamente compreensível, já que para relatar segredos importantíssimos, é preciso fazer-se entender, e muito bem. Além dos exercícios de dicção, sua aprendizagem passava por exercícios mnemotécnicos. Esses exercícios consistiam em recitar trechos imensos que eram aprendidos de cor. O aedo, inspirado pelas Musas, repetia esses imensos trechos. Vernant nos dá o exemplo do canto II da *Ilíada* como exercício mnemotécnico. Este canto é composto de 400 versos que, em grande parte, diziam respeito a catálogos descritivos do exército aqueu e do exército troiano: nomes de guerreiros, nomes de cavalos, nomes de chefes, número de navios do exército. Segundo Vernant, esses catálogos “constituem os

arquivos de uma sociedade sem escrita, arquivos puramente lendários, que não correspondem nem às exigências administrativas, nem a um desejo de glorificação real, nem a uma preocupação histórica” (VERNANT, 2008, p.140). Esses exercícios de memória têm um sentido de “ordenar o mundo dos heróis e dos deuses”. (VERNANT, 2008, p.140-1).

É através destes catálogos que os antigos gregos construíam sua história, sua memória. É a forma que eles tinham de compreender o sentido do mundo: “Nestes repertórios de nomes que estabelecem a lista dos agentes humanos e divinos, que definem a família, o país, a descendência, a hierarquia, as diversas tradições lendárias são codificadas, a matéria das narrativas místicas é organizada e classificada”. (VERNANT, 2008, p.141). Além de compreender a organização de seu mundo, os catálogos diziam respeito às origens, permitiam determinar qual a fonte de todas as coisas: “A esse ordenamento do mundo religioso está intimamente associado o esforço do poeta para determinar as origens” (idem).

Vernant estabelece uma distinção entre o significado da rememoração, do recitar as poesias em Homero e em Hesíodo. Em Homero, há uma preocupação em saber as origens, a genealogia dos deuses e dos homens. Ele procura organizar os nomes, as famílias, as ascendências. Já em Hesíodo, esta busca adquire um caráter religioso, não se trata de buscar genealogias, trata-se de revelar um segredo. As Musas, “filhas de *Mnemosýne*, ao lhe oferecerem o bastão da sabedoria... ensinam-lhe ‘a Verdade’” (idem). Em *A Teogonia* de Hesíodo as Musas “dirigiam-se ao Olimpo, alegres de se fazer ouvir sua bela voz, sua divina melodia”. (HESÍODO, s/d, p. 31). O canto das Musas contém um saber que revela o passado e o futuro: “elas me inspiram com um canto maravilhoso, para celebrar o futuro e o passado”. (HESÍODO, s/d, p. 30). As Musas, com suas palavras de mel, trazem conforto e alegria aos humanos:

Se alguém está em luto recente no seu coração dolorido e definha pela aflição de sua alma, um aedo, servidor das Musas, se põe a cantar a glória dos primeiros homens e dos deuses bem aventurados que viviam no Olimpo, logo este homem esquece sua inquietação e perde a lembrança de suas dores: o dom das deusas faz com que logo ela se desvie. (HESÍODO, s/d, pág. 31,32).

Esse é um passado genealógico e não cronológico:

O passado revelado deste modo é muito mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ascendendo até ele, a rememoração não procura situar os acontecimentos em um quadro temporal, mas atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual saiu o cosmo e que permite compreender o devir em seu conjunto. (VERNANT, 2008, p.141).

Cada raça antiga dá um nome a um tempo passado. Cada raça tem o seu tempo e o passado é interpretado como uma reunião de vários tempos de várias raças. O tempo antigo é formado pelo tempo destas antigas raças que ainda coexistem. Em *A Teogonia* de Hesíodo, os humanos, os deuses, as batalhas, pertencem à contemporaneidade. O tempo original não só coexiste com o tempo presente, mas é aquilo que o fundamenta. Através dos poemas recitados pelo aedo, através da rememoração, entramos em contato com Zeus matando dragões e com os Titãs sempre causando desordem. Os Olímpicos vivem na sua eterna juventude, não envelhecem nem morrem. É como se vivêssemos em dois tempos diferentes, um tempo presente, humano, que perece, no qual há dor e sofrimento. Para além deste tempo, há outro tempo, um tempo dos deuses olímpicos onde reina a ordem, de um lado, e do outro lado um reino infernal, o reino de Hades. Então o passado não está morto, ele coexiste com o presente, ele é “parte integrante do cosmo; explorá-lo é descobrir o que se dissimula nas profundezas do ser. A História que canta *Mnemosýne* é um deciframento do invisível, uma geografia do sobrenatural”. (VERNANT, 2008, p.143).

Desta forma, na interpretação de Vernant, a função da memória, para os gregos, não é uma reconstrução do passado e sim uma ponte entre dois mundos, entre um mundo humano e um mundo imortal. *Mnemosýne* é quem tem o dom de entrar em contato com este outro mundo. Ela não faz isto diretamente, mas através de suas filhas, as Musas: o aedo é inspirado e é ele quem entra em contato direto com este mundo do além. O aedo, através do dom concedido por *Mnemosýne* e graças também à sua árdua preparação, tem o poder de ir a este outro mundo e pode voltar dele trazendo um segredo. Mas além do dom concedido por *Mnemosýne* e da aprendizagem, o aedo precisa de outra coisa fundamental para entrar em contato com o mundo do além. O aedo precisa do esquecimento, pois só esquecendo o tempo presente ele pode entrar em contato com esse outro tempo. Ao entrar em contato com o outro tempo, o aedo fica livre das angústias e dos sofrimentos da vida terrena.

Vernant afirma que “*Mnemosýne*, aquela que faz recordar, é também em Hesíodo aquela que faz esquecer os males... A rememoração do passado tem como contrapartida necessária o ‘esquecimento’ do tempo presente”. (VERNANT, 2008, p.144).

Ao chegar ao Hades, ao deparar-se com o oráculo de Lebadéia, antes de passar pela boca do inferno, o aedo é levado a beber de duas fontes: *Léthe* (esquecimento) e *Mnemosýne* (memória). Ele bebe da primeira fonte, *Léthe*, para se esquecer da sua vida humana e bebe da segunda fonte, *Mnemosýne* para reter na memória tudo o que ele verá no mundo do além. A condição para entrar neste reino da Noite, no Hades, é o esquecimento, se esquecem as lembranças e a consciência. Segundo Vernant, “a morte se define como o domínio do esquecimento... aquele que no Hades guarda a memória transcende a condição mortal.” (VERNANT, 2008, p.145). Desta forma, quem tem memória, torna-se imortal. Os adivinhos Tirésias e Anfiarau entram em contato com o mundo do além, e apesar de beber da água de *Léthe*, ainda assim, conseguem guardar a memória da vida humana.

Vernant mostra que se dará uma ruptura na forma de conceber *Mnemosýne*. Agora, a partir dos mitos escatológicos surge uma teoria de reencarnação de almas. *Mnemosýne* “não é mais aquela que canta um passado primordial nem uma gênese do cosmo”. (VERNANT, 2008, p.146). Vernant afirma que, apesar de termos os mesmos mitos e os mesmos símbolos, o significado dos mitos se modifica radicalmente. A passagem da cosmologia para a escatologia vai modificar a concepção divinizada que se tinha da memória. A partir de então, o que é assustador não é mais o reino do Hades, agora, o que causa medo, o que é sombrio, é a vida humana. O lugar do esquecimento se modifica totalmente. Antes, se bebia das águas da fonte *Léthe* para esquecer-se da vida na terra e adentrar o tempo mítico, o tempo primordial, a fonte de tudo. *Léthe*, como já dissemos, representava a morte das lembranças e da consciência. Na escatologia, *Léthe* vai representar o esquecimento do mundo e do céu dos que voltam à terra pela reencarnação: “A água do Esquecimento não é mais símbolo de morte, mas de retorno à vida, à existência do tempo”. (VERNANT, 2008, p.147).

Vernant afirma que ao diferenciarem-se as técnicas xamanísticas do mago dos exercícios espirituais de memória é uma nova concepção que começa a operar: a salvação das almas. Aqui não cabe mais a concepção cíclica do tempo, no qual há uma sucessão de gerações humanas, aonde os vivos vêm dos mortos e assim *ad infinitum*. A partir de agora,

a memória, a rememoração está a serviço de uma salvação. É preciso lembrar-se de todos os erros que se cometeram em outras vidas para poder paga-los nesta vida. Todos os erros cometidos em outras vidas precisam ser expiados e pagos na terra. Enquanto a memória liberta do devir e da morte, está ligada à salvação; já o esquecimento está associado à morte, pois diz respeito ao tempo humano. Vernant afirma que “a memória nos mitos escatológicos traduz assim uma atitude de repulsa com relação à existência temporal. Se a memória é exaltada, ela o é como força que realiza a saída do tempo e a volta ao divino”. (VERNANT, 2008, p.155). Surgirá, a partir de Ferecides, que se dizia o mestre de Pitágoras, uma imagem divinizada do tempo. *Chrónos* é o ponto de partida, é a origem do cosmo. Ele se torna um ser vivo, divinizado que representa um princípio de unidade que transcende todos os contrários. Ferecides, ao criar a teoria da reencarnação, muda completamente a representação do tempo. *Chrónos*, na teogonia órfica, é um monstro polimorfo que gera o ovo cósmico. Este ovo, ao se rachar em dois, gera o céu e a terra. Mas além de gerar o céu e a terra, este ovo cósmico gera também *Phánes*. Quem é *Phánes*? É a divindade hermafrodita, é a primeira geração dos deuses. A partir desta anulação entre a oposição macho/fêmea contida em *Phánes* surgem muitas teorias gregas sobre androginia como símbolo da unidade primordial. *Chrónos*, que aparece com a imagem de uma serpente enrolada em círculo sobre si mesma, simboliza a negação do tempo humano. Ele representa o princípio de unidade e de permanência. Este tempo precisa ser negado, pois ele leva ao esquecimento e à morte. O tempo humano passa a ser entendido como sinônimo de instabilidade e destruição. *Chrónos* passa a ser divinizado e torna-se objeto de culto de várias doutrinas. Vernant entende o momento do século VII a.C. na Grécia como uma crise, uma ruptura com as formas anteriores de interpretar o universo. A partir de então não se sustenta mais a concepção de um devir cíclico como explicação de mundo. Não é mais possível se referir a um tempo cósmico, a um tempo religioso e a um tempo humano. Há uma nova imagem de homem sendo construída que, segundo Vernant, se expressa muito claramente no surgimento da poesia lírica. Enxerga-se, através dela, uma tomada de consciência de um tempo humano que se esvai, que é efêmero.

Na concepção arcaica, o tempo humano dependia da organização cíclica do mundo. A partir do momento que se colocam como questões a vida afetiva de cada indivíduo, é preciso abandonar o ideal heróico. Os valores que importam, a partir do século VII a.C., são

os que estão contidos na vida terrena, como a dor e a alegria. O que importa agora são o presente e a vida emocional de cada um. Troca-se o “sempre” dos deuses por uma concepção de mundo temporal e mutável.

Vernant afirma que a imagem do círculo, símbolo da ordem temporal, permanece, mas adota outros significados. Através da *anámnese* de vidas passadas, a alma une o fim ao começo, se equipara aos astros por este movimento circular. Mas Vernant chama a atenção para o fato de que a alma, ao completar o seu ciclo, não busca o recomeço, mas tenciona uma saída do tempo. Então, desta forma, o que caracteriza o exercício de memória não consiste em entrar em contato com vidas passadas. O esforço de rememoração “tenta reintegrar o tempo humano na periodicidade cósmica e na eternidade divina”. (VERNANT, 2008, p.159). Nas seitas mítico-religiosas órfico-pitagóricas podemos observar, segundo aponta Vernant, uma atitude de negação de um tempo humano; o tempo humano é considerado um mal do qual é preciso se livrar. E percebe-se, também, um esforço de purificar a existência divina, afastando-a de tudo o que signifique temporalidade.

A memória surge como uma ponte entre a vida humana e o universo, entre a vida individual e a ordem cósmica. A reminiscência das encarnações não tem relação alguma com o passado individual. Segundo Vernant, quando a memória é divinizada, há dois caminhos possíveis. Ou ela é encarada como fonte de saber ou é encarada como instrumento de libertação do tempo humano. Ela não é, de forma alguma, um instrumento de elaboração de uma perspectiva temporal e tampouco diz respeito a uma categoria subjetiva. *Mnemosýne* não está relacionada com o passado individual, nem com o conhecimento de si mesmo. Ela está relacionada com “uma ascese purificadora que transfigura o indivíduo e o eleva ao nível dos deuses. Saída do tempo, união com a divindade: encontramos estes dois traços da memória mítica na teoria platônica de *anámnese*”. (VERNANT, 2008, p.161).

1.2- Nietzsche e o Nascimento da Tragédia

Após termos analisado a importância do mito, na Grécia arcaica, é importante também indagar: O que é tragédia? Responder essa pergunta permitirá avançarmos nas questões cruciais da nossa dissertação.

O filósofo Aristóteles muito se deteve nesta questão. Ele elaborou uma teoria singular e relevante sobre o sentido deste conceito. Aristóteles escreve o livro *Poética* para esclarecer o que é tragédia. Segundo ele, este conceito refere-se à imitação da vida: “A tragédia é imitação, não das pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação, e a finalidade é uma ação, não uma qualidade”. (ARISTÓTELES, 1996, p.36). Mas para Aristóteles, a encenação da tragédia tinha um fim didático, as pessoas, ao assistirem à tragédia, deviam aprender algo: “É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse dessas emoções”. (idem, idem). Segundo Aristóteles, o melhor representante da tragédia “correta” é Eurípides por suas tragédias terminarem em infortúnio. Pois só desta forma podem inspirar terror e piedade. Aristóteles diz que não é adequado mostrar um homem perverso feliz, isto é, não é adequado, pois não suscita os sentimentos corretos. A tragédia, segundo o filósofo, não pode ter como fim a busca do prazer e sim representar homens que sejam melhores do que nós. A tragédia retrata uma escolha moral: se alguém faz uma boa escolha, este alguém se torna bom.

Cabe agora perguntar: Como Nietzsche interpreta a tragédia? Sua concepção é semelhante a do Aristóteles? Vejamos como o autor alemão interpreta a tragédia para tentarmos, posteriormente, responder a esta questão.

Em *Tentativa de Autocrítica*, escrita como prefácio dezesseis anos após a publicação de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche lança as seguintes questões em relação aos antigos gregos: “O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valiosa, o mito trágico? E o descomunal fenômeno do dionisíaco? O que significa, dele nascida, a tragédia?” (NIETZSCHE, 1999, p.14). Nietzsche afirma que, neste livro, coloca a ciência em questão, pela primeira vez, ao sugerir que ela fosse pensada a partir da arte e não a partir da razão. Pela primeira vez ele questiona algo que até então era inquestionável: questionar a ciência, seus pilares, através da arte, parece algo impensável

em 1872! Nietzsche afirma que a tarefa deste livro é “ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida...” (NIETZSCHE, 1999, p.15).

Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, destaca o valor da arte. Ele a afirma de forma radical; ele instaura, a partir desta importante obra, um novo olhar sobre a arte. A arte, para Nietzsche, não é uma maquiagem que tem a utilidade de colorir o mundo sério dos homens, transformando este mundo sério em algo menos penoso de ser vivido. Ela não é um adereço, uma fantasia que se usa nos dias de carnaval. A arte, para Nietzsche, é fundamental, é ela que dá sentido à vida, é a arte que fundamenta a vida: “a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida”. (NIETZSCHE, 1999, p.26).

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche entende a arte como um jogo de forças entre Apolo e Dionísio. Tanto Apolo quanto Dionísio são, para Nietzsche, impulsos indissociáveis que, a partir de suas lutas, criam o novo, trazem novas perspectivas vitais.

Dionísio é filho de Zeus com uma mortal, a princesa tebana Sêmele. Mas, na verdade, este é o segundo Dionísio. O primeiro é filho de Zeus e Perséfone e chamava-se Zagreu. Zeus não era casado com Perséfone e sim com Hera, esposa muito ciumenta. Como Zagreu era seu filho predileto, Zeus resolve escondê-lo a salvo da ira de Hera. Oculto no monte Parnaso, sendo cuidado por Apolo, Zagreu estava a salvo. Mas como Hera urdia muitas artimanhas para tentar desfazer as traições de Zeus, ela o encontra e manda os Titãs se ocuparem dele. Deus-camaleão, Zagreu tinha o dom de se transformar em vários animais. Os Titãs descobriram Zagreu na forma de touro e o devoraram.⁸ O mito diz que espalharam todos os pedaços de Zagreu por distintos lugares da floresta, para que fosse impossível que ele se refizesse. Mas não conseguiram devorar tudo, o coração foi salvo a tempo por Palas Atená. O coração de Zagreu foi engolido por Sêmele, segundo uma interpretação, ou por Zeus segundo outra versão do mito.⁹

O segundo Dionísio tampouco teve uma vida tranqüila, ainda na barriga da mãe, foi vítima de outro plano ardiloso de Hera. Hera se disfarça de ama da princesa Sêmele e lhe sugere que Zeus lhe apareça tal qual ele é, com todos seus poderes de deus. Sêmele deixa-

⁸ Há várias versões desse mito. Uma delas diz que o último animal no qual Dionísio se transfigura é o bode. Então, nesta versão, o bode é esquarterado pelos Titãs. (BRANDÃO, 1978, p.9).

⁹ Essas duas versões do mito são comentadas por Brandão no livro *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. (BRANDÃO, 1978, p.7 e 8).

se convencer pela ama e faz o pedido a Zeus. Esse deus, soberano do Olimpo, sabia que este pedido custaria a vida de Sêmele, mas como havia feito um juramento à sua amada que sempre satisfaria os seus desejos, ele atendeu o seu pedido. Assim que aparece com todo seu brilho, com seus raios e trovões, a casa de Sêmele é incendiada e a princesa morre. Mas Dionísio não morre, pois Zeus, ainda a tempo, o salva da barriga da mãe que estava morrendo queimada e o deposita na sua coxa esquerda.

Ao nascer, Dionísio é entregue às Ninfas e aos Sátiros para ser por eles criado. Dionísio cresceu numa gruta do monte Nisa, lugar privilegiado por ser uma floresta exuberante. O monte Nisa também era muito rico em galhos de uva. Um dia Dionísio espremeu uvas em taças de ouro e compartilhou esta bebida com os seus amigos. Esta é a origem do vinho e, ano após ano, se festejava a vinda do vinho novo. Dionísio, ao lado das Ninfas e dos Sátiros, embriagava-se ao som da música, ao som do ditirambo¹⁰. As pessoas que participavam desses rituais dionisíacos, com muito vinho, com muita música e com muita dança, se fantasiavam de sátiros ou homens-bode. Acredita-se que a origem da palavra tragédia seja oriunda desses rituais dionisíacos, já que o vocábulo tragédia significava o canto do bode. Os sátiros e todos os outros participantes da festa orgiástica dionisíaca se transfiguravam. Através de Dionísio, alcança-se a desmesura, o excesso, que significava atingir um descentramento, uma ruptura com a identidade do eu: trata-se da ruptura da forma cristalizadora, apolínea pela qual cada homem acredita ser idêntico a si mesmo. Segundo Brandão:

Nesse estado acreditavam sair de si pelo processo do “ékstasis”, êxtase. Esse sair de si implicava num mergulho em Dionísio e este no seu adorador pelo processo do “enthusiasmós”, entusiasmo. O homem, simples mortal, “ánthropos”, em *êxtase e entusiasmo*, comungando com a imortalidade, tornava-se “anér”, isto é, um herói, um varão que ultrapassou o métron a medida de cada um. Tendo ultrapassado o métron,

¹⁰ Vejamos o que o tradutor de *O Nascimento da Tragédia*, J. Guinsburg nos explica sobre o ditirambo dionisíaco: “Canto cultural originariamente dedicado apenas a Dionísio e mais tarde estendido a outros deuses, sobretudo a Apolo. Era entoado por coro e solista, tendo-se convertido, em Corinto, a partir de Arion, em forma de composição literária, cantada de maneira regular por um coral disposto circularmente em torno do altar, com assunto definido e acompanhamento de flauta”. Nota nº30, p.147 de *O Nascimento da Tragédia*.

o anér é, ipso facto, um “hypocrités”, quer dizer, aquele que responde em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR. (BRANDÃO, 1978, p. 10).

Mas essa desmesura irritava os deuses, pois a desmesura, o excesso, o entusiasmo, aproximava o mortal da condição de deus, o ator quebrava a barreira que não poderia ser ultrapassada, o homem não poderia parecer semelhante a um deus. Contra esse ato de rebeldia aos limites pré-estabelecidos, os deuses tomam medidas radicais, eles se vingam contra os homens que transgridem as suas leis. Então, todas as proezas e façanhas realizadas pelo herói e pelo ator se voltam contra ele mesmo. É a chamada “áte” ou cegueira da razão. É a mão de “Moira” que dita agora o destino trágico do herói. A tragédia surge quando o limite que separa um mortal do imortal é ultrapassado.

Barrenechea nos propõe fazer uma busca etimológica e genealógica da palavra tragédia. Além de perguntar o que é a tragédia, é preciso perguntar também em que condições ela surgiu, de que forma ela nasce, qual o contexto que havia na época para que ela possa emergir, como pensavam as pessoas daquela época, como elas concebiam a tragédia. Barrenechea nos convida a abandonar o que comumente entendemos por tragédia. Tragédia não é o pior que poderia acontecer a qualquer pessoa, tragédia não é um crime hediondo, como pensa o senso comum. Segundo Barrenechea, “a celebração trágica provém provavelmente do século VII A.C. Tratava-se de um rito que, mesmo vinculado à dor e à morte, também aludia à alegria, à floração, à vida plena”. (BARRENECHEA, 2000, p.22). A tragédia surge no teatro a partir das concepções que os antigos gregos tinham do teatro e da própria existência. Na tragédia a vida era exaltada em todas as suas facetas, não estabelecia um juízo moral sobre os atos, como é visto, sentido e reproduzido hoje em dia em pleno século XXI, valorizando o prazer, o acerto, a razão e desvalorizando a dor, o erro e o delírio. A tragédia

tratava-se de uma arte que apresentava uma compreensão ampla do mundo, não reduzia a existência a uma visão otimista. Os gregos dessa era esplendorosa disseram um grande “sim” à vida - à vida sem restrições, celebrando a floração, a intensidade, o crescimento; porém, sem negar a destruição, a dor, o esfacelamento. (BARRENECHEA, 2000, p.23).

Quando Dionísio foi esquartejado pelos Titãs e jogado, aos pedaços, na floresta, o dia fez-se noite, o canto tornou-se pranto, o verde e o colorido deram lugar ao cinza. O canto silenciou e o aroma das flores desapareceu. Os passarinhos fugiram e o frio chegou. Quando Dionísio morre, o inverno chega. Junto com o inverno vem o silêncio, a dor, a inapetência, a tristeza, a imobilidade, a falta de vontade. Mas como o inverno, felizmente, não é eterno, a primavera surge mais uma vez para afirmar todas as potências da vida. Este ritual se repete ano após ano, sempre nesta bela estação, quando a natureza dá suas flores e seus frutos. Dionísio simboliza, assim, a chegada da primavera. A cada ano se comemora o renascimento de Dionísio. A cada primavera surge novamente Dionísio. Nesta estação, cada árvore que floresce, cada fruto que nasce, cada passarinho que canta pode ser entendido como o renascer de Dionísio. Dionísio nos devolve novamente a alegria, a vontade de viver, a paixão, a festa. Segundo Barrenechea:

Dionísio era o símbolo da textura multiforme do universo; nele convivem as diferenças, as contradições, o sim e o não, a paz e a guerra. O espaço trágico evoluiu desses festivais primaveris, realizados no meio da natureza até tornar-se um drama, uma encenação propriamente dita. Dos bosques trasladando-se ao teatro. (BARRENECHEA, 2000, p. 25).

Nietzsche, numa interpretação divergente da de Aristóteles, não concebe a tragédia como a imitação da vida exemplar, da vida que merece ser vivida. A tragédia para Nietzsche é a própria vida, é um olhar amoral sobre a existência. Apolo e Dionísio são impulsos que irrompem independentemente da vontade pessoal, do desejo que eles apareçam. Nietzsche afirma que eles são impulsos artísticos da natureza que surgem independentemente dos artistas. Apolo surge iluminando o mundo dos sonhos, apesar da vontade do artista, e aparece não somente para os artistas, e sim para todo e qualquer um. Dionísio surge com sua força avassaladora, fundindo o artista com a natureza e com as demais pessoas, independente de sua vontade.

A potência dionisíaca que afluía nas festas e orgias dionisíacas misturava alegria e sofrimento, crueldade e prazer. Nesses rituais dionisíacos se mesclava o sofrimento de um deus que foi dilacerado e a alegria e o prazer da criação de um sempre novo Dionísio. A morte e a vida estão entrelaçadas. Para Nietzsche, a arte dionisíaca por excelência é a

música, em especial o ditirambo dionisíaco, pois através dele “o homem é incitado à máxima intensificação de todas suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza”. (NIETZSCHE, 1999, p.35). Para que o homem possa exprimir toda sua potência, ele deve ter atingido um nível de desprendimento de si próprio, pois para poder dançar ao som do ditirambo dionisíaco, é preciso uma nova atitude corporal. Nietzsche afirma que é preciso um novo simbolismo corporal. O que será que o filósofo quer dizer ao se referir a um novo simbolismo corporal? Propomos, para responder esta questão, nos voltarmos ao olhar e ao sonho dos gregos.

Segundo Nietzsche, o olhar grego era dotado de uma capacidade plástica inigualável. Os antigos gregos eram apaixonados pelas cores. Seus sonhos eram exuberantes nas suas cores. Nietzsche considera o sonho como uma das fontes de toda arte: “A bela aparência do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda arte plástica”. (NIETZSCHE, 1999, p.28). Mas o sonho, para Nietzsche, não diz respeito somente às imagens belas e prazerosas, mas também àquelas dolorosas e tristes. A partir destas imagens dos sonhos podemos criar o novo. Os nossos impulsos são impedidos a criar coisas novas a partir destes sonhos. Não poderíamos viver sem o sono nem sem o sonho, a vida se constitui de vigília e de sono, numa alternância necessária, imprescindível para nossa existência. Segundo Nietzsche, Apolo é o deus grego que traduz essa necessidade. Apolo é o deus da luz que mostra esse mundo da imaginação do sonho. Ele ilumina e ao mesmo tempo delimita o mundo da imaginação para que possamos distingui-lo da realidade.

Apolo também é o deus da adivinhação, ele representa a medida, o equilíbrio, a justa medida entre as coisas. Apolo é o deus que simboliza o princípio da razão e o princípio da individuação¹¹. Mas há um momento no qual este princípio de individuação se rompe, quando o princípio da razão fica em suspensão, quando a primavera renasce com toda sua beleza, com toda sua exuberância de cores e cheiros, quando as mulheres soltam os cabelos, quando os pássaros cantam, quando o bode canta, quando a desmesura e a gargalhada

¹¹ Guinsburg, tradutor de *O nascimento da tragédia*, comenta a importância de Schopenhauer na filosofia nietzschiana: “Invocado em muitas passagens da argumentação nietzschiana neste texto e sempre com o significado que tem na filosofia de Schopenhauer, o do poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, o Uno essencial e indiviso.” (NIETZSCHE, 1999, p.146, Nota nº 23)

imperam. Pode estar certo que esta força se chama Dionísio. Através de Dionísio “o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento”. (NIETZSCHE, 1999, p.30). Há pessoas que tem medo de Dionísio, tem medo do seu poder de sedução, de sua força avassaladora. Segundo Nietzsche, estas pessoas se afastam de Dionísio por “embotamento do espírito” (NIETZSCHE, 1999, p.31) ou em nome de uma pretensa “sanidade” (idem, idem, entre aspas também no original). Mas não devemos ter medo de Dionísio, pois este deus grego, longe de constituir um perigo, nos aproxima tanto dos homens quanto da natureza: “Sob a magia do dionisíaco torna-se a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também da natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (idem, idem). Como Dionísio rompe com o princípio de individuação, já não há o eu que se pretende razoável, não existe mais o eu que sabe diferenciar o sonho da realidade, o eu que se prende às regras de boa convivência entre as pessoas desaparece e dá lugar ao impulso que impele à criação: “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial”¹² (idem, idem).

Segundo Nietzsche, para aflorar a força dionisíaca, é preciso destruir todas as formas apolíneas que aprisionam o homem num mesmo olhar de mundo e num mesmo simbolismo corporal: “Aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mal”. (NIETZSCHE, 1999, p.36). Nietzsche sustenta que os antigos gregos tinham um “filtro mágico no corpo” (idem, idem), que lhes permitia esta “fantástica exaltação da vida” (idem, idem), apesar de todas suas mazelas. Para poder viver, apesar de todo horror e de todo sofrimento, para poder afirmar o sofrimento e não somente a alegria, os antigos gregos inventaram os deuses olímpicos. A partir de seus exuberantes sonhos, esses antigos helenos criaram uma teogonia exuberante. Os deuses, os titãs determinavam a vida dos homens, mas de que forma? Através de mensagens do além? Não, os deuses dos antigos gregos não estavam no mundo

¹² Guinsburg, tradutor desta obra, comenta o significado da noção de Uno-primordial: “Expressão schopenhaueriana: *Ur-Einen*. Ao longo do texto *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche recorre reiteradamente ao termo *Ur*. Ele não foi transposto invariavelmente por “primordial”, sendo alterado por “primigênio”, “original”, “primevo”, além de ser também representado pelos prefixos “arqui” e “proto”, os quais, na maior parte dos casos, oferecem uma solução de fundo e forma mais completa. Nota n° 26, pág. 147.

do além, eles conviviam com os homens, compartilhavam suas vitórias, suas glórias e também seu sofrimento.

Apolo, por sua vez, parece estar bem distante deste novo simbolismo corporal. Para Apolo, a exuberância, o expandir colorido do corpo em todas suas possibilidades é um interdito. Apolo zela pelo centramento no indivíduo. É Apolo o deus que guarda a responsabilidade de lembrar, à todo instante, que o indivíduo não deve ultrapassar os limites, sob pena de perder-se num labirinto sem fim. Nietzsche o nomeia como divindade ética: “E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do ‘Conhece-te a ti mesmo’ e ‘Nada em demasia’, ao passo que a auto-exaltação e desmedido eram considerados demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea”. (NIETZSCHE, 1999, p.40-1). Mas Nietzsche afirma que Apolo e Dionísio se complementam, eles são divindades que vivem lado a lado. Quando uma adormece, a outra se manifesta e vice-versa. Surge um momento no qual o indivíduo, cercado pela segurança dos limites, entra em estado de auto-esquecimento, ele se esquece de todos os mandamentos de Apolo e aflora nele a força dionisíaca. Na verdade, a força dionisíaca reforça a força apolínea, pois quanto maior for a intensidade dionisíaca que aflora, maior será a força apolínea que se erguerá contra ela num momento posterior.

Nietzsche afirma que escreveu *O Nascimento da Tragédia* para esclarecer como se dá esse embate de forças entre Apolo e Dionísio e como, na verdade, eles são duas faces do mesmo rosto, que é o rosto da criação artística: “Aproximamo-nos agora da verdadeira meta de nossa investigação, que visa ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva do mistério desta união”. (NIETZSCHE, 1999, p.42). A criação artística, para Nietzsche, é algo que surge de forma inesperada. É o novo que invade, que atravessa os corpos, que irrompe como um vulcão e que não é determinado pelo indivíduo. Ela ocorre através do indivíduo, mas ele não é a razão de ser da criação. Numa passagem de *O Nascimento da tragédia*, fica claro como, para Nietzsche, a arte não é definida pela subjetividade: “Pois só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do ‘eu’ e o emudecimento de toda a apetência e vontades individuais”. (NIETZSCHE, 1999, p.43). Ao criar, o artista deixa de ser o “eu” para se tornar a própria arte, a própria criação. A sua criação não diz mais

respeito ao seu eu e sim a todos os homens. Enquanto o poeta lírico está imerso em imagens que estão sempre relacionadas com o seu “eu”, o músico dionisíaco simboliza o sofrimento primeiro que todo e qualquer homem sente. É por isto que Nietzsche, distancia-se de Schopenhauer neste ponto, quando este aponta que a poesia lírica não seria arte, e sim uma semi-arte, pois se refere a um “eu”. A arte, para Nietzsche, não é subjetiva, nem tampouco objetiva, discordando de Schopenhauer.¹³ No momento da criação artística não há mais nada que possa ser considerado subjetivo nem objetivo, eles se tornam uma coisa só. O artista cria independentemente de sua vontade individual, a arte atravessa o corpo do artista, estabelecendo um elo de ligação entre os demais homens e a natureza.¹⁴ Não é o homem quem cria sua arte, é a arte que toma conta dele, que o faz criar. É a arte que dá sentido à nossa vida e não o contrário: “Só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente... o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo”. (NIETZSCHE, 1999, p.47).

Segundo Nietzsche, até *O Nascimento da Tragédia*, não se tratou com seriedade¹⁵ a questão da origem da tragédia. Há uma tradição antiga que diz que a tragédia é oriunda do coro e que, no início, ela se concentrava apenas no coro. O coro representava o povo da cidade. Esta tradição referenda-se na *Poética* de Aristóteles. Em *Ésquilo* e *Sófocles*, o coro é instrumento de reivindicação dos interesses e necessidades de uma população. Já Schlegel afirma que o coro é uma intensificação de todos os espectadores tornando-se o “espectador ideal”.¹⁶ Nietzsche afirma que tanto esta versão de Schlegel do “espectador em si” quanto a interpretação que considera a origem da tragédia como sendo constituída

¹³ Nietzsche discute esta questão na p. 47 de *O Nascimento da Tragédia*.

¹⁴ Um exemplo relevante da arte entendida como elo dos homens entre si e com a natureza o encontramos na Oficina Brennand (Recife- PE), do artista pernambucano Francisco Brennand. Todas aquelas obras de arte, aqueles totens, no jardim projetado por Burle Marx, dizem respeito a este elo, que nada tem a ver com a vontade individual do artista. O próprio Francisco Brennand disse que, no início da sua obra, há trinta e seis anos atrás, ao reconstruir a fábrica de cerâmicas do seu pai, nem imaginava o que estava por vir. Jamais imaginou conceber e realizar todas aquelas obras.

¹⁵ “Creio não estar afirmando uma enormidade quando digo que o problema dessa origem não foi até agora uma só vez seriamente levantado e, por isso mesmo, muito menos solucionado...” (NIETZSCHE, 2007, p.51).

¹⁶ Nietzsche sempre utiliza “ideal” entre aspas por criticar de forma radical o valor “ideal”. Por ser um filósofo que, durante toda sua obra, aprofunda a questão da moral e de todos os valores vigentes, questiona tudo aquilo que é considerado “ideal”, pois sabe quanto sangue é derramado em nome de atingir este “ideal”. Vejamos suas palavras a este respeito: “Quanto sangue e quanto horror há no fundo de todas as ‘coisas boas’!...”. (NIETZSCHE, 2007, p.52).

apenas e unicamente pelo coro, sem o espetáculo, estão longe de explicar o nascimento da tragédia: “Tememos que o nascimento da tragédia não possa ser explicado nem por uma alta estima da inteligência moral da massa nem pela noção do espectador sem espetáculo”. (NIETZSCHE, 1999, p.53).

Existe outra versão que, longe de afirmar que a tragédia é oriunda do coro, afirma que o coro da tragédia antiga era o coro satírico. Esta interpretação do coro é feita por Schiller no prefácio da *Noiva de Messina*. A tragédia, vista a partir do coro satírico, é deslocada para outra dimensão, com igual importância à da realidade. Segundo Nietzsche, o coro satírico é de extrema importância para a tragédia, pois é a partir dele que se contesta o naturalismo que sustenta que a arte deve imitar a vida: “A introdução do coro é o passo decisivo pelo qual se declara aberta e lealmente guerra a todo e qualquer naturalismo na arte”. (NIETZSCHE, 1999, p.54). Passa a existir outro mundo regido por leis e crenças próprias. A partir dos mitos, surge a tragédia dionisíaca afirmando a vida acima de tudo. Dionísio traz o esquecimento da vida cotidiana; é a arte quem salva a vida da mediocridade, da violência, da estupidez, da pequenez de olhar:

A arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas, o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega. (NIETZSCHE, 1999, p.56).

É através do coro que mergulhamos nesta grandeza de olhar. Na tragédia ática não havia contradição entre platéia e coro. Na Grécia antiga, não existia a figura do espectador. A arquitetura do palco era construída de tal forma que todas as pessoas que assistiam à peça de teatro participavam também da peça.¹⁷ Quem assistia à peça não tinha um olhar externo

¹⁷ “O teatro grego parece ter sido concebido originalmente para a apresentação de coros ditirâmicos em honra de Dionísio. O seu centro era a *orkhestra* (“ lugar de dançar ”), um espaço circular no meio do qual se erguia o *thymele* ou altar do deus. Em volta de mais da metade da *orkhestra*, formando uma espécie de ferradura, ficava o *thêatron* (“lugar de ver”) propriamente dito, constituído de arquibancadas circulares, geralmente escavadas na encosta da colina...Atrás da *orkhestra* e defronte da audiência encontrava-se a *skene*,

àquela história que era contada. A história era vivenciada naquele momento pelas pessoas que ali estavam. Quem, aos nossos olhos de hoje, seria a platéia, também fazia parte do coro. É por este fato que Nietzsche afirma que nesta primeira fase da tragédia, o coro pode ser considerado como “auto-espelhamento do próprio homem dionisíaco”. (NIETZSCHE, 1999, p.58).

Há uma importância crucial neste olhar dos antigos gregos. Se entendermos como é este olhar podemos entender por que não existia a figura do espectador. Ao se posicionar num teatro grego, de forma circular, o olhar de cada pessoa que ali se encontrava era chamado para a cena em toda sua intensidade. A cena era vista e vivenciada ao mesmo tempo. Como é possível ver e ao mesmo tempo estar imerso na cena? O olhar grego era dotado desta qualidade, a de estar imerso na cena, a exterioridade não fazia parte da qualidade do olhar grego. Ao estar ali presente, já significava fazer parte do coro da tragédia. E o coro da tragédia é o coro satírico. Segundo Nietzsche,

o coro satírico é, acima de tudo, uma visão tida pela massa dionisíaca, assim como, por outro lado, o mundo do palco é uma visão tida por esse coro de sátiros: a força dessa visão é uma coisa bastante vigorosa para deixar insensível e embotado o olhar ante a impressão de “realidade”, ante os círculos sucessivos de homens civilizados instalados nas fileiras de assentos. (NIETZSCHE, 1999, p.59).

A visão, o olhar a que Nietzsche se refere é o olhar estético. O filósofo afirma que Homero é o mais visual de todos os poetas porque ele realmente visualizava mais do que os outros.¹⁸ Homero vê, de fato, imagens, pessoas, figuras, brumas. Ele enxerga coisas que outros não enxergam. Essas imagens atravessam o olhar e o corpo de Homero e o levam a escrever. Homero, para Nietzsche, é um grande poeta justamente pela sua capacidade de

a princípio a princípio uma estrutura de madeira, uma fachada com três portas, através das quais, quando o drama se desenvolveu, a partir do coro ditirâmico, os atores entravam em cena”. (Nota do tradutor de *O Nascimento da Tragédia*, J. Guinsburg, Nota n° 56, p. 149)

¹⁸ “Arquíloco fala desta forma, derramando lágrimas, e sua venerável mãe o escuta, sentada nas profundezas do mar, ao lado de seu velho pai. Subitamente, ela sai do mar embranquecido, como uma bruma, se senta na frente de Arquíloco em lágrimas, lhe faz um carinho na mão, e toma a palavra desta forma: “Meu filho, porque choras? Que dor entrou na sua alma? Conte-me-a por inteiro, não a esconda em seu espírito; vamos conhecê-la os dois.” (HOMERO, 1965, p.31) (A tradução é nossa).

ver. Como isso é possível? O grande poeta não é grande justamente pelo seu domínio da língua e pelo seu grande conhecimento literário? Para Nietzsche não. O filósofo concebe a poesia de outra forma. Para ele

o fenômeno estético é simples; se se tem apenas a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes de espíritos, é-se poeta; se a gente sente apenas o impulso de metamorfosear-se e passar a falar dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo. (NIETZSCHE, 1999, p.59).

A criação para Nietzsche, como vimos nas suas próprias palavras, é um fenômeno estético simples que nada tem a ver com uma essência divina que foi depositada no corpo de algum artista pretensamente genial. O artista não é o escolhido por deus. A criação não diz respeito nem a deus nem a uma essência do homem. Nietzsche é um filósofo que afirma a vida terrestre e questiona a pretensa existência de dotes transcendentais ou divinos.

Mas retornemos à questão do coro satírico ou ditirâmico. Nietzsche o distingue de todos os demais coros pelo seu efeito multiplicador de transformação. Este efeito faz com que as pessoas vejam e vivenciem o que se passa na tragédia. Mas não é o mesmo vivenciar que o rapsodo, pois no coro ditirâmico, dá-se um olhar expandido que deseja “entrar” na história ali relatada. O rapsodo, por sua vez, é tomado de assalto, ele é escolhido por alguém que não ele mesmo, o querer dele não está em jogo. Nietzsche ressaltará no coro ditirâmico esta magia compartilhada que é desejada. O público, ao sentar-se nos círculos do teatro grego, experimenta o despertar de um olhar estético que deseja fundir-se com o que é visto, que deseja transportar-se para *outro* lugar. Segundo Nietzsche: “o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais”. (NIETZSCHE, 1999, p.60). Nietzsche denomina esta magia compartilhada como encantamento. O encantamento é alimento do teatro no qual todos são como “atores inconscientes que se encaram reciprocamente como transmutados”. (NIETZSCHE, 1999, p.60).

Para Nietzsche, como já apontamos, a tragédia grega diz respeito ao jogo entre Dionísio e Apolo. O drama é oriundo do sonho, neste sentido ele é apolíneo. Todo drama

inicia de forma apolínea, mas logo instaurado o encantamento do coro ditirâmico há uma transformação dionisíaca. Dionísio quebra os muros que limitavam o indivíduo e o funde com o coro ditirâmico: “Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez contempla o deus, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão”. (idem, idem). É a partir deste olhar encantado que a forma apolínea se rompe e dá lugar à força dionisíaca. O indivíduo deixa de ser indivíduo para tornar-se parte do coro, parte da tragédia. É neste momento de encantamento que ele se funde com os demais homens e com a natureza. Tornar-se parte do coro ditirâmico é uma escolha estética. Assim como fazer poesia é uma escolha estética. Vejamos como Nietzsche, ao concordar com a interpretação que Schiller faz do coro, aproxima o coro da esfera da poesia:

Schiller tem razão também em relação a estes inícios da arte trágica: o coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele – o coro dos sátiros - retrata a existência da maneira mais veraz, mais real, mais completa do homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade. A esfera da poesia não se encontra fora do mundo, qual fantástica impossibilidade de um cérebro de poeta: ela quer ser exatamente o oposto, a indisfarçada expressão da verdade, e precisa, justamente por isso, despir-se do atavio mendaz daquela pretensa realidade do homem civilizado. (NIETZSCHE, 1999, p.57).

Quem será este homem civilizado ao qual Nietzsche se refere? Nesta passagem, o filósofo novamente repete duas vezes “homem civilizado”. Será um elogio ou uma crítica? Neste caso percebemos uma alfinetada, uma crítica sutil ao que se entende por *evolução* ou *desenvolvimento* do homem em contraposição à natureza. Quem é este homem que aprendeu a domar, a comandar e a destruir a natureza? Este homem chama-se “homem civilizado”. O homem civilizado é o que tem um olhar estreito enxergando apenas um aspecto da realidade. Ele é o homem que julga de acordo com este olhar estreito.

O homem civilizado é capaz de praticar as maiores atrocidades na natureza e nos próprios homens em nome desta civilização. Segundo Nietzsche, esta relação é “O contraste entre a autêntica verdade da natureza e a mentira da civilização a portar-se como a

única realidade” (idem, idem). De um lado temos o olhar estreito do homem civilizado e do outro encontramos o olhar expandido, o olhar exuberante em cores, o olhar encantado dos seguidores de Dionísio, o olhar encantado do coro ditirâmico. Quem é este grego dionisíaco, o que ele quer? Nietzsche responde: “O grego dionisíaco, ele, quer a verdade e a natureza em sua máxima força- ele vê a si mesmo encantado em sátiro.” (NIETZSCHE, 1999, p.58). O coro ditirâmico, assim como a poesia, não diz respeito a um além-mundo.¹⁹ O coro do teatro grego e a poesia afirmam uma realidade vista através de um olhar expandido. Esta realidade não é a realidade do homem civilizado. Ele, por ter um olhar estreito, vê uma realidade única.

Nietzsche, através de sua interpretação das forças apolíneas e dionisíacas, apresenta uma acabada reflexão sobre a tragédia, sobre o sentido desse ritual helênico. Conforme apontamos acima, a conjunção desses impulsos estéticos dá lugar à obra magna da Grécia: o drama trágico que simboliza a dilaceração do herói individual que implica no retorno à natureza indiferenciada do dionisíaco. Para além das imagens apolíneas, surge uma realidade mais profunda que é a essência dionisíaca do universo. No seio do dionisíaco, após a ruptura da individuação – após a queda do herói mascarado individual -, ressurge invicto o pacto entre homem e natureza, quando esse retorna ao seio do coro, que simboliza a natureza que acolhe novamente o seu filho pródigo: o homem individualizado apolíneo que separou-se transitoriamente da totalidade do Uno-Originário. Para Nietzsche, o auge da tragédia significa o auge de um modo exuberante de viver, que acolhe e celebra todas as instâncias da existência.

Contudo, há um momento no qual a civilização helênica recusa a tragédia. Trata-se de uma situação de profunda crise, quando esgotam-se os impulsos estéticos, e começa a vigorar uma racionalidade exagerada. Segundo Nietzsche, além da tragédia morrer, morre também a poesia. Na ótica do filósofo, o maior responsável por este abandono foi Eurípidés. Através da nova comédia ática, a tragédia dá lugar ao homem da vida cotidiana. A partir de então o que se representa no palco é a “mediocridade burguesa” (NIETZSCHE,

¹⁹ “O além-mundo foi o motor de todas as ilusões, a garantia da espera, da postergação, da renúncia ascética a tudo o que existe. Todas as avaliações, todas as tarefas, foram colocadas ‘visando a’, ‘em prol de’, o presente é um engodo, trata-se só de um momento fugidio, efêmero e precário. A vida eterna é a que realmente tem sentido, por isso a existência só é uma ‘pré-paração’. Então, para sermos dignos do outro mundo, da sonhada eternidade, temos que domar esta natureza, devemos corrigir as falhas da nossa condição concreta”. (BARRENECHEA, 2001, p.119)

1999, p. 74). Os mitos, os enigmas, os deuses, os Titãs dão lugar ao homem comum. Eurípedes, fortemente influenciado por Sócrates, *quebra* a tragédia, retirando-lhe o aspecto dionisíaco e colocando, no espaço vazio, a moral e a razão.

O que começa a vigorar a partir de então é uma arte moral que luta contra uma arte dita “inconsciente”. Eurípedes abominará Ésquilo, pois o chamará de poeta ‘inconsciente’. A razão passa a ser o único valor a ser exaltado. Quem cria inconsciente ou embriagado é desqualificado. Inconsciência e embriaguez são, a partir desse momento, taxados de incorretos, pois só quem pensa e quem cria com razão, cria corretamente. Uma arte concebida na embriaguez ou na inconsciência não é reconhecida como arte. Segundo Nietzsche, Sócrates não compreendia a tragédia²⁰, e porque não a compreendia, exila-a. Como não a compreende, ele afirma que ela não é verdadeira. A partir de Sócrates e Eurípedes, se constrói um tripé indissociável entre razão, consciência e verdade. Todo o pensamento e toda arte serão regidos, de agora em diante, unicamente por estes três princípios. Nietzsche as denomina de máximas socráticas: “Basta imaginar as conseqüências das máximas socráticas: ‘Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz’, nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia”. (NIETZSCHE, 1999, p. 89).

Nietzsche valoriza a arte trágica apolíneo-dionisíaca. Ele mostrará como o socratismo e o racionalismo estético aboliram esse espírito artístico. Aparece o domínio da razão e da lógica no lugar da arte. Ao longo dessa dissertação, veremos as diversas conseqüências desse privilégio exagerado da racionalidade e da correlativa desvalorização das emoções, dos instintos e impulsos estéticos. Dentre essas conseqüências, veremos que a loucura, numa concepção extremamente racionalista, é marginalizada, estigmatizada, colocada no lugar da *alteridade* pura, da sem-razão, da completa falta de lógica, do sem-sentido.

²⁰ Nietzsche faz esta afirmação em *O Nascimento da Tragédia*, p.83.

CAPÍTULO II. O abandono do trágico em nome da razão. Foucault e a invenção da psiquiatria como ciência normalizadora.

2.1. A construção da História da Loucura: a recusa do trágico

Foucault é um autor fortemente influenciado pela obra de Nietzsche. Ao longo de sua obra, Foucault utiliza a ferramenta interpretativa de Nietzsche, o método da genealogia. Para Nietzsche, nossas concepções de mundo, nossos valores não são verdades absolutas que têm vigência desde sempre. Tampouco foram ditadas por Deus: “Por fortuna logo aprendi a separar o preconceito teológico do moral, e não mais busquei a origem do mal por detrás do mundo”. (NIETZSCHE, 2007, p.9). Para Nietzsche, os valores foram criados pelo próprio homem. A questão que ele vai propor, com seu método genealógico, é que vejamos estes valores com “novos olhos” (idem, pag. 13). Uma vez entendido que estes valores são um produto e uma construção humana e não dos deuses, é preciso fazer “novas perguntas” (idem, idem), questionando a origem de todas as avaliações. Nietzsche entende que estes valores são criados histórica e culturalmente, ou seja, não são valores cristalizados, paralisados. Não se trata de julgar se estes valores são “bons” ou “maus”, e sim, entender que estão em constante movimento. Ora, se os valores estão em constante movimento, eles tendem à constante modificação. O novo olhar que Nietzsche nos propõe em sua obra é um olhar surpreso que investiga por quê determinado povo, em determinada época, com características próprias escolhe determinadas avaliações. Ele indaga: como esses valores surgem? O que está em jogo na escolha destes parâmetros axiológicos? Que forças estão em jogo para que determinados valores vingam? Estes valores servem a quem?

Nietzsche afirma que “o autor tem certamente algo de sério e de urgente a dizer” (NIETZSCHE, 2007, p.25). O que Nietzsche tem de sério e de urgente para nos dizer? No seu livro *A Genealogia da Moral*, o autor alemão afirma que há coisas que valem a pena serem levadas a sério, para depois, podermos rir delas, ou seja, encará-las com seriedade para depois relativizá-las. É preciso entender seriamente certos conceitos para situá-los em determinada circunstância sócio-histórico-política para entender seu valor. E entendendo seu valor histórico, entender que não é um conceito cristalizado, que não é um valor dado nem é imutável.

Foucault, além de filósofo, foi um ativista político. Defensor das lutas libertárias, ele sempre se engajou com as causas daqueles que eram marginalizados e excluídos da sociedade. Como filósofo, Foucault é um pensador político, pois sua obra realiza uma escavação, ela mina uma série de pilares da sociedade. Ao problematizar diversos conceitos e práticas, Foucault nos faz pensar. Nos permite desnaturalizar uma série de conceitos e teorias, nos faz ver o processo de construção dessas teorias e a quem elas servem.

Foucault se pergunta como a psiquiatria, uma ciência tão frágil em seus pressupostos teóricos, com tão pouco rigor científico, tem tanto poder, tem poder de polícia, de determinar a vida, isto é, poder de vida e de morte.²¹ No prefácio à *História da Loucura*, Foucault afirma que “A linguagem da psiquiatria é um monólogo da razão sobre a loucura que só conseguiu se estabelecer sobre um tal silêncio”. (FOUCAULT, 1994a, p.160). Neste prefácio contundente que se encontra no *Dits et Écrits I*, Foucault fala sobre sua tentativa de encontrar um ponto de partida da história da loucura. Ele quer deixar de lado tudo o que já foi dito sobre a loucura, quer questionar os pilares destas verdades que se crêem inquestionáveis; por isso afirma que está entrando numa região incômoda. Foucault afirma que “eu não quis fazer a história dessa linguagem, e sim a arqueologia desse silêncio”. (idem). Esta região que ele considera incômoda está mais relacionada com a história dos limites do que com a identidade de uma cultura. Para fazer esta história dos limites é preciso tocar nas coisas que determinada cultura considera como exterior a ela e que, porque são exteriores, ela as rejeita. Foucault acredita que, ao questioná-la sobre suas experiências-limites, está se questionando o nascimento da história dessa cultura. Segundo o pensador francês, Nietzsche mostrou “que a estrutura trágica a partir da qual se faz a história do mundo ocidental não é outra coisa senão a recusa, o esquecimento e a recaída silenciosa da tragédia”. (FOUCAULT, 1994a, p.161). A partir do momento em que a história recusa a tragédia, a forma de ver o mundo e de encarar a loucura se transforma completamente. O tempo histórico impôs, segundo Foucault, um silêncio às coisas que só podemos conhecer através de tipos de vazio, de nada. A história é feita de espaços vazios e de espaços cheios ao mesmo tempo. O homem ocidental raciocina desta forma: “a

²¹ Alusão à Foucault feita pelo Prof. Dr. Paulo Amarante em sala de aula no Curso de Especialização em Saúde Mental e Atenção Psicossocial da ENSP, Escola de Saúde Pública Sérgio Arouca, FIOCRUZ. O dia da aula foi de 20 abril de 2007. Nesse ano, este importante curso completou 25 anos de existência, de luta e de resistência.

percepção que o homem ocidental tem do seu tempo e de seu espaço deixa aparecer uma estrutura de recusa, a partir da qual se denuncia uma palavra como não sendo linguagem, um gesto como não sendo obra, uma figura como não tendo direito de ter um lugar na história”. (FOUCAULT, 1994a, p.163). Foucault afirma que há uma reciprocidade entre senso e não-senso. A razão fragmenta a loucura, ela reduz a loucura a um acidente patológico. O seu estudo estrutural, diz Foucault, deve se concentrar na decisão que liga e separa, ao mesmo tempo, razão e loucura. Há uma raiz em comum, há uma luta que está na origem dessas categorias que dá sentido à unidade e à separação do que tem sentido e do que não tem sentido, da linguagem da razão e da linguagem dos insensatos.

Segundo Foucault, a psiquiatria nasce de um solo, de uma raiz, que lhe foi preparada cento e cinquenta anos antes de sua emergência. O autor chama este solo de condições de possibilidade do surgimento de uma ciência. É neste período que há uma transformação enorme na linguagem da loucura. Entre a Idade Média e a Renascença, a loucura dizia respeito a um contato com o além-mundo. Foucault afirma que hoje “na nossa época, a experiência da loucura se realiza na calmaria de um saber que, de tanto a conhecer, a esquece”. (FOUCAULT, 1994a, p.165). Esta separação se faz por uma figura sem movimento, a separação do dia e da noite, da luz e da sombra, do sonho e da vigília. Foucault afirma que esta figura elementar só consegue conceber o tempo como uma demarcação indefinida do limite, da fronteira. Esta separação que o homem aprende a dominar é internalizada nele próprio. Há uma luz dentro dele que se chama razão e consciência. Esta luz é sua verdade. E com esta luz ele domina sua loucura. Segundo Foucault “foi preciso que a Loucura deixasse de ser a Noite, e se tornasse a sombra fugidia da consciência, para que o homem pudesse pretender deter *sua verdade* e a desvendasse no conhecimento”. (FOUCAULT, 1994a, p.166) É neste terreno que Foucault realiza sua pesquisa, sua obra, no terreno do questionamento das verdades ditas inabaláveis e nos limites ditos intransponíveis.

A psiquiatria surge desta maneira: “o saber psiquiátrico se formou a partir de um campo de observação exercida prática e exclusivamente pelos médicos enquanto detinham o poder no interior do campo institucional fechado que era o asilo, o hospital psiquiátrico.” (FOUCAULT, 1999, p.122). Este saber se constrói a partir da observação do

comportamento destes indivíduos. Os princípios são os seguintes: observar, descrever, comparar e classificar. Este é o modelo de Pinel. Ele nada mais é que o modelo das ciências naturais, mais especificamente o modelo conceitual da botânica. Na botânica se observa uma folha, ela é descrita em todas suas características, como por exemplo, se tem ranhuras, a cor da folha, a textura, a temperatura. Logo depois ela é comparada a outras folhas similares, para somente depois ser classificada: *Cinnamomum caphora*. Nasce uma ciência humana, como a psiquiatria, tendo como base os alicerces da ciência biológica.²²

No seu livro *A História da Loucura*, Foucault afirma que a psiquiatria se baseia num modelo de homem normal para depois julgar quem é louco. Mas na verdade este conceito de homem normal é apenas uma criação, uma invenção: “A psicopatologia do século XIX (e talvez ainda a nossa) acredita situar-se e tomar suas medidas como referência num *homo natura* ou num homem normal considerado como dado anterior a toda experiência da doença. Na verdade, esse normal é uma criação”. (FOUCAULT, 2007, p.132).

Foucault assinala como um dado novo o esforço da medicina do século XVIII em fazer coincidir a noção de “sujeito de direito” com a experiência contemporânea de homem social. A noção “sujeito de direito” é antiga, já era encontrada na jurisprudência do século XVII: “Enquanto sujeito de direito, o homem se liberta de suas responsabilidades na própria medida em que ele é um alienado; como ser social, a loucura o compromete nas vizinhanças da culpabilidade”. (FOUCAULT, 2007, p.130). Foucault afirma que a ciência médica das doenças mentais surge a partir da experiência jurídica da alienação. No século XVIII, a medicina está dividida em dois níveis de elaboração. Um nível é pautado pelo contexto do direito e outro pela prática do internamento. Foucault ressalta que, no primeiro contexto, estão envolvidas as capacidades do sujeito de direito. Para julgá-las, é elaborada uma psicologia na qual se fundem uma análise filosófica das faculdades e uma análise jurídica das capacidades desse sujeito de direito. Julgam-se, nessas análises, a capacidade de elaborar contratos e de cumprir com obrigações. O segundo nível de elaboração diz respeito às condutas do homem social. Foucault diz que a partir desse momento se constrói uma psicopatologia dualista, na qual o sadio se contrapõe ao mórbido e o normal se

²² Machado de Assis, este grande escritor universal, faz uma crítica a este modelo biológico no qual a psiquiatria vai se basear: “O alienista procedeu a uma vasta qualificação dos seus enfermos. Dividiu-os primeiramente em duas classes principais: os furiosos e os mansos; daí passou às subclasses, monomanias, delírios, alucinações diversas”. (MACHADO DE ASSIS, 1998, p.22)

contrapõe ao anormal. Foucault afirma que a medicina positivista do século XIX funde a alienação do sujeito de direito à loucura do homem social. Os dois irão se transformar numa coisa só, o que constituirá a realidade patológica. Essa realidade patológica diz respeito ao direito e à percepção social. A doença mental surge como “a unidade mítica do sujeito juridicamente incapaz e do homem reconhecido como perturbador do grupo”. (FOUCAULT, 2007, p.131).

Foucault sustenta que a união desses dois usos da medicina se concretiza no século XIX a partir da teoria de Pinel. O que caracterizará esta união é, de um lado, que a condição para se internar alguém está baseada na jurisprudência da alienação. De outro lado, a psiquiatria de Pinel tratará, pela primeira vez, o louco como um ser humano. A partir de Pinel, “o internamento do homem social preparado pela interdição do sujeito jurídico significa, pela primeira vez, que o homem alienado é reconhecido como incapaz e como louco”. (FOUCAULT, 2007, p.132). O século XIX concretizará, através da psiquiatria e do direito, a fusão de uma experiência social, que de um lado diz quem é louco e perigoso, e que por ser louco e perigoso, deve ser internado e quem não é louco e que por isto não deve ser internado; encontramos a experiência jurídica, de outro lado, que determina todas as classificações da alienação.

Há uma série de implicações a partir desta fusão do sujeito de direito e do homem social no que tange a loucura. A loucura, que até o século XVIII era entendida como uma destinação, passa a ser entendida como falta moral. O louco, em muitos momentos da história, era associado, como na Grécia, ao aedo, ao poeta, que ao ser inspirado pelas Musas, filhas de *Mnemosýne*, trazia conhecimentos do mundo do além. Foucault sustenta que “na era clássica a loucura deixou de ser o signo de outro mundo, tendo-se tornado a paradoxal manifestação de um não-ser”. (FOUCAULT, 2007, p. 249). Um não-ser entendido cartesianamente, tendo como ponto de partida o ser que se confunde com sua razão. Ora, se o ser é a razão, quem não tem razão é um não-ser. A loucura passa a ser entendida como uma negatividade pura. Mas o que marcará a passagem de uma interpretação trágica da loucura para uma interpretação cartesiana da loucura é o conceito de vontade: “é na qualidade de vontade, e não na integridade da razão, que reside finalmente o segredo da loucura”. (FOUCAULT, 2007, p.136, 137). A destinação sai de cena para dar lugar a uma escolha, ou melhor, a uma má escolha feita pelo sujeito. Há,

doravante, um julgamento moral ligado à loucura. Quem é louco tem *culpa* por ser louco, por ter feito uma escolha errada. O louco precisa ser internado para ser corrigido. Ele precisa tomar consciência do erro, da escolha errada. O tratamento que ele recebe no manicômio incide justamente neste ponto, curar significa colocar no trilho certo, no trilho da razão, da consciência, da capacidade de cumprir promessas. Segundo Foucault

mais importante é que se vê surgir aqui o tema de uma loucura que repousa sobre uma má vontade, sobre um erro ético. Durante toda a Idade Média, e por muito tempo no decorrer da Renascença, a loucura estivera ligada ao Mal, mas sob a forma de transcendências imaginárias; doravante, ela se comunica com ele pelas vias mais secretas da escolha individual e das más intenções. (FOUCAULT, 2007, p.137).

Segundo Foucault, o conceito de “loucura moral” do século XIX vinculará a loucura com o crime: “Não há exclusão entre loucura e crime, mas sim uma implicação que os une”. (FOUCAULT, 2007, p.138). Este conceito representa uma ruptura substancial com relação ao conceito de loucura que predominava no século XVIII. No *Dictionnaire de Droit et de Pratique* de C.L.J. de Ferrière, datado de 1769, a loucura era definida como característica de um homem despossuído de vontade. O louco não cometia este ou aquele ato porque tinha a intenção de fazê-lo. Ele não era julgado pelo que ele dizia nem pelo que ele fazia, nem era punido por isto. A justificativa era de que ele não tinha a intenção de fazê-lo e por isto mesmo deveria ser perdoado. E além do mais, ser louco já era um fardo tão grande que ele era punido pela própria loucura. A partir do século XIX, ninguém mais é perdoado pelo simples fato de ser louco. A loucura estará sempre associada ao crime de uma forma nefasta. A loucura sempre exagera e multiplica o crime. O crime sempre faz emergir ou agravar a loucura. A partir do internamento, maldade e loucura andam juntas, se fundem numa “unidade do mal entregue a si mesmo, numa liberdade desenfreada”. (FOUCAULT, 2007, p.139). O louco não é mais o mensageiro do além, ele não detém mais um conhecimento a respeito dos mistérios do mundo. Ele agora detém uma vontade individual que é associada a uma falta moral. Segundo Foucault, o que está envolvido nesta moral do classicismo não diz respeito somente a regras morais, mas a uma consciência ética. Segundo ele, o internamento conseguiu estabelecer uma divisão decisiva

para as instituições sociais. A loucura será entendida como um espaço aberto por uma escolha errada que contradiz as regras da razão. A partir de uma liberdade de escolha, a vontade surge como fator determinante da loucura.

Foucault, referindo-se às *Meditações Metafísicas* de Descartes, afirma que, ao longo da sua construção dos graus da dúvida, este filósofo colocará sob questão o erro e o sonho, mas jamais põe em dúvida a possibilidade de estar louco. Tanto o erro como o sonho contêm dimensões de verdade, mas a loucura, jamais. A loucura é posta de lado, completamente desqualificada. Foucault afirma “se a loucura não intervém na economia da dúvida, é porque ela ao mesmo tempo está sempre presente e sempre excluída do propósito de duvidar e da vontade que o anima desde o começo”. (FOUCAULT, 2007, p.142). Na *Primeira Meditação Metafísica*, Descartes quer afastar as falsas opiniões. Ele constrói este caminho da dúvida a partir da solidão e de uma livre escolha que se baseia em destruir tudo o que o afasta da verdade.

Descartes afirma que o verdadeiro e seguro não pode jamais ser apreendido pelos sentidos. Os sentidos são enganosos. Como são enganosos os julgamentos dos loucos: “são loucos e eu não seria menos extravagante se me guiasse por seus exemplos”. (DESCARTES, 1996b, p.258). Descartes nomeia os loucos de esses “insensatos, cujo cérebro está tão perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bile”. (idem)

No *Discurso do Método*, Descartes construiu todo um sistema de pensamento que une razão à verdade. Somente a razão leva à verdade, temos que seguir os ditados da razão, pois nela está a perfeição, a mesma perfeição que é encontrada em Deus. Como Deus é perfeito e verdadeiro, ele colocou em nós uma faculdade de conhecimento que busca a verdade e a perfeição. Esta faculdade chama-se razão. Descartes afirma, na Quarta Parte do *Discurso do Método*, que “os nossos pensamentos....o que eles encerram de verdade deve encontrar-se infalivelmente naquele que temos quando acordados, mais do que em nossos sonhos.” (DESCARTES, 1996a, p.98). Foucault, por sua vez, no seu capítulo “Os Insensatos” da *História da Loucura*, afirma que o próprio ato de pensar exclui a loucura. O pensamento que duvida precisa ser pensado por um ser que pensa, por um ser que tem vontade de pensar. Ele escolhe pensar conforme a ética, e pensar conforme a ética significa que ele escolhe pensar contra o desatino. Foucault afirma que “na era clássica, a razão nasce no espaço da ética...toda loucura oculta uma opção, assim como toda razão oculta uma escolha

livremente realizada”. (FOUCAULT, 2007, p.142). Podemos ver esta questão tematizada nas *Meditações Metafísicas* de Descartes, mas segundo Foucault é através de Spinoza que podemos buscar a fonte desta escolha livremente realizada. Para Foucault, no século XIX haverá um deslocamento da crença na livre escolha para sustentar-se uma necessidade fundada na razão: “A partir daí a recusa da loucura não será mais uma exclusão ética, mas sim uma distância já concedida; a razão não terá mais que distinguir-se da loucura, mas reconhecer-se como tendo sido sempre anterior a ela”. (FOUCAULT, 2007, p.143).

Foucault afirma que a medicina positivista do século XIX não poderia emergir tendo como base uma escolha ética que dizia respeito à razão. Através de uma livre escolha, o homem escolhia acatar a razão ou não. Durante os séculos XVII e XVIII, não era problema ver loucos acorrentados, trancafiados em condições que hoje percebemos como inumanas. Isto não causava horror, pois era uma livre escolha do homem viver sem razão. Ora, isto está justificado no primeiro princípio da Filosofia de Descartes: “Penso, logo existo”. (DESCARTES, 1996a, p. 92). Eu existo, sou humano porque penso. E o que significava pensar para Descartes? Ora, pensar era uma faculdade concedida por Deus. Como Deus é perfeito e verdadeiro, ele colocou esta faculdade em nós para que sejamos perfeitos e verdadeiros. Pensar é pensar conforme a razão, pois a razão “nos dita que tudo quanto vemos ou imaginamos, assim, seja verdadeiro, mas nos dita realmente que todas as nossas idéias ou noções devem ter algum fundamento de verdade; pois não seria possível que Deus, que é todo perfeito e verídico, as houvesse posto em nós sem isso”. (DESCARTES, 1996a, p. 97). O que podemos concluir disto? Que, durante os séculos XVII e XVIII, quem escolhia livremente não ter razão, não era humano. Se pensar era pensar segundo as regras da razão, não pensar conforme a razão, então, era um não pensar. Se a pessoa não pensa, então não é humana, é inumana, por isso poderia ser tratada sem cuidado algum. Quem escolhe, livremente, estar do outro lado da razão não existe enquanto ser humano, *não é*. É por isso que Foucault afirma que o louco desta época era categorizado como um “não-ser”. O louco não era visto como um doente, pois não era visto como um homem, ele era reduzido à condição de animal. E como um animal, o louco pode passar frio, fome, sede que nada lhe acontecerá. Foucault afirma que não se trata de entender o século XIX como um século que “humanizará” a loucura e por isso colocá-la em uma instituição própria de cuidados específicos, de tratamento e de cura como o manicômio. O que o século XIX traz

é uma mudança na forma originária de conceber a loucura. A partir desse momento, a loucura é chamada para falar com sua linguagem própria. Segundo Foucault, é a primeira vez na história que a linguagem da loucura será escutada.

A Renascença deixava o louco ao ar livre, aqueles considerados loucos transitavam pela sociedade. O que Foucault chamará de uma nova sensibilidade em relação à loucura diz respeito a essa exposição pública. Foucault afirma que “o internamento se explica, ou se justifica pela vontade de evitar o escândalo”. (FOUCAULT, 2007, p.143). Há um deslocamento da consciência do mal. O mal, para o século XVII, deveria ser punido à luz do dia. Era preciso que o mal fosse expiado na luz do dia para neutralizar sua raiz nefasta oriunda das trevas. O mal, para se transformar em bem, precisava passar por uma confissão pública. No caso do internamento, o mal é recolhido, é escondido, pois se descobre que “há aspectos do mal que têm poder de contágio, uma força do escândalo tais que toda publicidade os multiplicaria ao infinito. Apenas o esquecimento pode suprimi-los”. (FOUCAULT, 2007, p.145).

Diante dessas formas degradantes de lidar com os denominados loucos, veremos outras formas de lidar com a diferença. Através das análises de Foucault, vamos problematizar o lugar da arte como forma de resistência ao poder, como forma de se libertar:

Sem dúvida o objetivo principal, hoje, não é descobrir, mas refutar o que nós somos... o problema tanto político, ético, social e filosófico que se coloca para nós, hoje, não é tentar libertar o indivíduo do Estado e do tipo de individualização que é ligada a ele. É preciso construir novas formas de subjetividade recusando o tipo de individualidade que nos foi imposto durante séculos. (FOUCAULT, 1994b, p. 232).

A partir das considerações de Foucault, vemos como a arte interfere na sociedade, nos seus valores e memórias. O teatro, especificamente, com sua dimensão de transformação de subjetividades é uma forma de resistência ao poder. O teatro tem poder de afetar e de transformar subjetividades, olhares, relações, concepções de existência, visões de mundo. “Ele é salvo pela arte... através da arte salva-se nele a vida” (NIETZSCHE, 1992, p.55).

Portanto, conforme decorre das questões levantadas anteriormente, nessa dissertação será importante analisarmos a articulação entre teatro, loucura e resistência.

Para Foucault a arte é uma forma de recusa à individualidade imposta, é uma forma de libertação, é a construção de uma singularidade no sentido que quebra com a realidade que nos é dada como a única possível:

Porque um livro é uma obra de arte, é algo importante. Mas para mim, o que conta é o fato de mudar, nem que seja uma pequena parcela da realidade. E as idéias das pessoas fazem parte da realidade. Eu não sou um artista e não sou um cientista. Eu sou alguém que tenta tratar a realidade através de coisas que são sempre – ou pelo menos freqüentemente – pensadas como afastadas da realidade. (FOUCAULT, 1994c, p. 39).

2.2. A Reforma Psiquiátrica Brasileira como uma atitude diferente perante a História da Loucura.

Protesto contra a idéia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida. (Artaud, 1999, p.4)

Aprendemos que os dados cultural e político são um só. Não se os dissocia, nem querendo. Não há ação politicamente revolucionária se formos reacionários culturalmente. (Martinez Corrêa, 1998, p.134).

Como o grupo teatral “Andarilhos Mágicos”, foco desta dissertação, surge dentro do contexto da Reforma Psiquiátrica, consideramos relevante situar historicamente de forma sumária este movimento. Graças às lutas engendradas por uma série de médicos, psicólogos, enfermeiros, terapeutas ocupacionais, assistentes sociais, intelectuais, ativistas políticos e intelectuais-ativistas, aconteceram importantes mudanças em relação à forma de conceber e de lidar com a loucura. Esta luta começa na década de 1970 na Itália e em diversos outros países, entre eles, o Brasil. Franco Rotelli, pesquisador e ativista político, sintetiza como esse espírito de luta na Itália permitiu eliminar os manicômios: “Há trinta anos atrás, ninguém seria capaz de conceber uma sociedade sem manicômios. Hoje, na Itália, todos os manicômios foram fechados”²³. Vejamos, a seguir, como inicia este movimento no Brasil e o que significa uma sociedade sem manicômios.

A Reforma Psiquiátrica Brasileira surge a partir longo processo político. A partir desta luta e de várias outras engendradas em todo o país, houve grandes mudanças: houve uma redução de mais de 30 mil leitos, muitos manicômios foram fechados, foram criados uma grande quantidade de serviços substitutivos com base territorial como CAPS (Centros de Atenção Psicossocial), Centros de Convivência, Residências Terapêuticas e outros dispositivos sócio-culturais.

²³ Esta frase foi preferida por Franco Rotelli em 2007 no Seminário de Comemoração dos 25 anos de curso de Especialização e Atenção Psicossocial da ENSP, FIOCRUZ, coordenado pelo prof. Dr. Paulo Amarante.

O Movimento pela Reforma Psiquiátrica surge, no Brasil, no final dos anos 1970. Vivíamos uma época dura de ditadura militar na qual as pessoas não tinham liberdade de ir e vir, nem tampouco liberdade de expressão. Muita gente foi embora do país, muita gente foi assassinada, muita gente foi torturada, muita gente passou muito tempo na prisão. E muita gente também se mobilizou e lutou contra a ditadura. Em São Paulo um grupo criou o Centro Brasileiro de Estudos de Saúde (CEBES), cujo objetivo era formular novas propostas teóricas para mudar as práticas da saúde coletiva. Pouco tempo depois, no Rio de Janeiro foi criado o Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM) para denunciar as condições desumanas a que eram submetidos os pacientes psiquiátricos, tais como camas-chão, choque-elétrico, passar fome, comer comida estragada, tortura psicológica, violências físicas, humilhações. Depois de denunciarem as péssimas condições dessa estrutura institucional, 260 profissionais de Saúde Mental foram demitidos. Eles organizaram a primeira greve do setor público durante a ditadura militar. Após esta greve se somaram outras mais por todo o país até que o governo, pelo Decreto lei 1632, proibiu a greve. Mas o MTSM não desistiu, seguiu sua luta, as pessoas se reuniram cada vez mais para discutir as práticas, assim como continuaram refletindo sobre a teoria psiquiátrica. O Congresso Brasileiro de Psiquiatria de 1978, conhecido como o “Congresso da Abertura”, foi muito importante para o movimento da reforma psiquiátrica porque as discussões deixaram de focar apenas o plano técnico para transformar-se em discussões políticas. Segundo Amarante²⁴, “a loucura saía do interior dos muros do hospício para o domínio público”.²⁵

Por nascer como um movimento político, a Reforma Psiquiátrica Brasileira foi diferente da maioria das reformas anteriores em outros países, que se limitavam a discutir

²⁴ O Prof. Dr. Paulo Amarante foi um dos fundadores do Movimento pela Reforma Psiquiátrica Brasileira. Hoje participa ativamente desta luta nas mais variadas frentes, como, por exemplo, no Movimento Antimanicomial, no magistério na ENSP/ FIOCRUZ, no Curso de Especialização em Saúde Mental e Atenção Psicossocial da ENSP/ FIOCRUZ, nas pesquisas do LAPS/ ENSP/ FIOCRUZ, no Projeto *Loucos pela Diversidade*, uma parceria entre a FIOCRUZ e o Ministério da Cultura (MinC), nos acordos internacionais de Serviços Substitutivos ao manicômio, serviços de base territorial concebidos em uma rede de saúde pública integrada, entre outros.

²⁵ AMARANTE, Paulo, “Locura y Acción Cultural: Sobre los campos de la Reforma Psiquiátrica en el Brasil, in *Salud Mental y Derechos Humanos*, Buenos Aires, Ediciones Madres de la Plaza de Mayo”, 2004, p. 196.

as questões técnicas. Desta forma, a Reforma não é uma modernização das técnicas terapêuticas nem uma humanização do manicômio:

se tanto autores quanto técnicos consideram o que se denomina por reforma psiquiátrica como um processo restrito à reorganização dos serviços, vinculando-a à pura reestruturação do modelo assistencial psiquiátrico, pode-se concluir, em outras palavras, que consideram reforma psiquiátrica sinônima de modernização de técnicas terapêuticas. É comum ainda vê-la considerada como humanização das características violentas e perversas da instituição asilar, o que constitui uma luta e uma transformação muito importantes, mas que com certeza reduz a amplitude do processo na questão. (Amarante, 2003, p.46).

A Reforma Psiquiátrica não pode ser analisada a partir de único ângulo, ela é um processo social complexo que pode ser analisado através de diversas perspectivas. Para Amarante, a noção de processo social complexo é proveniente de Franco Rotelli²⁶

Por processo se entende algo que está em constante movimento, que não tem um fim determinado, nem um objetivo último ou ótimo. Aponta para a constante inovação de atores, conceitos e princípios que marcam a evolução da história. Um *processo social* nos aponta que existem atores sociais envolvidos e, por isso, que existem vantagens e formulações em conflito, em negociação, É, em fim, um processo social complexo que se configura na e pela articulação de várias dimensões que são simultâneas e inter-relacionadas, que envolvem movimentos, atores, conflitos, e uma tal transcendência do objeto do conhecimento que nenhum método cognitivo ou teoria podem captar e compreender em sua complexidade e totalidade. (Amarante, 2003, p. 49).

A primeira dimensão do processo social da Reforma Psiquiátrica diz respeito ao campo epistemológico ou teórico-conceitual: “é o conjunto de questões que estão no campo

²⁶ Franco Rotelli, diretor dos Serviços de Saúde Mental de Trieste, foi um dos líderes do Movimento Antimanicomial na Itália. Este movimento começou em 1970 e em 1980 todos os manicômios foram extintos na Itália. Esta experiência serviu e serve ainda de modelo para todos os outros países.

da produção dos saberes, que diz respeito à produção de conhecimentos, que dão fundamento e autorizam o saber/fazer médico-psiquiatra” (idem, idem). Essa dimensão epistemológica aborda os conceitos essenciais da ciência, focalizando, por exemplo, os conceitos específicos produzidos pela psiquiatria tais como alienação mental, isolamento terapêutico, tratamento moral, degeneração, normalidade/anormalidade. Lembremos que Amarante vai aludir à mudança no âmbito institucional proposta por Basaglia²⁷ na qual ecoa a noção de desconstrução formulada por Derrida:

Basaglia propõe a desinstitucionalização como as múltiplas formas de tratar o sujeito em sua existência e em relação com as condições concretas da vida. Assim, desinstitucionalização se torna desde então uma desconstrução, que significa, na interpretação de Jacques Derrida, um processo de desfazer: de fazer o caminho à inversa para entender e capturar a lógica com a qual os saberes foram construídos e assim (se é possível), não reproduzi-los mais. (idem, 49-50).

A segunda dimensão da Reforma Psiquiátrica é a técnico-assistencial. O modelo assistencial está apoiado por uma teoria que considera a loucura como uma incapacidade da Razão e do Juízo. “O manicômio se torna a expressão deste modelo que se baseia na tutela, na vigilância panóptica, no tratamento moral, na disciplina, na imposição da ordem, na punição corretiva, no trabalho terapêutico, na custódia e na interdição”. (idem, 51-52). Como pessoa sem razão e sem juízo, o louco é incapaz de tomar decisões, ou seja, é incapaz para decidir se quer ser internada ou não, por isso, outras pessoas, as consideradas sãs, são as capazes de decidir por ele. Entre as consideradas sãs estão a família do louco e o psiquiatra como pretense detentor de todo e qualquer saber a respeito da loucura em geral e de cada louco em particular. Assim, o campo epistemológico justifica a atitude de considerar uma pessoa louca e, por causa disso, interná-la. Interná-la também significa isolá-la das pessoas de seu convívio e de toda a sociedade. Este isolamento se justifica em

²⁷ Franco Basaglia foi um líder muito importante dos movimentos de Gorizia (1971 a 1968) e de Trieste (1971 a 1979). Foi responsável pela criação do movimento da Psiquiatria Democrática Italiana. Basaglia foi idealizador e agente político da transformação do saber psiquiátrico e da instituição psiquiátrica por excelência, o manicômio. A Lei 180, lei italiana da Reforma Psiquiátrica que extinguiu os manicômios, é também denominada “Lei Basaglia”.

nome de uma pesquisa de laboratório com o intuito de conhecer todas as variáveis da loucura.

Além da justificativa de estar isolado para fins de uma pesquisa na qual se investiga o diagnóstico preciso da loucura, o louco está isolado para receber um tratamento terapêutico: “O asilo, enquanto espaço ordenado em bases científicas, como propuseram Pinel e Esquirol seria, por tanto, o lugar ideal para o exercício do tratamento moral, da reeducação pedagógica, da vigilância e da disciplina”. (idem, 52). Para Franco Basaglia: “O que deve mudar, para que se possam transformar na prática as instituições e os serviços psiquiátricos (como, de resto, todas as instituições sociais), é a relação entre o cidadão e a sociedade, na qual se insere a relação entre saúde e doença”. (Basaglia, 2005, p.231). Segundo este autor, a doença não é a questão principal e sim a pessoa e sua vida em sociedade.

A terceira dimensão da Reforma Psiquiátrica é a jurídico-política na qual se formularam as noções de periculosidade, irracionalidade, incapacidade, irresponsabilidade civil. Estas noções passaram a ser consideradas inerentes da loucura. A importância desta dimensão é discutir e redefinir as relações sociais e civis em termos de cidadania, direitos humanos e sociais.

A quarta dimensão da Reforma Psiquiátrica é a sócio-cultural. Muitas pessoas têm preconceitos em relação à loucura, os preconceitos são fruto do senso comum que nos faz agir sem pensar. O que justamente esta dimensão propõe é refletir sobre a construção desse preconceito. Indagar como foi criado, em que bases foi criado, a quem interessa que esta construção de pensar e de agir continue imperando na sociedade assim. Se percebermos que a concepção convencional que temos da loucura foi construída para beneficiar alguns grupos e para excluir muitas pessoas, podemos desconstruí-la e criar outra forma de lidar com ela, para que as pessoas não sejam mais segregadas, para que possamos incluí-las na sociedade por meio de muitos dispositivos sociais, políticos e culturais. Uma pessoa, para viver em sociedade, precisa de auto-estima, de confiança, de trabalho, de arte, de um teto, de amor e de respeito. Segundo Amarante

O principal objetivo da reforma psiquiátrica é poder transformar as relações que a sociedade, os sujeitos e as instituições estabeleceram com a loucura, com o louco e com a “doença mental”, conduzindo tais relações no sentido da superação do estigma, da segregação, da desqualificação

dos sujeitos ou, inclusive, no sentido de estabelecer com a loucura uma relação de coexistência, de troca, de solidariedade, e de cuidados. (Amarante, 2004, p.127) [...] Ao escutar, acolher, cuidar, interagir e inserir (no lugar de seqüestrar, disciplinar, medicalizar, normalizar) se estão construindo novas relações entre a sociedade e a cultura. (Amarante, 2003, p.62).

Nesta dimensão encontramos os objetivos mais relevantes do processo de reforma psiquiátrica, ou seja, a transformação do lugar social da loucura. Desta forma, “o aspecto *estratégico* desta dimensão diz respeito ao conjunto de ações que visam transformar a concepção da loucura no imaginário social, transformando as relações entre sociedade e loucura”. (Amarante, 2003, p.53). É importante destacar que não há uma contradição entre a dimensão política da luta antimanicomial e a dimensão cultural; elas se complementam. Basaglia considera que a descoberta da liberdade pela psiquiatria é óbvia, e por este fato, é tão difícil de ser realizada: “De fato, só agora o psiquiatra parece descobrir que o primeiro passo para o tratamento do doente é o retorno à liberdade, da qual até hoje ele mesmo o privara”. (Basaglia, 2005, p. 24). A liberdade aqui em questão não se refere de modo algum a abandono, a falta de cuidados. Segundo Rotelli, “A Liberdade é terapêutica, mas não é solidão, liberdade é um fato coletivo, é preciso estar junto para poder ser livre”. (Rotelli, 2007)

É importante ressaltar que, assim como Basaglia e Rotelli foram atores fundamentais do processo de Reforma Psiquiátrica Italiana, Amarante, desde a década de 1970, vem trabalhando arduamente no Brasil para quebrar o paradigma conceitual e as práticas assistenciais da lógica manicomial da psiquiatria.

Estas considerações a respeito da Reforma Psiquiátrica Brasileira são importantes para que possamos entender em que solo nasce a experiência artística “Andarilhos Mágicos”. Esta experiência foi fruto de muitas lutas políticas, culturais e sociais.

CAPÍTULO III. Uma experiência trágica: memória e criação no grupo “Andarilhos Mágicos”. A invenção de uma nova memória no teatro.

3.1. A memória entendida como criação. Nietzsche e o esquecimento como condição da criação.

Ao longo história podemos observar diferentes concepções de memória. Através das reflexões apresentadas no capítulo I, pode-se observar que, na Antigüidade, mais precisamente na Grécia arcaica, a memória era divinizada. A memória era concebida como uma ponte entre dois mundos, entre o mundo mortal e o mundo imortal. Mas a partir de Platão a memória passa a ser concebida de outra maneira. O filósofo continua empregando figuras míticas nas quais está presente uma concepção divinizada da memória, porém, ele apresenta uma nova interpretação.

Aristóteles foi um filósofo que estudou profundamente esta questão. A memória, segundo Aristóteles, é uma faculdade sensível originária que está relacionada com a imagem: “a memória não existe sem imagem e a imagem é uma afecção da sensação comum.” (ARISTÓTELES, 2000, p.107). A memória, para Aristóteles, não existe sem imagem, pois o pensamento só pode ser formulado através de imagens: “Não é possível pensar sem imagem...aquele que pensa, visualiza”. (ARISTÓTELES, 2000, p.106). Segundo o filósofo, a memória e a imaginação procedem de um mesmo lugar da alma, sendo possível afirmar que os objetos da imaginação são os mesmos que os da memória.

Para Aristóteles, a memória, através da sensação, nos conecta, no momento presente, com o passado. Mas a memória, para o pensador, não é propriamente a sensação e sim a faculdade pela qual a sensação se exerce: “A memória não é então nem a sensação, nem a crença, mas uma disposição ou uma afecção que se relaciona a uma delas, quando o tempo transcorreu .” (ARISTÓTELES, 2000, p.106).

Uma boa memória, para Aristóteles, é aquela que consegue fixar as imagens. As imagens são retidas unicamente por uma boa memória, a dos adultos. Tanto a memória das crianças quanto a dos velhos é defeituosa²⁸, pois como está em estado de fluxo, não

²⁸ A noção de “Memória defeituosa” pode ser encontrada no texto “De la Mémoire et de la Réminiscence”, p. 109.

consegue reter as imagens. É como tentar fixar um pingo de chuva num rio, ele não se fixa, logo se torna parte do rio. Assim como os jovens e os velhos, há outras pessoas que também tem uma memória defeituosa: os rápidos e os lentos de espírito. Os muito rápidos de espírito têm uma memória mais úmida do que a média e os muito lentos têm uma memória mais seca do que a habitual. Aristóteles, em *Da Memória e a Reminiscência*²⁹, entende a memória como uma *tabula* de inscrições. Quanto mais rígido for o material da *tabula*, com mais rigidez as informações serão fixadas. No caso das crianças, o material é muito fluido, é praticamente como escrever em água, não há fixação de lembranças.

A reminiscência, para poder ocorrer, deve sempre ter de um ponto de partida e um impulso que a leve em direção ao movimento. É uma busca em direção à afecção que se produziu pela primeira vez num tempo indivisível. Para poder rememorar, é necessário que o movimento se produza em seqüência, um após o outro, sempre da mesma forma. Para que as reminiscências se produzam, da melhor forma e de maneira mais rápida, é preciso sempre iniciar deste ponto de partida que gera uma seqüência determinada de movimentos. Para Aristóteles, “lembrar-se, efetivamente, é ter em si a potência produtora de movimentos.” (ARISTÓTELES, 2000, p.115). O hábito é um fator determinante neste processo, pois quanto mais repetimos esta seqüência de movimentos, melhor e mais rapidamente as reminiscências são produzidas: “o hábito acaba se tornando uma natureza. É por causa disto que nós nos lembramos rapidamente das coisas às quais pensamos com freqüência. O que ocorre com freqüência muitas vezes produz uma natureza.” (ARISTÓTELES, 2000, p.116).

Para que algo fique registrado na memória é preciso que se produza, ao mesmo tempo, o movimento da coisa e também que se dê a passagem do tempo. Para que ocorra a lembrança, estes dois movimentos precisam andar lado a lado. Quando ocorre a seqüência de movimentos, mas não ocorre o movimento do tempo, então não há lembrança. O movimento do tempo ocorre de duas formas possíveis. Vejamos quais são.

Vários animais podem ter lembranças, mas reminiscências, só o homem pode tê-las. Aristóteles explica: “A causa está na qual o exercício da reminiscência é como uma forma de raciocínio. Em efeito, aquele que rememora alguma coisa conclui que a viu anteriormente, que a escutou ou que experimentou alguma afecção desta ordem e é como

²⁹ Esta é uma tradução recente de Aristóteles feita no ano 2000 em francês.

uma forma de busca”. (ARISTÓTELES, 2000, p.118). Esta busca, segundo Aristóteles, é deliberada, é uma escolha feita pelo homem, impossível de ser realizada pelos demais animais.³⁰

A reminiscência é a busca de uma imagem em algo de corporal, enquanto que a afecção é, propriamente dita, corporal. Aristóteles afirma que algumas pessoas, mesmo fazendo um esforço de atenção fora do comum, não conseguem lembrar. O melancólico não consegue lembrar porque as imagens, para ele, se movem demasiadamente rápido. O filósofo apresenta o seguinte exemplo para explicar porque essas imagens escapam ao melancólico: “Quando lançamos algo, ele não está mais em nosso poder, da mesma forma, aquele que lembra e descarrega ‘uma lembrança’ coloca algo de corporal onde reside a afecção”. (ARISTÓTELES, 2000, p.119). Os melancólicos e outros indivíduos perturbados³¹ têm umidade ao redor da região sensível. É como o caso da gota d’água no rio que citamos acima como exemplo. A gota d’água não se estabiliza no rio, assim como o movimento de busca da imagem não se estabiliza, perde-se no caminho. As características físicas também podem alterar a capacidade da memória. As pessoas que tem os membros superiores maiores não tem uma memória tão boa quanto quem não tem esta constituição. Aristóteles dá o exemplo dos anões, que como seus membros superiores são maiores, têm mais peso sobre a parte sensitiva.³² Ocorre algo semelhante com a memória dos jovens e dos velhos. Eles não se lembram bem porque o movimento de busca que a reminiscência produz não pode seguir seu percurso natural, ele se perde no meio do caminho. O que causa esta falha no movimento é que os jovens estão em estado de pleno crescimento e os velhos, em estado de declínio.

Até então vimos a concepção que Aristóteles tinha da memória. É muito importante levar em conta a concepção aristotélica da memória, pois durante muitos séculos, foi esta a

³⁰ O tradutor Pierre-Marie Morel escreve a seguinte nota a este respeito: “A deliberação (*to bouleuesthai*) é uma espécie de pesquisa. A menção da deliberação serve principalmente para distinguir os homens dos demais animais, que não produzem reminiscências, e de justificar a tese segundo a qual a reminiscência está em nosso poder, por oposição a uma memorização puramente passiva.” Nota 34, p. 118, *De la Mémoire et la Réminiscence*.

³¹ Termo usado pelo próprio Aristóteles. Na versão francesa “les individus les plus troublés” que traduzimos por indivíduos perturbados. (ARISTOTE, 2000, p. 119)

³² Pierre-Marie Morel explica o que significa parte sensitiva para Aristóteles “O órgão sensorial principal, saibam, é o coração”. Nota 35, p. 119, *De la Mémoire et la Réminiscence*.

única interpretação da memória considerada verdadeira. A partir de agora, vamos nos deter sobre as concepções contemporâneas da memória.

O conceito de memória, na contemporaneidade, é estudado por diversas ciências, além da filosofia, é abordado pela psicologia, pela medicina e pela psicanálise, entre outras. O conceito de memória social é muito amplo, ele envolve diversas categorias que se organizam ao seu redor tais como subjetividade, razão, afetos, passado, presente e futuro. Mas o que a memória tem a ver com o futuro, ela não diz respeito somente ao passado? Consideramos que, através das considerações formuladas a seguir, poderemos responder esta questão.

Uma concepção de memória que nos parece fundamental como ferramenta para problematizar a relação entre memória social, teatro e loucura é a do filósofo Nietzsche.

No livro *A Genealogia da Moral*, mais especificamente na Segunda Dissertação, Nietzsche lança questões muito importantes em relação à memória. O filósofo propõe que pensemos o esquecimento como anterior à lembrança. Vejamos quais são as implicações desta afirmação.

Barrenechea afirma:

Nietzsche, em *Genealogia da Moral* (GM), reflete sobre a irrupção da memória, assim como sobre o nascimento da consciência e outros aspectos denominados espirituais, ou ainda *interiores*. Ele pretende elucidar de que modo o homem, animal esquecido e espontâneo como todos os outros, pôde, ao longo de suas mudanças vitais, adquirir um instrumento especular, reflexivo, de previsão e antecipação de seus atos.
(BARRENECHEA, 2006, p. 27)

Segundo Nietzsche, o homem da pré-história era um bicho esquecido por ele viver unicamente focado apenas no presente. Ele satisfazia os seus instintos e nada mais. Não se preocupava com o dia de amanhã, pois, para ele, este conceito de “amanhã” simplesmente não existia. No lugar de se *pré-ocupar*, ele se *ocupava* sempre com que o instinto lhe exigia. Ele não se programava em relação a coisa alguma, ele agia; era o homem da ação por excelência. O esquecimento fazia parte de seu dia-a-dia. O esquecimento, para Nietzsche, está essencialmente vinculado à ação. Esquecer não é uma falha da memória,

não é um defeito, não é algo depreciável. Muito pelo contrário, o esquecimento é fundamental para a memória, é ele o responsável pelo equilíbrio psíquico. O esquecimento, segundo Nietzsche, é anterior à lembrança:

Esquecer não é uma simples *vis inertiae* (força inibidora), como crêem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais vigoroso sentido...Fechar temporariamente as portas e janelas da consciência;...um pouco de sossego, um pouco de *tabula rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo,...eis a utilidade do esquecimento, ativo,espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta:...não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, presente, sem o esquecimento. (NIETZSCHE, 2007, p 47, 48).

O esquecimento, oriundo da natureza, significa saúde para Nietzsche “o esquecer é uma força, uma forma de saúde *forte*, desenvolveu em si uma faculdade oposta, uma memória, com cujo auxílio o esquecimento é suspenso em determinados casos- nos casos em que se deve prometer.” (NIETZSCHE, 2007, p 48). O que está em jogo quando se faz uma promessa?

Barrenechea nos coloca a seguinte questão: “Como foi possível que um bicho esquecido gerasse uma memória?” (BARRENECHEA, 2006, p. 31). Nietzsche associa a lembrança à construção da moral e dos bons costumes que a sociedade exige. Quando cada um vivia por si, ao seu bel prazer, comendo à hora que tinha vontade, caçando quando era preciso, matando quando alguém invade seu território, vagando de terra fértil em terra fértil, ninguém precisava da lembrança. Mas à medida que se abandona essa vida nômade, na qual a única regra era a satisfação dos instintos mais urgentes, se inicia a formação de povoados, as coisas mudam de figura. Em troca da segurança, do abrigo, das condições de subsistência que um grupo social oferece, o homem precisou se modificar: “com a ajuda da moralidade, do costume e da camisa-de-força social, o homem foi realmente *tornado* confiável”. (NIETZSCHE, 2007, p 49). Quando vivemos em uma comunidade, temos que seguir determinadas regras, mas para segui-las, eu preciso memorizar o que devemos fazer. Para que possamos nos lembrar que amanhã pela manhã devemos pescar para nos alimentar

e alimentar os outros que estão construindo as casas, algo teve que ser gravado na nossa memória. Este processo, segundo Nietzsche, foi muito tortuoso:

Talvez não exista nada de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que sua mnemotécnica. “Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória”- eis o axioma da mais antiga (e infelizmente mais duradoura) psicologia da terra. (NIETZSCHE, 2007, p 50).

Se a sociedade nos protege, devemos dar-lhe algo em troca, devemos prometer que faremos o que devemos fazer, devemos cumprir com as regras que foram estabelecidas. O fato do homem prometer algo envolve questões bem complexas. O homem teve que modificar-se profundamente para poder fazer promessas. Nietzsche compara esta modificação de homem esquecido para o estágio de homem capaz de fazer promessas com os animais aquáticos que foram obrigados a se tornarem animais terrestres. O que o filósofo explicita é que este é um processo que nada tem de natural, que não está associado a uma “evolução” natural das espécies ou coisa parecida: “Jamais deixou de haver sangue, martírio, sacrifício, quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória”. (NIETZSCHE, 2007, p 51).

A lembrança, segundo Nietzsche, não depende de uma herança natural que recebemos. Ela não é filha da natureza e sim da cultura, ela surge a partir da cultura. A lembrança é posterior ao esquecimento, trata-se de uma imposição cultural: “O *sentido de toda cultura* é amestrar o animal de rapina “homem”, reduzi-lo a um animal manso e civilizado, *doméstico*”. (NIETZSCHE, 2007, p.33).

Nietzsche, em um texto anterior à *Genealogia da Moral* (1888), realiza importantes considerações a respeito da cultura, da história, da memória e de suas relações com a vida. Na *Segunda Consideração Intempestiva* (1876), de grande importância para discutir a questão da memória social, Nietzsche se pergunta o que é mais importante: o passado ou a vida em construção no presente? É importante destacar que, para Nietzsche, memória e passado estanque não são sinônimos. A memória, para o autor, é uma construção efetuada sempre a partir do presente e que está a serviço do futuro. Na II Consideração Intempestiva, em *Da utilidade e dos inconvenientes da História para a Vida*, Nietzsche afirma “sou um

discípulo da antigüidade grega, apesar de me sentir filho do tempo presente”. (NIETZSCHE, 1976, p. 103).

O filósofo valoriza o que há de mais afirmativo na cultura dos antigos gregos como sua força, seu orgulho, sua jovialidade, sua beleza. Mas o resgate que Nietzsche realiza a partir dos gregos não é um olhar saudosista, afirmando que tudo no tempo passado era melhor do que hoje, e que no presente, tudo se degradou. Pelo contrário, os antigos gregos não tinham uma vida só de beleza e de alegria. A vida, para eles também dizia respeito à dor, à tristeza, ao sofrimento. Segundo Barrenechea, Nietzsche quer valorizar nos gregos a *profundidade da superfície*. Barrenechea nos explica o que significa este conceito:

Em que consiste essa profundidade de superfície? Se o saber, a consciência e a memória nos colocam em contato com as profundezas, com energias fixas, estabilizadas, muitas vezes com o passado, com o já estabelecido; o não saber, a inconsciência, o esquecimento, por sua vez, nos colocam em contato com forças ignotas, imprevisíveis. A vida, entendida como vontade de potência, como luta e intensificação de forças, é contínuo imprevisto, permanente mudança de perspectivas. (BARRENECHEA, 2006, p. 44)

Agora, para justificar essa interpretação que Nietzsche tem de outra cultura, a dos antigos gregos, e da possibilidade de pensar a memória de outra forma, vamos nos deter de forma sumária em Hesíodo, mais precisamente no livro *Os trabalhos e os dias*. Neste texto vamos observar a descrição da relação dos mortais com os seus deuses. Segundo Nietzsche é preciso resgatar os antigos gregos para entender, entre outras coisas, que há várias formas de lidar com os deuses: “Existem maneiras *mais nobres* de se utilizar a invenção dos deuses, que não seja para esta violação e autocrucificação dos homens” (NIETZSCHE, 2007, p 82).

Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*, escreve um tratado de como os humanos devem agir segundo as leis da natureza e segundo as leis dos deuses. Zeus é a divindade que tem o dom de iluminar e, também, de obscurecer o caminho dos homens. Hesíodo se refere a dois

tipos de Luta³³ na terra. Um tipo, o condenável, é a guerra. O tipo de Luta que os deuses valorizam envolve o trabalho, ele é, sem dúvida, uma das coisas da Terra mais apreciadas pelos deuses. O fato de um homem querer que seu jardim seja tão verde quanto o do vizinho o impele a trabalhar para conseguir o que o vizinho tem. O trabalho afasta o homem do ócio. O trabalho é uma tarefa diária que ocupa o tempo dos homens, sendo bem vista pelos deuses. Eles justamente esconderam as fontes da vida para que o homem esteja obrigado a procurar por elas todos os dias. Por isso, o homem que trabalha é protegido pelos deuses: “É graças aos seus trabalhos que os homens possuem abundantes rebanhos e são ricos, e é pelo seu trabalho que se tornam muito mais queridos dos Imortais.” (HESÍODO, s/d, p. 67).

As estações do ano devem ser respeitadas nas suas peculiaridades. Assim, há um tempo para plantar e há um tempo de colher. Há um tempo propício para se fazer o vinho³⁴ e há um tempo propício para navegar. Seguindo os conselhos de Hesíodo, é possível viver bem, com a proteção dos deuses, sem demasiadas agruras. Mas se alguém tiver um destino muito terrível, é porque assim os deuses o quiseram. Este ponto é de extrema importância na análise de Nietzsche acerca dos antigos gregos, pois eles viviam sem estarem sujeitos à culpa. Se algo der errado, ninguém tem culpa, é vontade dos deuses. Vejamos esta relevante afirmação de Hesíodo sobre o poder dos deuses quando estava descrevendo a arte da navegação: “E o mar não engolirá seu equipamento, a menos que, de propósito, *Poseidon* que agita a terra, ou Zeus, o rei dos Imortais, tenha resolvido sua perda, pois neles reside o poder de criar os bens e os males”. (idem, idem).

Como podemos ler acima no relato de Hesíodo, se Zeus ou Poseidon determinasse, um barco poderia naufragar ao invés de seguir navegando. Os deuses eram os responsáveis por estes acontecimentos, então, não havia lugar para a culpa e para o ressentimento: “por muito e muito tempo, esses gregos se utilizaram dos seus deuses precisamente para manter afastada a ‘má consciência’, para poder continuar gozando a liberdade da alma”. (NIETZSCHE, 2007, p 82). Nietzsche afirma, acima de tudo, que o olhar grego para a vida,

³³ No texto Luta encontra-se em maiúsculo.

³⁴ “Quando Orion e Sirius chegarem ao meio do firmamento e que a Aurora com seus dedos de rosa terá visto a *Arcture*, então, Perseu, colhe e leve para sua casa as uvas, deixe-as expostas ao sol durante dez dias e dez noites, coloque-as ao abrigo da sombra durante cinco dias e, no sexto, coloque nas jarras o dom do jovial Dionysos”. (HESIÓDE, s/d, p.76).

é o olhar exuberante, cheio de cores, como foi desenvolvido no capítulo I, um olhar que incorpora a dor e o sofrimento à vida.

Nietzsche sempre traz à tona a forma pela qual os antigos gregos lidavam com suas questões para evidenciar que a ótica atual não é a única forma de entendimento da realidade. Nietzsche é um crítico da cultura moderna e contemporânea por conceber que nela há um excessivo culto da história em detrimento da vida, dos impulsos vitais.³⁵ Para o pensador, a história, assim como as demais ciências, deve servir à vida e não o contrário. Nietzsche afirma que “devemos abominar o ensino que não vivifica, o saber que amolece a atividade, a história encarada como precioso luxo do conhecimento”. (NIETZSCHE, 1976, p.101). Não é possível abolir a história, mas o uso que fazemos dela pode ser diferente: “temos necessidade dela para a vida e para a ação”. (NIETZSCHE, 1976, p.101-2).

As *Considerações Intempestivas* são formuladas para estimular ações intempestivas contra a cultura moderna propondo sugestões para construir uma nova cultura para o futuro: “lançar uma ação intempestiva contra esta época e assim o espero, em benefício do tempo que há de vir”. (NIETZSCHE, 1976, p.103). Neste ponto, também é importante o comentário de Barrenechea: “Nietzsche vai considerar que os indivíduos que têm a capacidade de esquecer são fortes e saudáveis, alegres e criadores”. (BARRENECHEA, 2006, p. 40)

Para Nietzsche, a felicidade está sempre no presente, está na

possibilidade de esquecer, ou, para dizer em termos mais científicos, a faculdade de nos sentirmos momentaneamente fora da história. O homem que é incapaz de se sentar no limiar do instante, esquecendo todos os acontecimentos passados, aquele que não pode, sem vertigem e sem medo, pôr-se de pé um instante, como uma vitória, jamais saberá o que é felicidade e, o que é pior, nunca fará nada para dar felicidade aos outros. (NIETZSCHE, 1976, p.107).³⁶

³⁵ Nietzsche, na *II Consideração Intempestiva*, afirma que nossa cultura está doente: “sofremos de uma febre histórica decoradora e que, pelo menos, deveríamos reconhecer que padecemos dessa doença”. (NIETZSCHE, 1976, p.103).

³⁶ Nesta passagem podemos observar claramente uma vez mais a preocupação com Nietzsche com o coletivo. Segundo o que acabamos de ler, a felicidade não é algo individual e sim social. As ações intempestivas dizem respeito a um futuro que é de todos e não de uma pessoa individualmente. Assim como a construção da nossa memória é sempre um processo social.

Mas não é possível tudo esquecer. A história é fundamental em nossa vida, é ela quem nos fornece os alicerces a partir dos quais podemos construir um futuro. A partir de nossa história e de nossas memórias pode-se edificar um novo caminho. Mas ter traçado um caminho até então se torna fundamental; seja ele o caminho que for. Nietzsche afirma que é preciso ter uma medida, um equilíbrio entre lembrança e esquecimento para construir um futuro:

Para definir o grau e fixar o limite em que é absolutamente necessário esquecer o passado, sob pena de se tornar o coveiro do presente, seria necessário conhecer a medida exata da *força plástica* de um homem, de uma nação, de uma civilização, quer dizer, a faculdade de crescer por si próprio, de transformar e de assimilar o passado e o heterogêneo, de cicatrizar suas feridas, de reparar suas perdas, de reconstruir as formas destruídas. (NIETZSCHE, 1976, p.108).

O que é *força plástica*? Segundo Nietzsche, aqueles que possuem pouca força plástica, ao experimentarem uma situação difícil, não têm forças para seguir frente. Por outro lado, os que possuem muita força plástica logram ultrapassar eventos terríveis e ainda assim, “conseguem [...] reencontrar uma saúde suficiente e uma situação de boa consciência” (NIETZSCHE, 1976, p.108). O passado, por mais doloroso que possa ter sido, deve ser incorporado a nossa história, a nossa memória para que se possa construir um futuro. Nesse aspecto, Nietzsche faz uma aproximação entre saúde, força plástica, memória e história. Aquele que se deixa abater facilmente pelos acontecimentos terríveis da história, não conseguindo digerir o passado, não conseguindo incorporar determinadas coisas à memória, fica com a saúde debilitada, torna-se doente. Já aquele que possui muita força plástica, incorpora ao seu sangue e à sua memória as lutas e as agruras suas e de seu povo. Para que haja saúde, segundo Nietzsche, é preciso que o homem escolha qual será seu horizonte de ação; sem essa definição, o homem não é capaz de projetar-se para o futuro. Para poder viver, para poder lançar-se ao porvir o homem precisa de limites: “A serenidade, a boa consciência, a alegria na ação, a confiança no futuro, tudo isso depende, no indivíduo como na nação, da existência de uma linha de demarcação entre o que é claro e pode

abarcá-lo com o olhar e o que é obscuro e confuso.” (NIETZSCHE, 1976, p.109) Assim como nosso estômago tem uma limitação, nosso horizonte também precisa ter uma limitação para que seja possível a ação. Se não traçamos limites, ainda que temporários, ao nosso horizonte, não há possibilidade de vida, de ação, de luta. A força plástica, para ser exercida, depende de contornos, de delimitações. Caso contrário, a pessoa se perde no vasto horizonte. Estes limites não devem ser encarados como uma falta de liberdade ou como uma contenção rígida, e sim como um foco, como uma bússola de orientação para a nossa ação. Desta forma, a força plástica pode ser exercida em todas as potencialidades, passo a passo.

Segundo Nietzsche, há coisas que merecem ser lembradas e coisas que merecem ser esquecidas: “A serenidade, a boa consciência, a alegria na ação, confiança no futuro, tudo isso depende no indivíduo como na nação, de saber esquecer a tempo, como de saber recordar a tempo” (NIETZSCHE, 1976, p.109). Não é possível tudo esquecer nem é possível tudo lembrar; há de se ter uma medida para ambos.

Para se ter saúde é preciso um equilíbrio entre lembrança e esquecimento: “Se há excesso de história, a vida desagrega-se e desintegra-se, mas em virtude desta degenerescência, também a história se desagrega.” (NIETZSCHE, 1976, p.115).

Para ilustrar esta relação entre a lembrança e o esquecimento vamos citar um conto do escritor Jorge Luis Borges. Funes, personagem do conto intitulado *Funes, el memorioso*, alterou radicalmente este equilíbrio. Funes, aos dezenove anos, após um acidente no qual ele bateu com a cabeça, descobriu uma novidade em sua vida: uma memória prodigiosa. Ele, além de lembrar de todo e qualquer acontecimento, lembrava de cada circunstância com uma riqueza de detalhes nunca jamais vista. Ao lembrar-se de uma caminhada, por exemplo, lembrava do vento forte daquela tarde, do frio que sentia em seus ossos, do cheiro longínquo de água do rio, do som das folhas secas ao pisá-las, do homem que se encontrava do outro lado da rua vendendo tomates que estavam maduros demais. Era surpreendente como ele se lembrava de tudo, de absolutamente tudo. Uma vez, por curiosidade, fez uma reconstituição do seu dia anterior, mas desistiu de fazê-lo mais vezes, pois levou um dia inteiro para reconstituí-lo com toda a riqueza de detalhes; foi uma experiência exaustiva ao extremo. Funes morreu, aos dezenove anos, de congestão pulmonar. O que lhe pareceu uma maravilha num primeiro momento foi justamente aquilo que lhe trouxe a morte: uma

memória que tudo retém. Um tipo de memória, como a de Funes, sem dúvida, levaria à morte, pois sem digestão e esquecimento, é impossível viver. Por isso Nietzsche afirma que “O sentido histórico e sua negação são igualmente necessários à saúde de um indivíduo, de uma nação, e de uma civilização. (NIETZSCHE, 1976, p.109). A saúde a que Nietzsche se refere diz respeito à capacidade de enfrentamento, de coragem e de luta: “É preciso ter força para quebrar e dissolver um fragmento do passado, para poder viver.” (NIETZSCHE, 1976, p.114). E se mesmo assim, mesmo com toda coragem, com toda saúde, com toda força plástica para digerir um acontecimento do passado, não for possível enfrentá-lo, é preciso esquecê-lo para continuar vivendo: “Absorveria e transformaria em sangue próprio todo o seu passado, o seu e o dos outros. O que um tal temperamento não fosse capaz de assimilar, esquecê-lo-ia”. (NIETZSCHE, 1976, p.108).

A partir das considerações de Nietzsche a respeito da memória foi possível observar que a memória diz respeito ao futuro também, ao futuro que queremos construir como nosso horizonte. Essa construção se faz a partir de fragmentos do passado, mas a cola entre esses fragmentos é construída pelo presente sempre em direção a um futuro desejado. O filósofo Walter Benjamin, em seu texto *A tarefa- Renúncia do tradutor*, de 1923, constrói uma analogia entre os cacos quebrados de um vaso e a tradução. O que importa na reconstrução do vaso quebrado são os elos de ligação construídos por afetos a partir do presente. Podemos utilizar a mesma analogia na construção da memória social. A partir destes cacos do passado, com a cola dos afetos e do amor, com o olhar do presente, se constrói uma memória que aponta para o futuro. A memória passa a não ser mais entendida como um receptáculo de informações e de conhecimentos; ela pode ser entendida como um processo, como algo mutável. Segundo Gondar, entender a memória como um processo significa que ela não está fechada, morta, acabada, ao contrário, ela está em constante transformação: “Conceber a memória como um processo não significa excluir dele as representações coletivas, mas de fato, nele incluir a invenção e a produção do novo. Não haveria memória sem criação [...]”. (GONDAR e DODEBEI, 2005, p.26.).

Desta forma é possível afirmar que a memória é sempre um fluxo, um movimento, uma luta entre as forças da lembrança e do esquecimento que, aparentemente opostas, são, na verdade, complementares; é através de seu jogo de forças que surge o movimento, a criação, o novo.

Neste capítulo tivemos a possibilidade de levantar várias concepções de memória. Iniciamos por Aristóteles por entender que é importante conhecer o pensamento que vigorou por vários séculos a respeito da memória. Já Nietzsche, muitos séculos depois, formulará uma teoria da memória que, ao invés de entendê-la como um depósito de informações, a concebe como um jogo de forças entre a lembrança e o esquecimento; graças a este jogo de forças surge a criação do novo.

Nietzsche resgata os antigos gregos para mostrar uma visão multifacetada da vida, na qual não há uma hierarquia de valores entre as diversas facetas e sim, uma coexistência de múltiplas diferenças. É importante trazer à tona esta forma de pensar o mundo para a construção de uma memória entendida a partir de lutas entre diferenças.

Consideramos relevante trazer o conto de Borges, *Funes, el Memorioso*, pois a concepção de memória contida nesta ficção vai de encontro ao pensamento de Nietzsche a respeito dela. Se não há um equilíbrio entre a lembrança e o esquecimento, não há digestão psíquica fazendo com que a pessoa adoça.

O filósofo Benjamin utiliza a imagem do vaso quebrado para fazer alusão ao processo de criação de uma tradução. Pareceu-nos pertinente utilizar esta mesma imagem para ilustrar a construção da memória na qual os cacos do vaso seriam os fragmentos do passado e a cola seria o projeto afirmativo de um futuro.

A partir das *Considerações Intempestivas* de Nietzsche, foi possível analisar em que medida a história é importante em nossas vidas. Se a memória e a história estiverem em um fluxo em direção a um futuro, então elas estão a favor da vida. Caso contrário, é preciso esquecer em nome da saúde das pessoas e do coletivo. Nietzsche considera o esquecimento como faculdade primeira que zela pelo equilíbrio psíquico; é o esquecimento que propicia o surgimento do novo, sem ele a criação seria impossível. O esquecimento, para o filósofo, é uma condição da criação.

3.2. ANDARILHOS MÁGICOS: Uma experiência trágica como afirmação de uma memória criativa.

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.
Caminante no hay camino,
se hace camino al andar...
Golpe a golpe, verso a verso³⁷

Machado

Ao longo desta dissertação, o nosso objeto de estudo é um fato de memória: pesquisar como o teatro pode ter um poder transformador. O nosso objetivo central é resgatar a memória do grupo de teatro “Andarilhos Mágicos”, que se desempenhou no ano de 1992 a 1993, no Teatro Qorpo Santo no Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPUB - UFRJ). O grupo era formado por técnicos em saúde mental, atores, psicólogos, estagiários de psicologia e estagiários do curso de saúde mental do IPUB e usuários³⁸. O idealizador do projeto era o Prof. Dr. Raffaele Infante. Ele era, acima de tudo, um sonhador, que morreu sem ver seu sonho concretizado. Mas deixou raízes nas pessoas que acompanharam este projeto. Esse grupo deixou raízes nas suas memórias e nas suas práticas. Cabe notar que a autora deste projeto participou desta inovadora experiência, na época, enquanto estagiária de psicologia da UFRJ.

Consideramos a experiência “Andarilhos Mágicos” um fato de memória; pretendemos mostrar que ela não é apenas o produto da memória individual e sim um fato de memória social, de uma memória compartilhada. A pessoa em sofrimento psíquico³⁹ deveria

³⁷ “Tudo passa e tudo fica./ Mas nosso destino é passar./Passar fazendo caminhos./ Caminhos sobre o mar./ Caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao andar.../ Golpe a golpe, verso a verso. (Fragmentos do poema “Cantares” de Antonio Machado, tradução nossa)

³⁸ Conceito já abordado no capítulo II.

³⁹ Conceito-chave para a Reforma Psiquiátrica que diz respeito à desconstrução de categorias normalizadoras da psiquiatria. Outro termo importante usado para se referir a uma pessoa em sofrimento psíquico é usuário. Por que usuário? Usuário é todo aquele que utiliza o SUS, o Sistema único de Saúde, já que a Reforma

construir uma memória compartilhada que a afirme hoje, ontem e amanhã: neste processo os integrantes pretendiam construir uma memória que afirme a loucura. Conforme sua ótica, este processo de construção de lembranças não pode ser realizado de forma individual e isolado, e sim coletivamente

Como surgiram os Andarilhos Mágicos? Tudo começou com um sonho e com um teatro. O sonho de Infante consistia em propiciar uma sociedade mais justa, mais solidária, mais afetuosa. Infante, após ter estudado na Itália, fortemente influenciado pelas idéias libertárias de Franco Basaglia e de Franco Rotelli, sonhava com uma comunidade mais justa. Infante sabia que para que acontecesse de fato a Reforma Psiquiátrica de forma abrangente, e não somente uma mudança organizacional que mantenha uma lógica manicomial, era preciso modificar a forma de conceber a loucura e a forma de se relacionar com ela. Como foi esclarecido no capítulo II, um dos aspectos mais importantes da Reforma Psiquiátrica é a dimensão sócio-cultural. Para acabar definitivamente com os manicômios, além dos serviços substitutivos e de uma nova formação dos técnicos em Saúde Mental, é preciso que a sociedade enquanto um todo se modifique. E como não se muda a mentalidade de uma sociedade por decreto e sim através da cultura, Infante teve a idéia de começar essa tarefa organizando um grupo de teatro. Por que teatro? Porque o teatro é um espaço que privilegia os afetos, as lutas, os sonhos, a construção coletiva, é o espaço no qual é possível propor o novo. Segundo Infante, as pessoas precisam aprender a aceitar a loucura e, para que isso aconteça, todos precisam pensar e agir de outra forma; há de se aprender a conviver com quem quer *tomar banho de chapéu ou discutir Carlos Gardel*⁴⁰. Algumas pessoas têm a sensibilidade à flor da pele, ouvem vozes, percebem o próprio corpo de forma fragmentada, precisam de atendimento psicológico e psiquiátrico, precisam tomar alguns remédios para aliviar seu sofrimento psíquico.

Psiquiátrica só é possível de ser praticada dentro do sistema do SUS. Há uma regulamentação, uma indicação pela lei do SUS de acabar progressivamente com os manicômios introduzindo sistemas de atenção em saúde baseados na Reforma Psiquiátrica. Acabar com os manicômios não significa acabar com o atendimento às pessoas em sofrimento psíquico e sim tratá-las com o devido respeito e atenção em vários sistemas substitutivos da lógica manicomial. Os CAPS, centros de atenção psicossocial, os centros comunitários de arte, o PSF, programa de saúde da família, as residências terapêuticas, os lares assistidos, e muitos outros só são possíveis dentro do SUS. Para fora do SUS temos as clínicas psiquiátricas privadas e os manicômios, associados à indústria farmacêutica, que insistem em praticar lógicas manicomiais e não respeitar os direitos humanos dos usuários. O único objetivo destes é a busca pelo lucro.

⁴⁰ Trecho da letra da música “Sociedade Alternativa” de Raúl Seixas.

O grupo “Andarilhos Mágicos” resultou de um trabalho desenvolvido por Infante desde 1986 através de um projeto de pesquisa sobre a utilização da linguagem psicodramática na terapia da psicose em regime de Hospital-Dia no Centro de Atenção Psicossocial do Instituto de Psiquiatria da UFRJ. Participaram dessa proposta em um grupo de quatorze pessoas, entre elas técnicos de saúde mental, estudantes, pessoas da comunidade de Chapéu Mangueira, e uma criança. Após um período no qual houve um trabalho de sensibilização com o desenvolvimento de novas técnicas, consolidou-se com a adesão de alguns atores e passou a chamar-se “Andarilhos Mágicos”.

No capítulo II explicitamos que uma das dimensões da Reforma Psiquiátrica Brasileira é a teórico-conceitual, que faz uma desconstrução da terminologia psiquiátrica clássica. É nítido esse movimento ao longo do trabalho de Infante. Em um texto de 1986⁴¹ ele ainda cita “terapia da psicose” porque era o título da pesquisa piloto que foi aprovada e financiada pelos órgãos de pesquisa, sem dúvida foi um trabalho pioneiro. No texto “Psicodramaturgia - Uma nova práxis interdisciplinar no campo da ecologia mental”, Infante (1992) introduz o conceito de “cidadania psiquiátrica” como uma alavanca para uma discussão destas categorias psiquiátricas cristalizadas:

Assim, a compreensão dessa por nós definida “cidadania psiquiátrica” implica em também definir-se o conceito de compreensão, uma vez que a maioria dos psiquiatras considera as idéias e situações dos psicóticos não só ininteligíveis como também indesejáveis. A utilização do “senso comum” como parâmetro à compreensão dos comportamentos de outros seres humanos- em especial aqueles mais “diferentes”- limita em muito a percepção da significância desses comportamentos ou expressões comunicacionais. (INFANTE, 1992, p. 521).

Muitas lutas foram travadas para se enfrentar este império do saber chamado psiquiatria. Foi preciso unir a coragem de muitos em muitas batalhas para que hoje possamos dizer “pessoa em sofrimento psíquico”. A coragem de Infante foi importante neste processo de mudança de paradigma.

⁴¹ INFANTE, Raffaele G. G. *Influências Filosóficas no Desenvolvimento do Psicodrama- A teoria e as Práticas de Dramatização*. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, 35 (3), p. 181-182, 1986.

Infante escolhe o teatro, pois o teatro é uma arte generosa na qual a criação irrestrita é permitida. Nesse templo mágico da arte de Dionísio pode-se ser astronauta, prostituta, navegador, louco, mãe, filho, cozinheira, assassino, Deus, mendigo e tudo mais que a imaginação quiser. Por isso, o teatro é generoso com a loucura, ele não a exclui.

Uma das bases teóricas dos “Andarilhos Mágicos” era a teoria psicodramática de Jacob Levy Moreno. Moreno, pai do psicodrama, nasce num navio não identificado e sem bandeira. Infante sempre lembrava que o fato de Moreno ter nascido nesta circunstância tão peculiar o tornava um cidadão do mundo, sem pertencer a um país definido. Moreno, quando criança, gostava muito de brincar que era deus. Já adolescente ele passa a estimular que as crianças brinquem de serem deuses, pois segundo ele, neste jogo teatral, se é ator, diretor, cenógrafo, figurinista, dramaturgo, ou seja, a imaginação e a criatividade são amplamente exercitadas neste processo.

Nas sessões psicodramáticas nada é pré-definido, nenhum texto é memorizado para depois ser representado. Tudo o que ocorre na sessão é vivenciado pela primeira vez e, se o sujeito estiver bem aquecido⁴² através de jogos teatrais iniciais, e se ele conseguir se distanciar dos papéis impostos a ele socialmente, ele poderá agir de forma espontânea. E a espontaneidade, para Moreno (1978), está diretamente ligada à criatividade. O autor dá muita ênfase a respostas novas frente a velhas situações, ele denomina essas respostas novas de criativas, são um “ato de espontaneidade”. Segundo Infante, “Na situação psicodramática, tudo é vivenciado pela primeira vez.” (INFANTE, 1991, p. 172).

O objetivo do psicodrama é a liberdade, é romper com papéis sociais que nos são impostos e que, com o passar do tempo, vão ficando cristalizados. Segundo Foucault (1994b), é fundamental recusar estes papéis cristalizados para que nos defrontemos com a liberdade de escolha de uma nova subjetividade. Segundo Dias: “Para Foucault, a arte de viver se opõe a todas as formas de fascismo, que se caracteriza pela rejeição e mesmo pelo enfraquecimento do indivíduo, de tal modo que o que passa a definir esse indivíduo é a ausência de toda arte de viver.” (DIAS, 2008, p. 55).

⁴² O teatro possui vários rituais, um deles é o aquecimento. O aquecimento é um momento no qual os atores realizam diversos exercícios de consciência corporal antes de iniciar os ensaios, sempre ouvindo alguma música que diga respeito à peça que se está trabalhando.

Para Foucault, romper com a individualidade cristalizada que nos foi imposta torna-se um caminho necessário para afirmar a liberdade. Foucault (1994b) inicia o texto *O sujeito e o poder* afirmando que as idéias contidas neste texto não pertencem a nenhuma teoria nem tampouco a uma metodologia específica. O que o filósofo pretende com sua pesquisa é “produzir uma história dos diferentes modos de subjetivação de ser humano em nossa cultura.” (FOUCAULT, 1994b, p. 223, tradução nossa).

Foucault afirma que, para entender como se dá a *objetivação do sujeito*⁴³, é preciso ampliar o conceito de poder. O filósofo observa uma relação direta entre a racionalização e o excesso de poder político; ele propõe uma nova forma de analisar esta relação. Foucault começa a discussão colocando em xeque a palavra racionalização, que, segundo ele, é um termo perigoso. Em vez de pensar em uma racionalização de forma geral, Foucault propõe a investigação de modos de racionalização. Uma destas formas seria analisar a racionalização a partir dela própria e de suas estratégias. Uma das estratégias internas da racionalização é a utilização de oposições de poder como, por exemplo, as dicotomias homens / mulheres, psiquiatrias / usuários. Foucault afirma que “não é preciso dizer que são lutas contra a autoridade; é preciso tentar definir com maior precisão o que elas têm em comum.” (FOUCAULT, 1994b, p. 226, tradução nossa).

A primeira coisa que elas têm em comum é que estas lutas não têm país definido; por esta razão Foucault (1994b) as denomina de “lutas transversais”. A segunda diz respeito aos efeitos abusivos desse poder, como por exemplo, aquele que lhe outorga ao médico o direito de determinar a vida ou morte de um paciente. A terceira é que são “lutas imediatas”, ou seja, a luta se exerce contra quem está diretamente oprimindo alguém, como por exemplo, um chefe e uma secretária.

Segundo Foucault, a quarta coisa em comum entre estas lutas é que

são lutas que colocam em questão o estatuto do indivíduo: de um lado, eles afirmam o direito à diferença e ressaltam tudo o que torna os

⁴³ No texto *O sujeito e o poder*, Foucault define *objetivação do sujeito* da seguinte forma: “Na segunda parte do meu trabalho, eu estudei a objetivação do sujeito naquilo que eu denominarei de “práticas divisórias”. O sujeito é dividido seja no interior dele mesmo, seja dividido dos outros. Este processo o torna um objeto. A divisão entre o louco e o homem são de espírito, o enfermo e o indivíduo que goza de boa saúde, o criminoso e o “bom moço” ilustra esta tendência. (FOUCAULT, 1994b, p. 223, tradução nossa).

indivíduos autenticamente individuais. De outro lado, elas refutam em tudo o que pode isolar o indivíduo, separará-lo dos outros, cindir a vida comunitária, obrigando o indivíduo a se desdobrar sobre si mesmo e se religar a sua identidade própria. (FOUCAULT, 1994b, p. 226, 227, tradução nossa).

A quinta coisa em comum é uma resistência aos abusos do saber, é uma luta contra todos os efeitos de poder que estão envolvidos na detenção de um saber específico, seja ele racional ou mítico. Segundo Foucault, estas lutas estão dirigidas também à detenção de um saber misterioso que diferencie as pessoas. Não interessa se o saber é racional ou mítico e sim o uso de poder deste suposto saber. E por último, o que aproxima estas lutas é a seguinte pergunta: “quem somos nós?”. Elas são lutas engendradas contra a violência do Estado que não nos deixa afirmar nossa singularidade e, ao mesmo tempo, são lutas contra um saber científico que nos impõe uma determinada identidade cristalizada, como por exemplo, o rótulo de “louco”.

Infante pensa que através do teatro é possível realizar a libertação tanto das regras do Estado econômico quanto das determinações do saber científico:

Ao psicodrama caberia então a função de libertar o homem das “conservas culturais”⁴⁴ que o aprisionam tornando-o espontâneo e criativo. Socialmente, representamos papéis que nos são exigidos: o pai, o amigo, a mãe. Na maioria das vezes, os cristalizamos de tal forma, que somos incapazes de enriquecê-los, de sermos criativos.” (INFANTE, 1991, p. 173).

Infante (1986) afirma que a proposta dos “Andarilhos Mágicos” não buscava reproduzir os modelos convencionais do teatro espetáculo e sim contribuir para o questionamento do papel social do teatro a partir de subjetividades marginalizadas pela sociedade. Segundo Infante (1986), o objetivo do psicodrama é um reencontro do homem com a sua coletividade:

⁴⁴ Conceito de Moreno.

Uma das vias de grande potencial seria retomar aprofundando a discussão sobre os próprios limites do teatro, da expressão dramática enquanto produto de padrões culturais subordinados ao modelo hegemônico burguês, com o teatro para a espontaneidade, do drama como veículo de integração do homem com suas realizações sociais, como superação da alienação, dentro dos conceitos analisados por Marx⁴⁵. (INFANTE, 1986, p. 182)

Em outro texto, Infante nos explica sobre o nascimento do psicodrama:

O psicodrama não tem antecedentes históricos. A Comédia dell'Arte italiana é a que mais se aproxima, enquanto forma teatral, onde os atores seguiam o enredo, mas o diálogo era improvisado [...]. O teatro na Grécia antiga nasceu do ditirambo, onde o ator, separado do coro ditirâmico, começa a falar na primeira pessoa, personificando o Deus Dionísio. Para Moreno, o caminho percorrido pela peça dionisíaca à dramaturgia escrita foi uma evolução intencional em um processo em busca de um conteúdo sagrado. (INFANTE, 1991, p. 172).

Moreno (1984) fazia alusão a uma idéia fixa que o perseguia e também comentava sobre como escolheu o teatro para lidar com esta idéia fixa. No teatro, a idéia fixa de Moreno ficou apaziguada, pois ela buscava “uma espécie de natureza primordial, imortal” que emerge rejuvenescida num mundo mítico que abarca todos os seres no qual todos os “eventos são sagrados”. Moreno era enfático ao dizer que jamais abandonaria este mundo mágico.

No processo de criação dos Andarilhos Mágicos, a ritualização, a criação dos textos e dos demais componentes dramáticos são desenvolvidos com a participação ativa de todo o grupo. Desde o aquecimento, passando pela construção do enredo, pelos exercícios de improvisação, pela criação do cenário, do figurino, das máscaras com forte influência da

⁴⁵ É importante ressaltar que um dos referenciais teóricos de Infante para pensar as desigualdades sociais era o marxismo. Infante era comunista, o que significava, na época, em 1986, uma luta contra o fascismo de Estado, contra a ditadura militar brasileira e a favor de uma sociedade mais justa e mais igualitária. É importante também frisar que a maior parte das pessoas que estavam trancafiadas há décadas em manicômios eram

Comédia dell'Arte, todo o processo de criação é coletivo. Segundo Infante, “o psicodrama, permitindo a valorização e a afirmação ritualística de outros mitos, refundadores das interações humanas, [...] estabelece fundamentalmente o espaço privilegiado para a elaboração dramatizada dos novos projetos sociais”. (INFANTE, s/d).

Por sua vez, Vargas Llosa, ao referir-se à grande obra de Cervantes *Don Quijote de la Mancha* afirma: “Desta forma, o sonho que converte a Alonso Quijano em Don Quixote de la Mancha não consiste em re-atualizar o passado, e sim em alguma coisa muito mais ambiciosa: realizar o mito, transformar a ficção em história viva”. (VARGA LLOSA, 2004, p.XIV, tradução nossa). Este era o ideal dos Andarilhos Mágicos, transformar o mito em história viva através do teatro: “O momento criador no psicodrama presentifica as determinações históricas, para que se possam reorganizar e superar a própria história” (INFANTE, 1986, p. 181).

Como afirmamos anteriormente, a tragédia é oriunda dos mitos e os mitos simbolizam um certo entendimento de mundo. Ao afirmar o mito através do teatro, estamos afirmando uma concepção de mundo baseada em existências diversas. Na Grécia Antiga, ao ver que alguém sofria, as Musas inspiravam o aedo a cantar a glória dos homens e dos deuses do Olimpo. O dom das Deusas, através do poeta, desviava o sofrimento permitindo o esquecimento da dor. Este canto mágico das Musas revela um saber que constrói uma ponte entre o passado e o futuro. A função da memória para os Antigos Gregos diz respeito a esta ponte entre o mundo humano e o mundo imortal, entre o mundo da razão e o mundo da magia. O aedo, através do esquecimento das angústias e dos sofrimentos do presente, nos conecta com outro tempo. No teatro, este outro tempo simboliza outras dimensões da realidade, outras dimensões da existência, outras dimensões da memória. Segundo Vernant (2008), os poetas eram cegos que enxergavam estas outras dimensões: “cegos para a luz, eles vêem o invisível”. O poeta revela o passado, mas este passado não é aquilo que denominamos hoje de passado. Para os Antigos Gregos, o passado não é um passado individual, ele diz respeito a um tempo original a um “tempo-fora-do-tempo”.

O teatro é a arte que recupera este “tempo-fora-do-tempo”, ele estabelece uma comunicação entre as várias dimensões de tempo, colocando os limites entre eles à prova:

peças em risco social, “os indesejáveis” que eram excluídos. Por isso, podemos sustentar que a luta por uma sociedade sem manicômios é também uma luta política contra a desigualdade social.

Pensamos contribuir ao desenvolvimento de métodos de ação dramática que estabeleçam um permanente confronto dos papéis exercidos pelos grupos sociais em conflito, trazendo os elementos críticos ao prosscênio, redefinindo e superando os limites entre contexto histórico, atores e público. (INFANTE, 1986, p. 182).

Para Infante, teatro e vida são indissociáveis: “Um teatro que, desdobrando-se no espaço, corre o risco de tocar na vida, um ‘teatro’ capaz de encarar o risco que é aproximar-se da vida, não é um ‘teatro’, é um espaço da vida.” (INFANTE, 1991, p. 175, grifos do autor).

Através das reflexões de Infante e através do trabalho construído pelos Andarilhos Mágicos, podemos entender que o teatro ritualiza o mito, trazendo o divino para a existência, é uma celebração à Dionísio, é um ritual de afirmação da vida em todas suas potencialidades: “ [...] aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau ”. (NIETZSCHE, 1999, p.36). Esta é a afirmação trágica da vida. Neste sentido, Barrenechea assinala que “Nietzsche considera que o espaço trágico não é o lugar da eliminação ou supressão de emoções, nem de renúncia ou resignação à vida. Ao contrário... é o lugar das intensidades, da afirmação vital, da celebração de tudo o que existe”. (BARRECHEA, 2000a, p. 29).

Os “Andarilhos Mágicos” se reuniam regularmente em sua sede no Teatro do Instituto de Psiquiatria da UFRJ, fazendo parte de um projeto maior intitulado de Oficinas Comunitárias. As Oficinas que integravam este projeto realizavam reuniões semanais para troca de experiências. As Oficinas Comunitárias, das quais os Andarilhos Mágicos faziam parte também estavam inseridas em um projeto pioneiro que acreditava que, ao incluir no trabalho de Saúde Mental uma comunidade em risco social, como era o caso de Chapéu Mangueira, comunidade vizinha ao Hospital Psiquiátrico, a sociedade se tornaria mais justa. Infante pensava que, para os técnicos em Saúde Mental, principalmente para os psiquiatras e pesquisadores, essa troca de experiências de vida e de concepções de existência com a Comunidade de Chapéu Mangueira seria muito frutífera.

É muito importante destacar que o teatro construído pelos *Andarilhos Mágicos* não estava limitado ao espaço físico do Instituto de Psiquiatria, ao contrário, eles ultrapassavam

os limites impostos a essas paredes. Os *Andarilhos Mágicos* se apresentavam regularmente pelo Campus da Universidade, na Praça da *Praia Vermelha*, construindo desta forma, um trabalho efetivamente cultural no lugar de ser um trabalho terapêutico restrito aos serviços de atenção psicossociais da Saúde Mental. No ano de 1993, o diretor de teatro Augusto Boal conseguiu, com o apoio do Centro Cultural Banco do Brasil, realizar neste centro cultural do Rio de Janeiro, o *VII Festival Internacional de Teatro do Oprimido*, o primeiro realizado no Brasil. Um dos grupos convidados a se apresentar foi *Andarilhos Mágicos*. No dia 29 de julho de 1993, os *Andarilhos Mágicos* se apresentaram no Festival com a peça *Que pena que o mundo seja assim*, fruto da criação artística coletiva do grupo. Este espetáculo foi apresentado para uma platéia de 200 pessoas.

Infante inaugura o Teatro do Instituto de Psiquiatria da UFRJ com o nome de “Teatro Qorpo-Santo”. Na oportunidade da criação da primeira peça intitulada *Que pena que o mundo seja assim*, os “Andarilhos Mágicos” celebram a fundação do teatro Qorpo-Santo como “Templo” e o denominam “Templo do Advento Comum e da Nova Insurreição”.

Mas por que Qorpo-Santo? Quem foi Qorpo-Santo? A seguir vamos fazer um mergulho na vida e na obra de Qorpo-Santo para tentar entender o porquê da escolha de seu nome para batizar um teatro que fica dentro do espaço de um Instituto Psiquiátrico.

José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, nascido em 1829 na Vila do Triunfo, RS, foi uma pessoa totalmente singular. Qorpo-Santo foi poeta, dramaturgo, vereador, subdelegado de polícia, comerciante e professor. Qorpo-Santo, em 1853, muda-se para Porto Alegre para estudar e trabalhar, onde conhece sua futura esposa com a qual posteriormente conceberia três filhos. Como professor, Qorpo-Santo era um homem muito preocupado com a simplificação da língua portuguesa a fim de tornar mais rápida a alfabetização⁴⁶. Ele dizia, através da personagem Ruibarbo de sua peça *Um Parto*: “RUIBARBO - Eu me explico: Quando escrevo, penso, e procuro conhecer o que é necessário, e o que não é [...]. Finalmente, fixemos a nossa Língua e não nos importemos

⁴⁶ Uma das regras da reforma ortográfica de Qorpo-Santo era a supressão de U em todas as palavras que não soa, outra é a supressão definitiva do Y por sua inutilidade. Segundo Qorpo-Santo, com o “Novo Sistema Ortográfico” criado por ele, a alfabetização, que era feita em um ano, passaria a ser feita em seis meses: “Tenho a convicção de que se forem adoptados - o indivíduo que com a orthographia antiga gastava hum anno em aprender a ler, o conseguirá em 6 ou 8 mezes quando muito”. (QORPO-SANTO, 1980, p.28, escrito segundo a grafia qorpo-santense.) Muitas pessoas o criticaram, mas ele deixou seguidores como, por exemplo, o professor gaúcho João Mendes da Silva (1846-1898), que não só escreveu três romances como lecionava em “qorpo-santense”.

com as origens”. (QORPO-SANTO, 1980, p.219, 220). A grafia de seu nome se escreve conforme o seu próprio sistema ortográfico.

Qorpo-Santo, homem inteligente, sempre preocupado em ajudar seu próximo, marido dedicado, pai carinhoso, falece de tuberculose, aos cinquenta e três anos, em Porto Alegre. Como era muito zeloso com sua família e sabia cuidar muito bem de seus bens, deixa para seus herdeiros seis casas, dois sobrados, um terreno, uma tipografia na qual imprimia seus próprios livros e vários bens móveis.

Mas Qorpo-Santo não teve uma existência tranqüila, pelo contrário, foi muito conturbada. Aos trinta e cinco anos, depois da primeira acusação de loucura, é interditado pela justiça e obrigado a afastar-se da família e deixar o magistério. Até então, Qorpo-Santo era muito respeitado pelo seu meio social. Depois desta primeira interdição judicial, em 1864, a vida de Qorpo-Santo transformou-se num verdadeiro inferno. Ele mesmo publica, algum tempo depois, o relato de parte deste processo tão complicado. Em *A Saúde e Justiça*, Qorpo-Santo escreve com riqueza de detalhes todos os anos de julgamento. Qorpo-Santo escreve *Livro* para denunciar a perseguição sofrida por várias pessoas de Porto Alegre, entre ele, médicos, advogados e juízes: “seis livros por mim produzidos e impressos - para debelar os crimes de que fui vítima desde agosto de 1862 até setembro de 1868”. (QORPO-SANTO, 1980, p.41).

O primeiro exame de sanidade mental, realizado em 1867, em Porto Alegre, declara que Qorpo-Santo “estava no gozo perfeito de suas faculdades mentais” e que ele estava apto para voltar a lecionar. No ano seguinte ele é obrigado a realizar outro exame de sanidade, desta vez, no Rio de Janeiro, para poder obter um laudo realizado por outros médicos. O primeiro laudo do Rio de Janeiro, feito no Hospício de Pedro II ⁴⁷, diz que o paciente sofre de “monomania”⁴⁸, mas que, para emitir um laudo definitivo, seria preciso

⁴⁷ O prédio do Hospício de Pedro II atualmente abriga o Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mesmo campus universitário onde se situa o Instituto Psiquiátrico da UFRJ, campus intitulado de “Praia Vermelha”.

⁴⁸ Monomania é uma categorização psiquiátrica da época que significava “um acréscimo de atividade cerebral, que não pode exprimir um estado anormal do intelecto, senão quando esta atividade superexcitada por impressões externas reflete de certo modo sobre o centro das percepções.” (QORPO-SANTO, 1980, p.20).

que o paciente ficasse um tempo por lá⁴⁹, em observação. Findo o período de observação, os médicos declaram que Qorpo-Santo possui um “acréscimo de atividade intelectual”, mas que pode se manifestar somente através de uma pressão externa extrema, concluindo, desta forma, que o paciente “não” deve mais permanecer no Hospício, pois seria extremamente prejudicial à sua saúde mental. Os médicos recomendam que ele volte ao seu convívio social e familiar. Porém, recomendam que, antes disso, ele faça novos exames, ainda no Rio de Janeiro, na Casa de Saúde Dr. Eiras.

Após realizar os novos exames na Casa de Saúde Dr. Eiras, o médico responsável declara que “nada indica em seu organismo um estado mórbido”. O Dr. João Vicente Torres Homem conclui que Qorpo-Santo deve ser posto em liberdade o quanto antes em nome de sua saúde psíquica:

Atesto também que, longe de haver vantagem de qualquer ordem que seja, na conservação deste Sr. em um – estabelecimento de saúde - pelo contrário a privação de sua liberdade, as contrariedades por que tem passado, e sobretudo a idéia que tanto o compunge de que o conservam recluso porque o julgam um louco nocivo, são causas muito poderosas que podem agravar seu incômodo, o qual, no grau que está, não o priva de cuidar de sua família, nos seus negócios e interesses, utilmente aproveitando sua inteligência e educação, bastante aproveitáveis. (QORPO-SANTO, 1980, p.21).

O Dr. juiz de órfãos Dom Luís de Assis Mascarenhas que ouviu a junta médica, declarou que Qorpo-Santo “estava no poder de gerir sua pessoa e bens”.

Seria um triste folhetim se não fosse a história vivida por Qorpo-Santo. Eis que, um mês após voltar à liberdade, já em Porto Alegre, gozando de todos os seus direitos e deveres de homem “normal”, o Juiz Correia de Oliveira lhe solicita um novo exame de sanidade. Qorpo-Santo se recusa a fazer o novo exame respondendo o despacho em um ofício nos seguintes termos:

⁴⁹ O tempo de internação de Qorpo-Santo no Hospício de Pedro II, a fim de observação médica, levou mais de trinta dias.

Ninguém está autorizado a ordenar exames de sanidade em quem apresenta documentos de pessoas mais habilitadas que o puseram no gozo de todos os seus direitos, provando assim horrorosos crimes contra minha pessoa e bens aqui perpetrados, sempre com pretextos frívolos, eu não comparecei a tal exame.[...] José Joaquim de Campos Leão Corpo-Santo. (QORPO-SANTO, 1980, p.23).

Um mês após, não satisfeito com o ofício apresentado por Qorpo-Santo, o juiz de órfãos suplente⁵⁰, o bacharel Antonio Correia de Oliveira ordena que seja feito um novo exame de sanidade. Qorpo-Santo responde em novo ofício:

E porque meu juízo, já por vezes exarado e documentado tem sido em autos [...] e apoiado na opinião de 9 médicos dos mais creditados desta capital, e da do Império [...] pelo incessante esforço que há igual tempo⁵¹ há feito para desgraçar uma família inteira, cavando a ruína de seu chefe: segunda vez declaro a V. S. que não se faz mister comparecer a tal exame. José Joaquim de Campos Leão Corpo-Santo. (QORPO-SANTO, 1980, p.23, 24).

Nestes quatro anos de sofrimento incessante, nesta luta quixotesca para provar sua sanidade, Qorpo-Santo encontra uma saída para sua vida através da arte. Qorpo-Santo escrevia incessantemente peças de teatro e poemas: “Em horas apenas, o desarvorado José Joaquim de Campos Leão compunha uma peça de teatro, sem voltar atrás, sem rever [...] criando para nós, [...] um contexto em que o artista e o homem tiram de seus conflitos o melhor sumo literário.” (QORPO-SANTO, 1980, p.50). Para falar sobre seu sofrimento em relação às inúmeras tentativas de excluí-lo de sua família, de seus alunos, da sociedade na qual ele estava inserido, Qorpo-Santo escreve *A Saúde e a Justiça* e também escreve *Livro*, que na verdade eram seis livros, para falar sobre a injustiça que lhe foi feita por juízes, médicos e advogados.

⁵⁰ O juiz de órfãos Dr. Augusto César de Pádua Fleury é o primeiro juiz a ordenar um exame de sanidade à Qorpo-Santo. Juiz de órfãos hoje é denominado juiz de vara de família.

⁵¹ Quatro anos.

Segundo Guilhermino César, Qorpo-Santo é o criador do teatro do absurdo: “Escrevendo peças como *As Relações Naturais*, *Mateus e Mateusa*, *Eu sou vida, não sou morte*, Qorpo-Santo põe a nu coisas que o teatro brasileiro ignorava”. (QORPO-SANTO, 1980, p. 51). Yan Michelski, colunista do Jornal do Brasil, escreve, em 1968, a seguinte crítica sobre as peças de Qorpo-Santo:

A precocidade, o modernismo, a ousadia de Qorpo-Santo são verdadeiramente fenomenais, se considerarmos a época em que ele escrevia suas peças e o ambiente em que vivia. Seria errado, porém, considerá-lo apenas sob este ponto de vista. O mais importante é a qualidade intrínseca das suas pequenas peças, o seu espantoso instinto cênico, a sua fantástica imaginação, e a lucidez com a qual, dentro do mais delirante clima de aparente loucura, ele desfecha impiedosos golpes contra alguns dos aspectos mais rançosos do seu ambiente. Digno de nota também é a eficiência do seu humor: quer através das falas, quer através das bruscas mudanças de tom, quer através de inesperados golpes de movimentação cênica, quer através do uso de elementos de cenografia ou de acessórios, Qorpo-Santo mantém a platéia num quase permanente estado de hilaridade, que não exclui, bem entendido, uma reflexão crítica, nem impede que de vez em quando um misterioso vento de trágica ameaça sopre na platéia, e nos faça pensar em Beckett e Pinter. (QORPO-SANTO, 1980, p.53).

Lima, em seu livro *Arte, Clínica e Loucura, Território em Mutação* afirma “enquanto viveu, Qorpo-Santo deu corpo à sua criação, que jorrava, ao que parece, de forma incessante e excessiva, [...] e buscando construir, por meio dela (sua imaginação), certa consistência existencial.” (LIMA, 2009, p. 63). Lima afirma que há um interesse recente em resgatar a obra de Qorpo-Santo, já que ele era um escritor à frente do seu tempo, incompreendido pelos seus contemporâneos: “Em 2000 suas poesias inéditas foram reunidas por Denise Espírito Santo, e em 2001 Eudynir publicou o *Teatro completo* de Qorpo-Santo.” (LIMA, 2009, p. 45). Qorpo-Santo, ao comprar uma tipografia para publicar sua obra, estava se lançando para o futuro: “ ‘Que pensarão os vindouros do que

penso, escrevo e faço?’ Qorpo-Santo calculou um século para a legibilidade de seus textos e buscou, por meio de sua obra, seu público em um povo por vir.” (LIMA, 2009, p. 64)

Como vimos até então, Qorpo-Santo, além de ser dramaturgo, era também um poeta. Para Nietzsche, a poesia tem um valor inestimável para a vida. Em *Ecce Homo*, o filósofo afirma que o dionisíaco é “a ponte para a psicologia do poeta trágico” (NIETZSCHE, 2008, p. 61). A poesia é, segundo Nietzsche, uma forma de conceber o mundo. Veremos agora algumas ponderações nietzschianas sobre arte para logo após voltar e focarmos a poesia de Qorpo-Santo.

Em *O Nascimento da Tragédia*, como lemos no capítulo I, Nietzsche concorda com a interpretação que Schiller faz do coro ditirâmico e a relaciona com a esfera da poesia. Como pudemos ver no nessa oportunidade, a tragédia é oriunda do coro ditirâmico que representava a magia compartilhada. A platéia se encantava com o coro ditirâmico tornando-se parte dele, e ao tornar-se parte dele, se tornava parte do próprio teatro e da história que estava sendo encenada. Segundo Nietzsche, a poesia permite a afirmação de um mundo possível que, é a afirmação trágica da existência: “A esfera da poesia não se encontra fora do mundo, qual fantástica impossibilidade de um cérebro de poeta: ela quer ser exatamente o oposto, a indisfarçada expressão da verdade”. (NIETZSCHE, 1999, p.57).

Vejam a seguir estas duas poesias, uma de Qorpo-Santo e outra dos Andarilhos Mágicos para poder entender como a criação e vida estão imbricadas em um movimento só, como a poesia, segundo Nietzsche é esta “indisfarçada expressão da realidade”. Através da arte se salva a vida: “Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele- a vida”. (NIETZSCHE, 1999, p. 55).

Poesia de Qorpo-Santo:

Uma voz⁵²

“Tormento comendo, tormento bebendo

Tormento andando, irão sofrendo.

Tormento dormindo, tormento sonhando,

Tormento se rindo; irão padecendo.

⁵² Esta poesia foi escrita por Qorpo-Santo em maio de 1868 no Rio de Janeiro, durante sua internação de mais de 30 dias a fins de observação (segundo os psiquiatras) no Hospício de Pedro II, atual Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (QORPO-SANTO, 1980, p.51).

Tormento deitado, tormento assentado,
Tormento pensando - os irei matando.
Tormento correndo, tormento caindo,
Tormento chorando - os irei passando.
Tormento lendo, tormento escrevendo,
Tormento gemendo, os farei ir temendo”.

Poesia dos Andarilhos Mágicos:

Sem Título⁵³

“Chega de chatice, monotonia
Vamos nos embebedar de sonhos que
Podem ser super-reais;
Vamos nos encher de magia,
Estou cheia de noite, de dia,
De certo, de errado.
Vamos dançar ao som de nossos corações
Tão massacrados de tédios, de rótulos
De convenções, de palavrões certinhos
Chega de chatice, vamos rasgar as sombras
Dos olhos, dos corações e nos entregar
Totalmente, pelo menos hoje, agora e sempre
Nos entregar a essa melodia, a Magia
Das nossas sensações, vamos ser Livres!
Por favor, help, viva a Liberdade!”

Infante escolhe batizar o Teatro do Instituto de Psiquiatria da UFRJ de *Qorpo-Santo* por enxergar nele um modelo de afirmação da diferença, da superação dos estigmas da loucura, de afirmação da ação que estava envolvida na arte de Qorpo-Santo, como, por exemplo, já que ninguém se interessava em publicar suas peças de teatro e suas poesias, ele comprou uma tipografia e imprimiu ele mesmo seus livros. Qorpo-Santo sentia uma

⁵³ Esta poesia me foi entregue de presente, em manuscrito, no ritual da minha despedida do grupo em 10 de dezembro de 1993.

necessidade de comunicar sua arte; mais do que uma necessidade, era uma urgência em compartilhá-la com a sociedade.

Neste momento de nossa reflexão, após temos abordado algumas questões da vida e obra de Qorpo-Santo, cabe perguntar: Porquê o nome “Andarilhos Mágicos”?

Andarilho é alguém que vaga sem ter destino certo, é o ser errante, sonhador, que caminha em busca de sua verdade. O Andarilho não tem um caminho sabido de antemão, nem um destino certo, ele vai fazendo o seu próprio caminho ao caminhar. Quando na poesia, os “Andarilhos” escrevem “Vamos nos embebedar de sonhos que podem ser super-reais”, eles querem afirmar outra realidade possível de ser vivida, a realidade dos Andarilhos Mágicos. É através da caminhada, da construção do caminho dia-a-dia que se pensa, que se têm idéias. Neste sentido, e para iluminar a proposta do grupo estudado, lembremos um comentário importante de Nietzsche:

Ficar sentado o menor tempo possível; não dar crença ao pensamento não nascido ao ar livre, de movimentos livres- no qual também os músculos não festejem. Todos os preconceitos vêm das vísceras. A vida sedentária - já o disse antes - eis o verdadeiro *pecado* contra o santo espírito.

(NIETZSCHE, 2008, p.36, grifo do autor).

A vida sedentária, ou o *cul-de-plomb*⁵⁴ diz respeito a um estar sentado fechado em seu gabinete, sem contato com natureza, com outros homens e mulheres, sem troca alguma de afetos nem de saberes, sem criação e sim uma reprodução de saberes estagnados, sem movimento, é o que Nietzsche denomina de água parada, água podre. Os Andarilhos Mágicos, através do teatro, numa proposta totalmente diversa, celebram a andança, a construção de um caminho feito através dos músculos festejantes. Segundo Deleuze “se você colocar o pensamento em relação com o exterior, nascem os momentos de riso dionisíaco, é o pensamento ao ar livre”. (DELEUZE, 1985, p. 64).

Caminhar é dar asas ao pensamento livre, ao pensamento novo, à criação. O caminhar simboliza a ação de inaugurar o novo, o desconhecido, a arte, a criação: “Não existe ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir; ‘o agente’ é uma ficção acrescentada ação - a ação é

⁵⁴ Paulo César de Souza, tradutor de *Ecce Homo*, explica em nota as várias traduções de *Sitzfleisch* para várias línguas. Em português é “vida sedentária”. (NIETZSCHE, 2008, p.113,114, nota 19)

tudo.” (NIETZSCHE, 2007, p.36). Se, segundo Nietzsche, não existe ser por trás do fazer, então é a própria ação de caminhar que constitui o Andarilho. Ele não tem uma essência anterior, cristalizada, como, por exemplo, ser louco, ele se constitui ao andar, no caminho escolhido. O Andarilho é aquele que sai do subsolo em direção ao horizonte ensolarado, é um ser desdobrável que tem coragem de enfrentar o desconhecido.⁵⁵

Para poder caminhar, para poder criar um caminho novo, o Andarilho precisa estar leve, sem nada que o aprisione, sem anda que o amarre ao que é pesado⁵⁶. E para se livrar do que está pesado, além de não carregar muitos objetos na mochila, o Andarilho precisa do esquecimento. Assim, o sábio, cheio de conceitos, está longe de ser um Andarilho: “Encontramos o sábio memorioso e atento que se defronta com o artista esquecido e leve”. (BARRENECHEA, 2006, p. 46). Aquele que se lembra de tudo não pode criar, pois fica preso ao passado e às tradições. Nietzsche, em *Assim falou Zarathustra*, representa metaforicamente o homem memorioso como o camelo que carrega todo o peso do mundo nas costas. O camelo, na metáfora de “As três metamorfoses”, é moralista, ele se conforma com o mundo, ele reproduz os valores vigentes da sociedade. O artista, para poder criar, para poder produzir o novo, tem que se esquecer da culpa de ser moralista, da culpa de não pagar uma dívida. Nesse ponto, Barrenechea alude aos levemente profundos poetas da Grécia: “esse artista ingênuo é leve, superficialmente profundo, detentor do riso nas circunstâncias mais duras, isto é, esse heleno arcaico pôde expressar a alegria de superfície”. (BARRENECHEA, 2006, p. 47).

O nome Andarilho no plural: “Andarilhos” simboliza que este errar, vagar, caminhar é um processo artístico de construção coletiva do teatro, da vida e da memória. É através do teatro que o grupo se forma, trabalha, cria e se fortalece. Aqui também as palavras de Nietzsche são importantes para esclarecer o valor dos afazeres coletivos:

⁵⁵Neste ponto, outro grande escritor, como Dostoiévski, que muito influenciou Nietzsche, assinala a importância da atividade, da criação permanente: “o homem é um ser versátil, ele se pensa como um jogador de xadrez, ele ama a ação acima de tudo e não a meta a atingir.[...] a única meta em direção à qual tende a humanidade não consiste senão neste esforço, nesta ação; dito de outra maneira: a vida não tem meta exterior, da qual não pode evidentemente ser este “dois vezes dois : quatro”, quer dizer, uma fórmula. Ora, dois vezes dois, meus caros, é um princípio de morte e não um princípio de vida. (DOSTOÏEVSKI, 1990, p. 161, tradução nossa).

⁵⁶ O cantor Charly Garcia escreveu uma música para falar desta leveza em contraposição aos dinossauros que são pesados: “Quando el mundo tira para bajo, es mejor no estar atado a nada [...] yo quiero estar liviano”. Quando o mundo te joga para baixo, é melhor não estar amarrado a nada [...] eu quero estar leve. (tradução nossa). Os dinossauros simbolizam os militares genocidas da ditadura militar argentina (1976-1982).

Não temos o direito de atuar *isoladamente* em nada: não podemos errar isolados, nem isolados encontrar a verdade. Mas sim, com a necessidade com que uma árvore tem seus frutos, nascem em nós nossas idéias, nossos valores, nossos sins e não e ses e quês- todos relacionados e relativos uns aos outros, e testemunhas de *uma* vontade, *uma* saúde, *um* terreno, *um* sol. (NIETZSCHE, 2007, p.8).

Por outra parte, o filósofo Gilles Deleuze (1985) se refere a um pensamento que é oriundo de um novo corpo, de um corpo nômade que se integra com a terra. É a partir do movimento do corpo do Andarilho que surge um “discurso nômade” que, ao invés de ser um discurso desprovido de *pathos*, é uma “máquina de guerra móvel”. É um pensamento liberto das convenções e da hegemonia do discurso científico; é um pensamento que já nasce político, ao questionar os alicerces do pensamento e da sociedade tradicionais. Segundo Deleuze, Nietzsche, ao escrever em aforismos, rompe com a filosofia tradicional, ele cria um novo fazer filosófico, ele transforma o pensamento. Para Deleuze, Nietzsche traz uma grande contribuição na sua filosofia, que é “ter feito do pensamento uma máquina de guerra, ter feito do pensamento uma potência nômade”. (DELEUZE, 1985, p. 66). Segundo Barrenechea, Nietzsche “almeja criar um pensamento para além dos sistemas e dos conceitos tradicionais”. (BARRENECHEA, 2008c, p. 85). Mas para poder inventar um pensamento que está além dos conceitos tradicionais, a condição *sine qua non* é a liberdade: “A liberdade criadora, como tentativa de uma mudança radical de todos os valores”. (BARRENECHEA, 2008c, p. 86).⁵⁷

Até o presente momento, visamos esclarecer o porquê do nome Andarilho, as suas significações segundo a interpretação de Infante. Mas resta uma grande curiosidade: por que mágico?

⁵⁷ Dom Quixote, personagem de Cervantes, é, por excelência, o Andarilho em busca da liberdade: “[...] Não temas por saber o nome do vosso libertador, saiba que meu nome é Don Quijote de la Mancha, cavaleiro andarilho e aventureiro, e apaixonado pela ímpar e formosa dona Dulcinea del Toboso [...]” (CERVANTES, 2004, p.81, tradução nossa). Vejamos esta clara e eloqüente definição de liberdade formulada por Dom Quixote: A liberdade, Sancho, é um dos mais preciosos dons que os céus deram aos homens; com ela não podem igualar-se os tesouros que encerra a terra nem que o mar encobre; pela liberdade assim como pela honra se pode e se deve aventurar a vida, e pelo contrário, o cativo é o maior mal que pode acontecer aos homens. (CERVANTES, 2004, p.985)

Porque o mágico é uma dimensão outra da realidade. A magia faz parte da vida, ela encontra-se na intuição, na criação, no teatro, no afeto entre as pessoas. Ela não faz parte de um pensamento racional e lógico, para um pensador racionalista como Descartes. Como vimos no capítulo II, o pensador francês, ao elaborar sua teoria filosófica, afirma a razão como única forma de entendimento da realidade, excluindo as demais como o erro, o delírio, e podemos acrescentar também, a magia. Segundo Nietzsche, esta razão tomada como único ângulo da realidade é sombria: “Ah, a razão, a seriedade, o domínio sobre os afetos, toda essa coisa sombria que se chama reflexão”. (NIETZSCHE, 2007, p.52). Como vemos no poema escrito pelos Andarilhos Mágicos, a magia diz respeito a uma vida fora da convenção, fora da moralidade vigente. A “chatice” mencionada no poema diz respeito a essa mesmice, a essa reprodução daquilo considerado unanimidade⁵⁸. O “Chega de Chatice, vamos rasgar a sombra dos olhos” é um convite a uma vida fora dos padrões convencionais, é um convite à criação de uma nova vida e de uma nova memória. A nova memória é a memória criativa, aquela que incorpora o que a torna forte e que esquece o que não é possível incorporar. A memória criativa é a memória que incorpora o mágico.

Esta magia dos “Andarilhos Mágicos” é semelhante à magia do coro ditirâmico, à qual já nos referimos anteriormente. O teatro é oriundo da tragédia e a primeira formação da tragédia é o coro ditirâmico. Segundo Nietzsche a magia do coro ditirâmico é uma magia compartilhada. Quando as pessoas se sentavam para assistir uma peça na Antiga Grécia, elas desejavam integrar-se com a história que estava sendo contada na peça. A própria arquitetura do teatro grego era um convite a entrar na magia cênica. As pessoas⁵⁹, ao se posicionarem nos círculos do teatro grego para assistir a peça, através da magia, se integravam à peça; eram transportadas para *outro* lugar. Segundo Nietzsche: “o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais”. (NIETZSCHE, 1999, p.60). Para Nietzsche

⁵⁸ O dramaturgo Nelson Rodrigues afirmava “a unanimidade é burra”.

⁵⁹ Preferimos pessoas ao invés de platéia para lembrar, uma vez mais, que, naquela época, não existia o conceito de platéia. Como foi visto no capítulo I, na Grécia Antiga, quem assistia a uma peça de teatro já fazia parte da peça. As pessoas, através da magia do teatro, mergulhavam na história da peça. É importante ressaltar que, naquela época, algumas peças duravam horas e horas, outras duravam dias e dias. Inspirados na Antiga Grécia as peças do dramaturgo José Celso Martinez Corrêa têm duração de 5 a 8 horas. “Duração” não seria o termo correto aqui, talvez seja melhor utilizar a palavra magia.

(1999) esta magia compartilhada é o encantamento. O encantamento é o que move o teatro e os atores.

Nietzsche (1999) afirma que Antigos Gregos possuíam um filtro mágico no corpo que lhes permitia tudo viver com muita intensidade. Este filtro mágico que teve influência no corpo dos Antigos Gregos os instigou a serem corajosos para enfrentar todas as peripécias da vida.

O sofrimento psíquico não pode ser negado, não pode ser apagado, faz parte da memória. Mas através do teatro pode-se transformar a forma de lidar com ele, fazendo que a dor, em vez de paralisar, se transforme em criação artística. O esquecimento leva a pessoa em sofrimento psíquico para outra instância, através dele é possível deslocar a “doença” para vivenciar o instante presente.

O teatro pode transformar a memória produzindo novos valores e resistir à imposição de uma memória unívoca da loucura. Segundo Foucault (1994), o homem ocidental percebe o seu tempo e seu espaço através de uma “estrutura de recusa”, negando a palavra, a arte, a história dos diferentes como, por exemplo, dos loucos. No capítulo II abordamos a tese de Foucault a respeito da recusa da tragédia como sendo o momento da passagem da percepção mítica da realidade a um entendimento unívoco da razão, como aparece, por exemplo, na concepção de Descartes. O primeiro passo para resistir à imposição de uma memória unívoca consiste no que Foucault denominará de contra-memória. Gondar nos explica o que é a contra-memória:

a única forma de resistir ao assujeitamento⁶⁰ seria a constituição de uma contra-memória como ele nos sugere em Nietzsche, a genealogia e a história. A contra-memória surgiria como um modo de desconstruir as artimanhas do poder que, visando naturalizar-se e eternizar-se, difundiria um modelo metafísico da memória, no qual a origem e a finalidade já estariam definidas a priori. (GONDAR, 2003, p.34)

⁶⁰ Conceito de Foucault que está definido no texto *O sujeito e o poder*: “Existem dois sentidos para a palavra “sujeito”: sujeito submetido ao outro pelo controle e pela dependência, e sujeito fixado à sua própria identidade pela consciência ou pelo conhecimento de si. Em ambos os casos, esta palavra sugere uma forma de poder que subjuga e assujeita.” (FOUCAULT, 1994 b, p. 227, tradução nossa).

Para poder liberta-se do modelo metafísico da memória, para constituir uma contra-memória para resistir ao assujeitamento, é preciso, antes de mais nada, libertar-se do modelo metafísico de identidade.

O que está em jogo em uma construção de um modelo metafísico de identidade?

A identidade é formada por certas características que definem a pessoa. A identidade é um contorno, uma demarcação que diz o que está dentro e o que está fora. O que está “dentro” é a identidade. A identidade é a intimidade, o familiar, o regular, aquilo que nos permite prever a conduta própria e a dos outros. Já o que está “fora” desta demarcação é o estranho, o diferente, o outro, o que surpreende, o que não é controlado. A identidade reúne o que é identitário a ela e exclui o que não é. Quem é homem não pode ser mulher, quem é judeu não pode ser católico.

Para Platão, por exemplo, os integrantes da cidade devem ser semelhantes entre si: “A *Polis* apresenta-se como um universo homogêneo, sem hierarquia, sem planos diversos, sem diferenciação”. (VERNANT, 1972, p.72) A lei da isonomia, de Platão, decreta que os cidadãos devem ser semelhantes entre si: “Esta semelhança cria a unidade da polis, porque, para os gregos, só os semelhantes podem encontrar-se mutuamente unidos pela *Philia*, associados numa mesma comunidade”. (VERNANT, 1972, p.42). Se o que dá unidade à *polis* é a semelhança, o que ocorre com a diferença? O que acontece com quem não é semelhante aos demais? Na *República*, Platão nomeia estes que não são semelhantes e diz o que deve ser feito com eles. Os não semelhantes e que por esta razão os diferentes são: as mulheres apaixonadas, as mulheres grávidas, os escravos, os perversos, os covardes, e os loucos.⁶¹ Quem é diferente, quem não age de acordo à imagem e semelhança do “homem moderado” não deve pertencer à cidade. Platão, através dos personagens dos seus diálogos, levanta a questão se a cidade deve receber ou não o ator. Eis a resposta:

Se chegasse à nossa cidade um homem, aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe

termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. (PLATÃO, 1996, 398a, p. 125).

Vemos, nesta passagem da *República*, que quem era diferente, além do não pertencimento àquela sociedade, àquela cidade, era discriminado e banido.

Já os antigos gregos tinham outro entendimento a respeito de quem era diferente. Para lidar com quem é diferente, eles criaram divindades que representavam o outro. Vernant, em seu livro *A Morte nos Olhos*, escreve sobre como os Antigos Gregos lidavam com o outro, com o diferente. Os três deuses mascarados da antiga Grécia, Gorgó, Ártemis e Dionísio representavam três formas diversas de representar a alteridade: “A máscara Gorgó traduz a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos.” (VERNANT, 1991, p.12,13). Não era possível encarar Gorgó nos olhos, pois isto resultava na morte de quem o fizesse.

Já Ártemis, filha de Zeus e de Leto, é uma deusa importantíssima, pois como deusa do mundo selvagem, ela possui o dom da fecundidade. Generosa por natureza, ela zela pelas fronteiras entre o mundo selvagem e o civilizado, cuidando para que haja um equilíbrio entre ambos. Como Ártemis é responsável por todas as terras não cultivadas, ela também “tem lugar na orla marítima, nas zonas costeiras em que, entre a terra e a água, onde os limites são imprecisos [...] trata-se dos confins, das zonas limítrofes, das fronteiras onde o Outro se manifesta [...]” (VERNANT, 1991, p. 18).

Dionísio simboliza um tipo de alteridade que é possível encarar nos olhos, que permite a diferença, que acolhe toda diversidade; além de ser o deus do teatro, também é o deus que ensina e obriga a ser outro. Dionísio, deus do exagero, da desmedida, do êxtase, do teatro, da embriaguez, nos leva para outra dimensão da existência. Há um esfacelamento do eu em nome de algo maior que instiga à fusão com a natureza, à fusão com a arte, à fusão com o teatro.⁶²

⁶¹ PLATÃO, *A República*, livro X, 305^a a 307^a.

⁶² Yoshi Oida, ator e diretor de teatro, colaborador de Peter Brook, em seu livro *O Ator Invisível*, escreve sobre esse esfacelamento do eu do ator em nome de algo muito grandioso, que é o teatro em si. Vejamos a descrição de Oida sobre o que é interpretação: “Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, através da atuação, “algo mais”, alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico mas, através do comprometimento da imaginação do espectador, “algo mais” irá surgir na sua mente. Para que isso ocorra, o

É por isso que Vernant (1991) afirma que Dionísio é o que nos afasta da “existência cotidiana” para a dimensão do desconhecido, do sonho, do inusitado, do “algo mais”. Apliquemos essa leitura aos “Andarilhos Mágicos”, que a partir da experiência de fazer teatro, escrevem “Vamos dançar ao som de nossos corações, tão massacrados de tédios, de rótulos, de convenções”. Nesse trecho eles estão descrevendo poeticamente o próprio movimento de Dionísio que chega para nos afastar da existência cotidiana normalizadora para dar lugar ao inesperado da criação. Para poder alcançar este “algo mais”, é preciso romper com o cotidiano, destruí-lo para poder criar o novo. Neste ponto Nietzsche assinala que no processo dionisíaco experimentamos o “*ser em si mesmo* o eterno prazer do vir a ser- esse prazer que traz em si também o *prazer no destruir...*”. (NIETZSCHE, 2008, p.61, grifo do autor). É possível então articular essa interpretação com o “Vamos rasgar as sombras dos olhos, dos corações e nos entregar totalmente, pelos menos hoje, agora e sempre, nos entregar a essa melodia, a Magia das nossas sensações, vamos ser livres” que os “Andarilhos Mágicos” escrevem no poema. É preciso rasgar as sombras do conhecido, do pré-estabelecido, da moral vigente. Assim, o teatro rompe com os moldes tradicionais. Isso vai de encontro com aquilo que afirma Foucault (1994) quando ele diz que devemos recusar a identidade cristalizada que nos foi dada:

Sem dúvida o objetivo principal, hoje, não é descobrir, mas refutar o que nós somos [...] o problema tanto político, ético, social e filosófico que se coloca para nós, hoje, não é tentar libertar o indivíduo do Estado e do tipo de individualização que é ligada a ele. É preciso construir novas formas de subjetividades recusando o tipo de individualidade que nos foi imposto durante séculos. (FOUCAULT, 1994b, p. 232).

É desta libertação que os “Andarilhos Mágicos” falam em sua poesia:

“Vamos nos encher de magia,
Estou cheia de noite, de dia,

público não deve ter a mínima percepção do que o ator estiver fazendo. Os espectadores têm de esquecer o ator. O ator deve desaparecer.” (OIDA e MARSHALL, 2001, p. 20,21).

De certo, de errado. [...]

vamos ser Livres!

Por favor, help, viva a Liberdade!”

Consideramos que através do teatro é possível reintegrar o trágico na nossa vida, concebendo uma existência e uma memória que incorporem o trágico. A memória aqui é entendida não como um mero receptáculo de informações, mas como uma ponte entre o passado e o futuro. Para além da contra-memória, está a memória criativa, que é apresentado de forma esclarecedora por Gondar como uma *superfície vibrátil*: “A memória deixa de ser uma superfície passiva que apenas recebe inscrições codificadas para tornar-se uma superfície vibrátil, reagindo à inscrição dos movimentos”. (GONDAR, 2003, p. 35). A memória criativa é uma memória que incorpora o trágico, é aquela que se transforma a cada dia, lembrando e esquecendo, incorporando e excluindo, construindo e destruindo, sempre afirmando um futuro possível. Segundo Nietzsche, o conhecimento do passado só serve “enquanto está a serviço do futuro e do presente, não para enfraquecer o presente nem para desenraizar de antemão um futuro que seria viável.” (NIETZSCHE, 1976, p.133).

Podemos estabelecer uma aproximação entre o processo de construção da memória criativa e o processo de construção de uma poesia. A poesia, como Nietzsche afirmou em *O Nascimento da Tragédia*, não é algo que se encontra no além e sim é uma afirmação de uma realidade desejada. A poesia é feita de fragmentos de passado e de presente que engrandecem a vida. É uma afirmação no presente de algo que desejamos para o futuro. Em *Humano, Demasiado Humano II*, no aforisma 99, O Poeta mostrando o caminho do futuro, Nietzsche define desta forma a tarefa do poeta:

Força, bondade, doçura, pureza, uma medida natural, espontânea, nos personagens e em seus atos; um sol unido, que tranqüiliza e alegra o pé; um céu luminoso que se reflete sobre os rostos e sobre as cenas; o saber e a arte confundidos em uma nova unidade; o espírito, sem arrogância nem inveja, habitando com sua irmã, a alma, e libertando a oposição de graça e sério, e definitivamente não à impaciência da discórdia - tudo isso será a atmosfera envolvente e geral, como o fundo dourado sobre o qual as *nuances* delicadas dos ideais encarnados, constituiriam a figura autêntica,

a da grandeza humana sempre crescente. (NIETZSCHE, 1987b, pag.71,72, tradução nossa).

É importante destacar - para evidenciar outra proximidade entre o filósofo Nietzsche e o grupo teatral estudado - que Nietzsche, além de filósofo também era Andarilho⁶³ e um poeta trágico. Vejamos este fragmento da poesia “Andarilho” de sua autoria, que ilustra essa dupla condição:

O Andarilho⁶⁴

“Um andarilho vai pela noite
A passos largos;
Só curvo vale e longo desdém
São seus encargos.
A noite é linda –
Mas ele avança e não se detém.
Aonde vai seu caminho ainda?
Nem sabe bem. [...]”

Conforme essas palavras, encontramos semelhanças entre a postura do filósofo e a do nosso grupo teatral. Quando os “Andarilhos Mágicos” escrevem “pelo menos hoje, agora e sempre” estão afirmando uma nova memória, uma memória que se lança para o futuro, que afirma um futuro:

Lancemos um olhar um século adiante, suponhamos que meu atentado contra dois milênios de antinatureza e violação do homem tenha êxito. Aquele novo partido da vida, que toma em mãos a maior das tarefas, [...] tornará novamente possível aquela vida *em demasia* sobre a Terra, da qual a condição dionisíaca novamente surgirá. Eu prometo uma era *trágica*: a

⁶³ “E Nietzsche viveu como desses nômades reduzidos à própria sombra, indo de pensão em pensão”. (DELEUZE, 1985, p. 66)

⁶⁴ Pode-se encontrar a poesia na íntegra em NIETZSCHE, 1996, p. 457.

arte suprema do dizer Sim à vida, à tragédia. (NIETZSCHE, 2008, p.62, grifo do autor.).

O Andarilho segue sempre em frente, como o próprio Nietzsche afirma em sua poesia, o Andarilho é quem “avança e não se detém”. Mas há momentos nos quais é preciso parar, beber água-de-coco, sentar numa sombra de palmeira e, porque não, olhar para o passado, colocar na mochila o que é importante deste passado para seguir viagem com mais força. A ação de olhar para trás em determinados momentos não é um retorno a um passado estanque e cristalizado que aprisiona, e sim um olhar de resgate do que é importante para a criação do futuro: “O homem da ação lança um olhar para trás e interrompe, por momentos, o seu caminho, quanto mais não seja para tomar novo fôlego. Mas o seu termo é sempre uma felicidade não necessariamente a sua, mas a de uma nação ou da humanidade no seu conjunto” (NIETZSCHE, 1976, p.118). Esta é uma consideração intempestiva de Nietzsche que afirma uma memória do futuro, uma memória criativa que se constrói passo a passo.

Não há de se ter medo de olhar para atrás, para o passado sob pena de ficar paralisado, pesado e não conseguir mais inventar um novo caminho. Segundo Barrenechea, a arte é justamente esta medida que impede que haja um abuso da memória em detrimento da vida:

A arte permite fugir do exagero do saber, do abuso da memória, ela é um transporte para um mundo de sonhos, de belos sonhos. Eis uma tese fundamental do pensamento inicial de Nietzsche: o exagero de racionalidade leva o homem ao pessimismo, à renúncia da vida; já a arte tonifica a existência, restaura a alegria do viver. (BARRENECHEA, 2006, p.42).

A memória criativa é aquela que estimula a expansão da vida: “A verdade é que a cultura histórica só é salutar e rica de promessas se se inscrever numa corrente de vida nova e poderosa.” (NIETZSCHE, 1976, p.114). É através da arte do teatro que a memória se torna criativa:

A arte [...] com suas possibilidades expressivas, não pretende definir termos, mas convocar a uma diversidade de interpretações e imagens; ela

sugere e abre novas perspectivas, aproximando-se da multiplicidade do vir-a-ser. A arte é mimese ou repetição do esfacelamento primordial de um mundo dionisíaco: é a criação do espelho de uma luta de forças em perpétuo processo. (BARRENECHEA, 2008c, p. 84).

Para Platão, os artistas devem ser expulsos da cidade, pois não são passíveis de imitação. Como não são imitáveis, são destituídos de qualquer reconhecimento, eles são postos à margem da sociedade. Já Nietzsche e Foucault pensam de outra forma. Na ótica destes filósofos, a arte e os artistas são imprescindíveis para a vida. Pois é somente através da criação que se recupera um lugar que estava na sombra servindo de depósito para os sem-memória e para os sem-razão. Através de arte se constrói o lugar da diferença que abriga o múltiplo no lugar da dicotomia excludente da razão-desrazão e memória-sem-memória.

Neste capítulo abordamos como ocorre o nascimento do grupo teatral “Andarilhos Mágicos”, quais eram suas bases teóricas, seus ideais, seus sonhos e suas ações em nome da afirmação das singularidades a partir do teatro.

Como um dos objetivos do teatro dos “Andarilhos Mágicos” era a liberdade, nos apoiamos no texto de Foucault, *O sujeito e o poder*, para levantar questões sobre a objetivação do sujeito e como a arte possui um papel importante nesta libertação e na construção de uma singularidade.

Pode-se pesquisar de que forma Qorpo-Santo foi um modelo de homem e de artista que lutou por afirmar sua singularidade através da dramaturgia e da poesia. E que, por esta razão, o Teatro do Instituto de Psiquiatria da UFRJ foi batizado com o nome Qorpo-Santo.

Através do teatro realizado pelos “Andarilhos Mágicos”, é possível fazer um caminho de retorno ao mito e à poesia.

Construímos uma relação entre a poesia de Qorpo-Santo, dos “Andarilhos Mágicos” e de Nietzsche para mostrar que a poesia é uma forma de afirmação de uma realidade desejada para o presente e para o futuro.

Ao traçar uma rota de entendimento sobre o nascimento do nome “Andarilhos”, realizamos uma busca em torno do que significa caminhar, ação, pensamentos livres oriundos de músculos festejantes. Entendemos o caminhar como o desbravar novas formas

de ver a vida e de se relacionar com as pessoas. Neste ponto, os filósofos Nietzsche e Deleuze foram fundamentais para este entendimento.

Abordamos as razões pelas quais o grupo teatral se denomina por “Mágico”. Nesta reflexão, Nietzsche e seu singular resgate dos antigos gregos foi contundente para que pudéssemos trilhar esta pesquisa.

Pesquisamos como o teatro pode ser um instrumento para quebrar uma idéia de memória cristalizada. O sofrimento psíquico não pode ser esquecido, ele faz parte da memória, mas, através do teatro, esta memória pode torna-se criativa. O primeiro passo para quebrar com a concepção cristalizada de memória seria a formação de uma contra-memória, para depois, num momento posterior, poder emergir a memória criativa. Como os conceitos de memória cristalizada e de identidade se complementam, para poder quebrar com a concepção de memória cristalizada, é preciso, antes disso, romper com a concepção metafísica de identidade. A partir de Platão, mostramos como se forma um modelo de identidade metafísica que exclui a diferença. Já, antes dele, os antigos gregos, possuíam divindades que representavam a diferença. Uma delas, muito relevante para nossa pesquisa, é Dionísio, deus do teatro e deus da diferença.

Se conseguimos incorporar à memória a diferença, Dionísio, a loucura, a tragédia, o teatro, os mitos, então não se trata mais de uma memória cristalizada, unívoca, e sim uma memória criativa, entendida como uma *superfície vibrátil*, que tem a capacidade de se movimentar entre a lembrança, o esquecimento e o novo, de improvisar transformando a dor em uma peça de teatro.

CONCLUSÃO

- La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.

Don Quijote de la Mancha

Nossa dissertação levantou uma série de questões a respeito da memória com o intuito de trazer contribuições para o campo da Memória Social. Por ser um campo de estudos transdisciplinar, consideramos que foi fundamental trabalhar com diversos autores como Vernant, Nietzsche e Foucault, entre outros, para responder a várias questões de complexa magnitude.

Tendo como ponto de partida as análises de Vernant a respeito da Grécia antiga, foi possível abordar o pensamento concebido a partir dos mitos. Uma sociedade que se rege pela mitologia, concebe o mundo, a relação entre as pessoas, a história passada e a memória de uma forma muito singular. A memória, no lugar de dizer respeito a um passado singular, dizia respeito a um outro tempo, a um tempo de gerações passadas. O poeta grego, ao ser inspirado pelas Musas, através de *Mnemosýne*, deusa da memória, entrava em contato presente com este outro tempo, com os deuses do Olimpo, com os Titãs, com Dionísio. A memória era divinizada, entendida como uma ponte entre dois mundos, entre o mundo mortal e o mundo imortal. Estes dois mundos coexistiam num mesmo tempo histórico, porém em dimensões diferentes.

Nietzsche foi um autor fundamental para esta dissertação. A concepção nietzschiana de tragédia a partir dos antigos gregos norteou nossa pesquisa. O filósofo concebe a tragédia como um olhar afirmativo para a vida e como uma aposta na ação e na arte como engrandecimento dos homens. Nietzsche concebe a arte como uma luta entre Apolo e Dionísio, como um impulso vital da criação que atravessa os corpos dos homens independentemente de sua vontade individual.

A partir dos estudos de Foucault, foi possível levantar como se efetiva o processo no qual a história recusa a tragédia em nome da razão. Foucault explica como Descartes constrói uma concepção racionalista da realidade no qual o erro, a loucura e o delírio estão excluídos, são destituídos de valor. Pesquisamos de que forma, a partir desta transformação, a visão da loucura se modifica. A partir de Descartes, a loucura, que era encarada como destinação pelos antigos gregos, passa a ser entendida como fruto de uma escolha de estar do outro lado da razão; é deste solo que surge a ciência chamada psiquiatria. A Reforma Psiquiátrica Brasileira emerge como um movimento político de recusa a esta história da loucura fundamentada pelas idéias Descartes e exercida de forma onipotente e desumana pela psiquiatria.

Muitas teorias da memória foram formuladas ao longo da história, mas a que mais nos interessa é a de Nietzsche. Segundo o filósofo, o homem da pré-história era um nômade que vivia focado apenas no presente, esquecendo e seguindo em frente. No momento no qual ele precisou fixar-se em um território e constituir uma comunidade foi necessário instaurar uma memória para que ele pudesse cumprir com suas obrigações frente ao coletivo. A lembrança surge de uma imposição cultural em prol de uma vida em sociedade. Nietzsche traz uma questão muito contundente: o que é mais importante: o passado ou a vida no presente? O filósofo responde a esta questão afirmando que, para ter saúde, há de se ter um equilíbrio entre passado e presente. A memória, segundo Nietzsche, é uma construção a partir do presente sempre com uma promessa de futuro. A memória que não estiver neste fluxo em direção ao futuro, ao novo, a memória cristalizada que amarra o indivíduo a uma identidade fixa deve ser esquecida em nome da saúde não somente do indivíduo, mas em nome da saúde de um povo.

Tomando como objeto de estudo a Memória Social dos “Andarilhos Mágicos”, construímos um caminho de investigação a respeito da história deste grupo teatral, dos seus ideais e de sua prática. Idealizado por Infante, “Andarilhos Mágicos” foi um grupo que, através do teatro, recusou o estigma da loucura. O teatro do Instituto de Psiquiatria da UFRJ foi batizado de *Qorpo-Santo* por representar uma afirmação da arte do teatro e da arte da poesia em nome da vida. Qorpo-Santo foi dramaturgo, poeta, professor, pai de família e teve sua vida arruinada durante seis anos após ter sido ser acusado de louco. Médicos, psiquiatras, advogados e juízes travaram uma obstinada campanha, em nome da

ciência psiquiátrica, em provar que Qorpo-Santo era louco. Mas Qorpo-Santo se recusou a aceitar esta identidade fixa que o amarraria a uma memória cristalizada de louco. Através de sua arte, a dramaturgia e a poesia, Qorpo-Santo afirma sua singularidade e constrói uma promessa de futuro.

A partir da busca pela significação do nome “Andarilho”, a teoria de Nietzsche nos possibilitou levantar uma série de hipóteses contundentes a este respeito. O Andarilho é quem caminha sem ter um porto de chegada sabido de antemão, o que lhe importa não é a meta a alcançar e sim a ação de caminhar. O caminhar representa a construção de um futuro, abraçar o novo, fazer teatro.

Nietzsche, ao realizar o resgate dos antigos gregos iluminou nossas perguntas a respeito do nome “Mágico”. As divindades gregas Gorgó, Ártemis e Dionísio são as divindades gregas que representam “o diferente”. Dionísio, além de ser o deus do teatro, é a divindade que ensina e obriga a ser diferente. O mágico diz respeito a outra dimensão da realidade, quem a enxerga são os “cegos para a luz, que viam o invisível”, os poetas, os atores e quem se encanta com a vida como o coro ditirâmico se encanta com a peça de teatro.

O teatro é um estado de contato, contato de olhares, de estranhamentos, de pertencimento. Pertencimento, como o do coro ditirâmico, de visões de mundo, de afirmação de uma nova memória e de um novo homem. O teatro é uma arte que transforma o corpo, as entranhas, a memória, as percepções, a subjetividade. A memória é uma construção que está sempre em direção ao futuro. Nietzsche, ao redigir suas *Considerações Intempestivas* afirma que escreve essas considerações para suscitar ações intempestivas, ações que são projetos voltados para o futuro. A memória é construída através dessa luta de forças entre o esquecimento e a lembrança.

A memória é transformada pelo teatro na medida em que ela, graças a ele, incorpora o trágico, é uma *memória vibrátil*, como afirma Gondar, que abarca tudo o que é possível abarcar, todas as lembranças e todos os esquecimentos indispensáveis para seguir o caminho de forma consistente, forte, lembrando da sua história e também leve, com a *leveza de superfície* dos antigos gregos como afirma Barrenechea. Para caminhar, para ser um “Andarilho Mágico” é preciso uma pisada firme, segura, um olhar em direção ao futuro e uma leveza nos ombros e no corpo inteiro para poder alçar vôo, para acreditar nos sonhos

e poder realizá-los. Os “Andarilhos Mágicos”, com suas ações intempestivas advindas dos músculos desejantes, seguem viagem num caminho a ser sempre construído. Como afirma Machado: “Caminante, no hay camino, se hace camino al andar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARANTE, Paulo. *Locura y Acción Cultural: Sobre los campos de la Reforma Psiquiátrica en el Brasil* in *Salud Mental y Derechos Humanos*. Buenos Aires: Ediciones Madres de la Plaza de Mayo, 2004.

_____. A (clínica) e a reforma Psiquiátrica in *Archivos de Saúde Mental e Atenção Psicossocial*. Rio de Janeiro: Nau, 2003.

_____. *Loucos pela Diversidade: da diversidade da loucura à identidade da cultura*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz/LAPS, 2008.

_____. *O Homem e a Serpente. Outras histórias para a loucura e a psiquiatria*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1996.

ARISTOTE. *Petits Traités D'Histoire Naturelle (Parva Naturalia)*. Paris, GF Flammarion, 2000 a.

_____. De la Memóire et de la Réminiscence in: *Petits Traités D'Histoire Naturelle (Parva Naturalia)*. Paris, GF Flammarion. (*Traduction inédite, introduction, notes et bibliographie* par Pierre-Marie MOREL), 2000 b.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural. Coleção Os Pensadores, 1996.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. “Espaço trágico: lugar das intensidades e das diferenças” in: GONDAR, JÔ e al. (Org.). *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000 a.

BARRENECHEA, Miguel Angel de, FEITOSA, Charles (orgs.). “Tragédia Hoje: a contemporaneidade do arcaico” in: *Assim falou Nietzsche II, Memória, Tragédia e Cultura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000 b.

BARRENECHEA, Miguel Angel de, FEITOSA, Charles, CASANOVA, Marco Antonio, DIAS, Rosa (orgs.). Nietzsche: Para uma nova era trágica in: *Assim falou Nietzsche III, Para uma Filosofia do Futuro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

BARRENECHEA, Miguel Angel de; FEITOSA, Charles; PINHEIRO, Paulo (orgs.). Nietzsche e os gregos, arte, memória e educação in: *Assim falou Nietzsche V*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nova era trágica e grande política: para além do niilismo in: *O Cômico e o Trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008 a.

_____. A guerra e a “grande política”, na interpretação de Nietzsche in: *120 anos para a Genealogia da Moral*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008 b.

_____. *Nietzsche e a Liberdade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008 c, 2º edição.

_____. *As Dobras da Memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008 d.

BASAGLIA, Franco. *Escritos selecionados em Saúde Mental e Reforma Psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENJAMIN, Walter, *A tarefa- Renúncia do tradutor (Die aufgabe des übersetzers)*, Clássicos da Teoria Bilíngüe, Antologia Bilíngüe, Volume I, Alemão- Português, Werner Heiderman (org.), Universidade Federal de Santa Catarina, CCE/DLLE- Núcleo de Tradução: Florianópolis, 2001

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Rio de Janeiro: M.A.F.C, 1978.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara y Real Academia Española, Edición del IV Centenário, 2004.

COMMELIN, P. *Mythologie grecque et romaine*. Paris: Bordas, Classiques Garnier, 1991.

COSTA, Iclea T. M. e GONDAR, Jô (orgs.). *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. Pensamento nômade in: MARTON, Scarlett (Org.). *Nietzsche hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DESCARTES, René. *O discurso do método* in: Os Pensadores, São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996 a.

_____. *Meditações Metafísicas* in: Os Pensadores, São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996 b.

DIAS, Rosa Maria. Nietzsche e Foucault: a vida como obra de arte in: KANGUSU, Imaculada et al. (Org.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras/UFOP, 2008.

DOSTOÏEVSKI. *Les Nuits blanches. Le sous-sol*. Paris: Gallimard, 1990.

EURÍPIDES. *As Bacantes* (tradução de Trajano Vieira). São Paulo: Perspectiva, , 2003.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1999.

_____. *História da Loucura na Idade Clássica*, Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 2007, 8º edição, 1º reimpressão.

FOUCAULT, Michel. Préface (4) *in*: *Dits et Écrits I*, Paris: Éditions Gallimard, 1994 a.

_____. Le sujet et le pouvoir (306) *in*: *Dits et Écrits IV*, Paris: Éditions Gallimard, 1994 b.

_____. Foucault étudie la raison d'État (280) *in*: *Dits et Écrits IV*, Paris: Éditions Gallimard, 1994 c.

GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera (orgs.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

GONDAR, Jô e BARRENECHEA, Miguel Angel de (orgs.). *Memória e Espaço. Trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

GRAVES, Robert. *Les Mythes Grecs I*. Paris: Librairie Fayard, 1989.

_____. *Les Mythes Grecs 2*. Paris: Librairie Fayard, 1989.

GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, 12^o edição.

HAMILTON, Edith. *La mythologie*. Paris: Marabout Université, 1978.

HÉSIODE. *Hésiode et les Poètes Élégiques et Moralistes de La Grèce*. Paris: Garnier. (Collection Classiques Garnier), s/d.

_____. *La Théogonie*. Paris: Garnier. (Collection Classiques Garnier), s/d.

_____. *Les Travaux et Les Jours*. Paris: Garnier (Collection Classiques Garnier), s/d.

HOMÈRE. *L'Illiade*. Paris: Garnier Frères. Flammarion, 1965.

INFANTE, Raffaele G. G. *Influências Filosóficas no Desenvolvimento do Psicodrama- A teoria e as Práticas de Dramatização*. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, 35 (3), p. 181-182, 1986.

_____. *Uma nova práxis interdisciplinar no campo da ecologia social*. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, 41 (10), p. 521 a 524, 1992.

_____. *A abordagem psicodramática em regime de Hospital- Dia- Ressocialização do indivíduo psicótico* (Sociedade de Psicodrama do Rio de Janeiro.), s/d.

_____. e CLEBER, Rosaly S. *Atividades psicodramáticas no Hospital- Dia do Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro: fundamentos e perspectivas*. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, 40 (4). P. 171 a 175, 1991.

LIMA, Elisabeth Araújo. *Arte, Clínica e Loucura. Território em Mutação*. São Paulo: Summus: FAPESP, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Aprendendo a Viver, Imagens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *A paixão Segundo GH*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1964.

MACHADO DE ASSIS. *O Alienista*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.

MARTINEZ CORRÊA, Zé Celso. *PRIMEIRO ATO, Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

MARTON, Scarlett. (org.) *Nietzsche hoje?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1958, quarta edición.

MORENO, J. L. *O teatro da espontaneidade*. (tradução de Maria Sílvia Mourão Neto). São Paulo: Summus, 1984, 2º edição.

_____. *Psicodrama*. São Paulo: Cultrix, 1978, 2º edição.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 2ª edição, 3ª reimpressão.

_____. *A Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 10ª reimpressão.

_____. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia das Letras. (tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza), 2008.

_____. *Nietzsche. Obras Incompletas*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Círculo do Livro, 1996.

_____. *Considerações Intempestivas*. Lisboa: Editorial Presença, 1976.

_____. *Par-delà bien et mal*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Librairie Générale Française, 1983.

_____. *Ecce Homo*. Paris: Gallimard, 1974.

_____. *Aurore*. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *Humain, trop humain I*. Paris: Gallimard, 1987 a.

_____. *Humain, trop humain II*. Paris: Gallimard, 1987 b.

OIDA, Yoshi e MARSHALL, Lorna. *O Ator Invisível*. (prefácio de Peter Brook; tradução de Marcelo Gomes). São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PLATON, *Oeuvres Complètes*. Vol. I. Paris: Bibliothèque de la Pleiade, Librairie Gallimard, 1950 a.

PLATON, *Oeuvres Complètes*. Vol. II. Paris: Bibliothèque de la Pleiade, Librairie Gallimard, 1950 b.

_____. *O Banquete in Diálogos, Os Pensadores*. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1972.

_____. *A República*. Cap. III. Lisboa: Calouste Gubelkian, 1996.

_____. *Ião*. Cap. X, Lisboa: Calouste Gubelkian, 1996.

PIRANDELLO, Luigi. *Esta Noite se Improvisa*. Lisboa: s/e, s/d.

QORPO-SANTO. *Teatro Completo*. (estudo crítico e notas de Guilhermino Cesar). Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional de Arte;, 1980.

ROTELLI, Franco. *A Instituição Negada* in Cadernos do NUPSO/ DAPS/ENSP/ FIOCRUZ, 1988.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.

VARGAS LLOSA, Mario. Una novela para el siglo XXI in: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara y Real Academia Española, Edición del IV Centenário, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do Pensamento Grego*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008, 2º edição, 1º reimpressão.

_____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2006.

_____. *A Morte nos Olhos. Figuração do Outro na Grécia Antiga. Ártemis e Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, 2º edição.