

A influência do mito do herói na aceitação das práticas artísticas

Antonio Vargas*

O artigo exemplifica a ação do mito do herói na construção social da imagem do artista. Explica como o *mito do artista* atua no cruzamento dos interesses entre o social (coletivo) e o individual, participando de forma efetiva na instauração e consolidação do reconhecimento artístico e, portanto, ocupando papel determinante nos jogos simbólicos construtores da identidade artística.

Mito do artista, mito do herói, teatro

A mitocrítica formulada por Durand¹ pode ser *grosso modo* apresentada como uma metodologia para análise ou crítica literária. Trata-se de fato de uma metodologia de apoio (pois fornece substratos) para a realização da análise ou da crítica. Isso porque sua aplicação revela a presença de mitos ou estruturas míticas que atuam inconscientemente na construção do sentido, influenciando, portanto, a aceitação ou a rejeição da obra. O mito atua como um fio condutor que guia o leitor durante aquele processo hermenêutico no qual o sentido passa do intuído ao percebido ou significado.

Das diferentes etapas metodológicas, a primeira trata da identificação dos mitemas. Sendo o mito uma narrativa, podemos entender o mitologema como uma parte da narrativa de um acontecimento importante do mito. Segundo Durand² é um resumo abstrato de uma situação mitológica; um esqueleto da obra. O mitema, por sua vez, é a menor unidade com sentido que compõe o mito. É esse sentido que, pela repetição, pela redundância, cria o sentido mítico. Além disso, um mitema pode estar presente em mais de um mitologema. Mas é importante destacar que é o mitema — muito mais que o mitologema — que dá a significação mítica exatamente porque é a repetição afirmativa de uma mesma ação que coloca em destaque a sua qualidade mítica.

Uma vez realizada a identificação dos mitemas, os mitos passam a ser identificados, e sua presença e relação na trama recebem as demais etapas de contextualização, vinculando-os com o autor e com o contexto social. Assim, Durand define a mitocrítica como uma metodologia unificadora apoiada sobre três bases:

Mitocrítica		
Análise psicológica (Psicologia profunda e psicocrítica)	Análise das estruturas constitutivas (estruturalismo)	Análise do contexto sócio-histórico (análise marxista)
O autor	O texto	O meio social

* Antonio Vargas é doutor em Artes pela Universidad Complutense de Madrid, possui pós-doutorado na Universitat de Barcelona. Artista plástico com exposições no Brasil e no exterior, possui artigos em diversos periódicos. É docente do Mestrado em Teatro-Udesc e do Mestrado em Artes Visuais-Udesc.

1 Durand, 1993.

2 Durand, 1983.

Mas as aplicações da mitocrítica não se esgotam em suas possibilidades de análise e crítica literária. A identificação contextualizada de mitemas e mitos pode contribuir para os estudos sobre os processos de construção da identidade artística e também para análises pontuais sobre os processos de aceitação ou rejeição de determinadas práticas artísticas. Porém, como a metodologia foi concebida para análise de obras literárias e, portanto, de discursos, sua aplicação às artes ausentes de textos ou de imagens figurativas (pintura abstrata, várias obras contemporâneas, instalações, *performances* e algumas práticas teatrais) apresenta diversas dificuldades. Para tais situações propus³ uma via alternativa cruzando os pressupostos epistemológicos e metodológicos apresentados por Durand com outros oriundos dos estudos sobre a mitologia artística. O resultado preserva os três pilares e assegura o lugar da obra como lugar central da discussão, mas substitui a identificação dos mitemas nas obras para localizá-los nos discursos da crítica sobre as obras e o autor e do autor sobre sua obra e seus conceitos de *ser artista*. Também não considera a obra isoladamente de outras do mesmo autor, isto é, considera um conjunto de obras.

"Narrativa" do autor sobre a obra/ artista	→ Mitocrítica ←	"Narrativa" da crítica sobre a obra/ autor
↓		↓
Análise psicológica (Psicologia profunda e psicanalítica)	↓	Do contexto sócio-histórico (análise marxista)
↓	Um conjunto de obras	↓
O autor		O meio social
↓	↓	↓
Análise das estruturas mítico-heróicas (estruturalismo/Círculo de Eranos)	Análise das estruturas constitutivas da imagem (FLV, História da Arte)	Análise das estruturas mítico-heróicas (estruturalismo/Círculo de Eranos)
↓	↓	↓
O texto	A imagem	O texto

Essas proposições metodológicas permitem, como já disse, o uso de uma ferramenta para estudos pontuais. Mas uma análise conjunta dos mitemas presentes no *discurso da crítica x discurso do artista* somada à análise das obras correspondente ao período das críticas aporta dados interessantes para um estudo que busque compreender a aceitação ou rejeição da obra em cada momento histórico.

Porém, a simples identificação dos mitemas heróicos presentes nos discursos da crítica e dos artistas já é suficiente para que tenhamos uma dimensão da influência exercida pela mitologia no processo de reconhecimento artístico, que leva a transformação da imagem social do artista e serve como balizador na construção da identidade artística.

Para visualizar algumas das características heróico-artísticas presentes nas declarações de críticos especializados, de artistas e de

³ Vargas, 1997.

jornalistas é preciso *fragmentar* os discursos para identificar os mitemas assim como os indicativos dos mitologemas heróicos. E saberemos que são mitologias não apenas porque coincidem com as características míticas do heroísmo, mas porque muitas dessas declarações quando isoladas carecem de significado maior para a compreensão da obra, sendo algumas até mesmo irrelevantes. Mas, em seu conjunto, as diversas referências atuam como um recurso psicolinguístico que, por variações sobre um mesmo tema mítico – o da criação –, reafirmam o caráter de excepcionalidade da obra ou do artista, imprimindo um significado de *diferença* que singulariza aquele objeto ou indivíduo de outros considerados comuns. Só assim as particularidades de cada obra ou indivíduo adquirem um significado artístico, uma vez que enquanto particularidades são históricas e culturais; portanto, temporais. Mas a obra de arte é atemporal. Por isso se diz que o mito não fala da história e da cultura e sim que *dá sentido à história e à cultura*.

Mas apesar disso é importante ter presente que fragmentar os discursos não é a forma correta de se relacionar com o mito. O mito exige vivência. É a narrativa em seu conjunto, com sua beleza estrutural e imagens, que nos permite “sentir” o mito. Pois só assim o mito é vivo. Realizar uma análise da mitologia presente nos discursos serve apenas para exemplificar pedagogicamente o que se disse acima: que a redundância é a forma de atuação mítica e, portanto, é em conjunto nos textos que cumprem sua função ao adquirem seu verdadeiro *sentido*. Ao contrário das tautologias, que apenas repetem variações de uma mesma situação, as redundâncias míticas são variações que em seu conjunto possuem uma função de aperfeiçoamento do sentido, ou seja, expressam as tentativas do narrador de “cercar” um fenômeno que em sua totalidade lhe escapa. São esforços de definir a singularidade que, por sua natureza, resiste a definições totalizadoras.

Por fim cabe lembrar que, embora o mito heróico seja uma narrativa que conta uma história e portanto possui uma linearidade (o herói encontra o protetor depois de ser abandonado, etc.) os diferentes mitemas que o constituem não aparecem obrigatoriamente todos em conjunto em cada narrativa e quando o fazem em maior número não aparecem obrigatoriamente em sentido diacrônico, isto é, um após o outro, construindo um sentido literal. O sentido que eles auxiliam a construir não é literal, mas metafórico, simbólico, poético. Mas é claro que, quanto mais longo o texto que descreve o artístico, maior o número de mitemas encontrados e mais fácil sua aceitação como um argumento que *de fato descreve o artístico*. Por este motivo, um texto deve ser analisado sistematicamente várias vezes para que os diferentes mitemas possam ser evidenciados.

O mito em ação

O primeiro mitologema ao qual se pode prestar atenção é o do nascimento, que está diretamente relacionado ao tema da origem heróica. Uma vez que a mitologia artística entende a obra como feita por um indivíduo "escolhido" é compreensível que este tenha uma origem diferenciada dos demais. O problema é que, como recorda Brandão,⁴ a "etimologia, a origem e a estrutura ontológica do herói ainda não estão muito claras". Esse autor esclarece que os diversos estudos acerca da natureza e origem dos heróis apresentam teses diferentes. O resultado é que a origem algumas vezes é afirmada como sendo o herói um Deus (tese a), ou seja, cujo nascimento não se explica, em outras como um humano descendente de ancestrais famosos ou de pais da alta nobreza, habitualmente um rei (tese b). Importante, porém, é entender que os mitologemas heróicos do nascimento desejam afirmar a natureza sobre-humana do herói, e é por essa razão que é bastante comum entendermos o herói, assim como Aquiles foi definido como o filho de uma divindade com um ser humano.

Relacionados a esse mitologema, ganham sentidos os mitemas que falam do nascimento e da infância do artista. E é interessante observar como o fazem em sintonia com as duas formas: uma mostrando que o artista descende de outros artistas, ou de família de destaque, o que afirmaria a continuidade da "linhagem heróica" (tese b); e outra mostrando justamente o contrário, isto é, que o artista descende de pessoas simples, sem nenhuma relação com a arte, caso em que se estaria destacando a ausência de uma explicação para o talento (tese a). Neste caso a mitologia heróica apresenta o artista como um "escolhido" dos deuses, que o protegem para que possa realizar seus feitos. E são mitologias porque tanto uma situação como outra não são características que, de fato, determinem que a criança nascida será um artista talentoso. Talentosos artistas e intelectuais têm filhos que seguem carreiras sem nenhuma relação com a arte. Em muitos casos, como quaisquer seres humanos, possuem uma vida bastante tediosa e até mesmo fracassada. Por sua vez, nascer em uma família sem nenhuma relação com a arte é o mais comum e obviamente não determina que ali surgirá um artista. Mas tanto o texto crítico quanto o histórico formam sentido juntos, afirmando a natureza excepcional do artista desde o berço.

Em um artigo sobre Cacilda Becker, Luís André do Prado⁵ autor da biografia da atriz brasileira que tem como título *Cacilda Becker, fúria santa* demonstra as tendências excepcionais da atriz, que não se originariam no berço da família natural e sim em uma suposta herança divina dos criadores do teatro: os gregos.

4 Brandão, 1990.

5 Prado, 1998.

Cacilda nasceu em 1921, numa família sem nenhum histórico artístico (...) Primordialmente, a família é originária da Grécia. Tanto que a própria Cacilda acreditava ter descendência direta dos gregos: "meus avós maternos são alemães e minha avó paterna, italiana, meu avô paterno, grego. Nosso jeito é primitivo – vivemos do instinto, agarramo-nos às coisas, ao jardim. Temos apenas o vício de viajar".⁶

E é relacionado ao nascimento que os mitemas indicativos da Precocidade surgem. O herói, desde criança e jovem, já revela sua natureza incomum; e da mesma forma o artista revela seu talento.

Prado se serve desse mitema quando diz que Cacilda:

(...) integrou pela primeira vez um elenco teatral sem nunca ter assistido a uma peça... Aos nove anos, apresentou-se num palco pela primeira vez, numa festa de colégio, ainda em Pirassununga. Isso virou um hábito: além de dançar em casa para "espantar a fome", em toda festa de encerramento do ano letivo, do primário ao secundário, lá estava Odinha (apelido de infância) com a dança inventada por ela mesma.⁷

De forma semelhante, Fernando Eichenberg, ao falar do teatrólogo e diretor Peter Brook, diz:

Brook fez sua primeira montagem de *Hamlet* aos sete anos de idade, quando, com a ajuda de marionetes de papelão, encenou para seus pais a conhecida tragédia do príncipe da Dinamarca.⁸

Incontáveis crianças encenam para seus pais. E, na Europa, o fato de uma criança encenar Shakespeare não constitui nenhuma singularidade, mas a possibilidade (real ou não) de Brook tê-lo feito é útil e importante para criar a significação mítico-artística.

Alguns mitemas relacionados com o nascimento muitas vezes indicam as dificuldades (e até riscos de vida) pelas quais o herói passou e são bastante freqüentes. Buscam dessa forma reforçar a imagem do artista como alguém escolhido, pois, apesar das adversidades, não apenas sobreviveu, mas, superando-as, transformou-se em artista. Muitas vezes ocupam um espaço tão expressivo nas narrativas, que se constituem em verdadeiros mitologemas, pois, como recorda Brandão:

Acrescente-se, ademais, que muitos heróis, além do nascimento difícil ou irregular, são expostos, por força normalmente de um Oráculo, que prevê a ruína do rei, da cidade, ou por outros motivos, caso o recém-nascido permaneça na corte ou na pólis.¹⁰

No caso de Cacilda Becker, o abandono do pai gerou as dificuldades financeiras e emocionais necessárias para que Prado se servisse desse mitema:

O casamento de Alzira Becker com Edmundo Laconis durou até 1930, época em que vivia na capital com as filhas Cacilda, Dirce

6 Idem, *ibidem*, p. 74.

7 Idem.

8 Prado, 1998, p.77.

9 Eichenberg, 2002, p.115.

10 Brandão, 1990, p. 22.

e Ceyde. Após o rompimento, Alzira retornou com as filhas para o interior e lutou arduamente pela sobrevivência (...) Elas enfrentaram a pobreza – muitas vezes até sendo obrigadas a roubar.¹¹

Ao abandono seguem-se os mitemas que compõem o mitologema do Encontro com o protetor. Eles são importantes porque já indicam o início do aprendizado heróico, pois muitas vezes o protetor não é apenas aquele que acolhe (e conseqüentemente o salva), mas é também aquele que revela ao herói sua natureza ou que se apresenta como o primeiro mestre. Quando isso ocorre e a narrativa ganha corpo podem surgir os mitologemas do Chamado ou da Formação iniciática. A aceitação do chamado “significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida”.¹² A partir desse momento, ele adentra a jornada heróica propriamente dita.

No texto sobre Cacilda, Prado conta como a atriz encontrou acolhida de amigos, como o escritor Miroel Silveira, que a viu como um talento para o teatro indicando-a para um espetáculo: “Impressionado o galã a convidou para integrar o elenco da companhia que estava montando”.¹³ Mas acrescenta que Cacilda preferiu ter a proteção do ator hollywoodiano Paul Roulieu:

Miroel era um artista jovem e radical. Queria ver Cacilda vinculada à renovação do teatro brasileiro e situava o trabalho de Roulieu do outro lado. Ocorre que para Cacilda, que mal entendia o que era o teatro, tudo isso naquele momento não tinha nenhuma importância (...) Cacilda assinou contrato com Roulieu, seduzida pelas promessas do ator-empresário de transformá-la rapidamente em uma estrela.¹⁴

Campbell,¹⁵ por sua vez, considera que a partida do herói rumo a sua jornada é conseqüência de uma convocação do destino. Esse chamado pode parecer com um arauto (despertar do eu), que costuma se mostrar sombrio, algo considerado maléfico pelo mundo, ou com um chamado, feito por alguém cuja aparência costuma ser repugnante.¹⁶ Essa convocação representa a vinda à tona de profundas camadas do inconsciente em que estão guardados os fatores, leis e elementos rejeitados, não admitidos, desconhecidos ou subdesenvolvidos do ser. O caráter misterioso que o herói percebe (conscientemente) é envolvido por uma atmosfera de irresistível fascínio — pois, ao inconsciente, esse “cenário” já é familiar. Mas o chamado nem sempre é aceito. Nesse caso, a aventura é convertida em sua contraparte negativa — o personagem é aprisionado pelo tédio, pelo trabalho pesado ou pela

11 Prado, 1998, p. 74 e 77.

12 Campbell, 1993, p. 66.

13 Prado, 1998, p. 77

14 Idem.

15 Campbell, 1993

16 O chamado é feito geralmente por um animal ou alguma figura misteriosa; psicologicamente falando, aqueles que representam os instintos reprimidos.

'cultura'; perde o poder de transformação e se transforma em uma figura a ser salva por outro herói. A recusa leva o homem a um encarceramento como o da Bela Adormecida, que permaneceu dormindo, assim como todo o seu povo, por muitos e muitos anos. Campbell recorda que, para a psicanálise, essa negação representa uma impotência do homem em abandonar o ego infantil (ao pai e à mãe), para alcançar o nascimento no mundo exterior.

Mas uma vez aceito o chamado e iniciado o aprendizado, o destino heróico se põe em movimento em um processo cujo controle o herói não possui mais. E sua formação não será definitiva até o início dos mitemas das Viagens que ao mesmo tempo se apresentarão como Agonística, isto é, Provas e Conquistas, mas também como aprendizado.

Os mitemas da Formação são de fundamental importância para compreendermos a presença, nos currículos, nas declarações de artistas e nos textos críticos, de referências a seu aprendizado (ou sua estada) fora de seu país de origem. A presença das referências às viagens, enquanto mitologia, não se revela facilmente nos currículos ou textos feitos sobre artistas consagrados, pois, uma vez consagrados, as referências só *reafirmam* sua consagração. Nós os percebemos em seu sentido mitológico muito mais porque estão presentes, também, nos currículos e textos de jovens estudantes de artes ou de *amadores*, que, sem reconhecimento maior, por esforço pessoal ou condições familiares, viajam, residem ou estudam fora de seu país. Sua existência também nos auxilia a compreender por que motivos, durante muitos anos no Brasil e na América Latina principalmente — e até há bem poucos anos —, os primeiros prêmios dos grandes salões de arte eram “viagens e estadas no exterior”. Também nos auxilia a compreender o ímpeto ou o desejo desenfreado (para alguns) dos artistas em *partir* em busca de *novas experiências*, bem como a existência, ainda hoje, de bolsas de estudo (como as da Unesco, para citar apenas um, de muitos exemplos) para que artistas de diferentes nacionalidades deixem seus países de origem para residir e estudar “fora”. Naturalmente, toda viagem implica risco e novas experiências. Não se questiona esse fato nem, muito menos, que essas novas experiências possam contribuir para o amadurecimento individual e profissional. O que se precisa entender é que, uma vez que as viagens constam nas narrativas míticas como um importante simbolizador das vivências heróicas, sua presença nos currículos e biografias remete a essa associação.

Mauro Trindade, em artigo sobre a atriz Juliana Carneiro da Cunha, informa:

(...) em 1970, mudou-se para Paris, e o coreógrafo Maurice Béjart passou a ser seu novo mestre no centro de Formação do Intérprete Total (...) Juliana trocou o sucesso profissional e financeiro cada vez mais certo no Brasil pelo desemprego e anonimato em Paris.¹⁷

Como se vê, o mito ensina que as viagens representam um período de grande aprendizagem na vida dos artistas. Período no qual adquirem grande domínio do exercício de suas funções. A bem da verdade, deve-se dizer que dentro do mitologema da Formação e Aprendizado, os mitemas relacionados com a destreza do herói no domínio das armas são os mais versáteis e estão entre os que maior impacto podem causar no ouvinte da fala mítica. Isso ocorre por uma característica da natureza da prática heróica.

No texto de Prado, várias passagens indicam o incomum domínio teatral de Cacilda Becker:

Sua atuação de novo impressiona, particularmente como a Brizida Vaz do *Auto da Barca do Inferno*, apesar de ainda não ter plena consciência do trabalho que fazia (...) uma passagem, porém, é bastante reveladora no domínio de palco que Cacilda já havia adquirido. Bibi cai doente, e Cacilda se vê obrigada a substituí-la às pressas: representava-se *É proibido suicidar-se na Primavera*, as entradas estavam vendidas, e Bibi não poderia de forma alguma representar (...) é muito difícil tentar sugerir o que era a experiência de ver Cacilda no palco, mas pelo menos duas definições me ocorrem: a primeira é a que afirmava que, se no início de uma peça houvesse 40 ou 50 pessoas no palco, e ela estivesse na décima fila, mesmo quem jamais a tivesse visto saberia imediatamente quem era a pessoa mais importante em cena.¹⁸

Em outro momento o autor destaca uma ação que entre habilidade e astúcia demarca a singularidade da atriz.

(...) à noite, depois de passar rapidamente a peça, com o auxílio dos colegas, para conhecer a marcação, e de ler sozinha várias vezes suas cenas, Cacilda estreou pela terceira vez no Rio. Estava nervosa, e o papel não era sopa. Ela porém é de circo e com o auxílio de vários cigarros, que acendia num momento oportuno para ouvir o ponto, sem que a platéia percebesse, com um jogo de cena extremamente natural, Cacilda agradou integralmente a platéia.¹⁹

Assim como Desvaux,²⁰ Durand²¹ ou Kuspit²² indicaram, de fato, dois modelos de heroísmo predominam culturalmente. Um regido pelo domínio das armas externas, logo, "materiais", e que permite a conquista de "territórios", cuja melhor imagem é a do guerreiro. E outro, regido pelo domínio das armas interiores, logo "espirituais", e que permite a conquista de modificações internas, e cuja melhor imagem é a do

17 Trindade, 2003, p. 108.

18 Prado, 1998, p. 76.

19 *Idem, ibidem*, p. 79.

20 Desvaux, 1989.

21 Durand, 1989.

22 Kuspit, 1992.

“asceta”. O domínio das armas também se expressa pela astúcia (inteligência) e o senso de humor. Este último é apontado por Kris e Kurz²³ como um indicativo da inteligência superior do artista.

Também o esforço é sempre um requisito admirado. Trindade a respeito de Juliana Carneiro da Cunha lembra que a atriz:

(...) mergulhou por três anos na ioga, danças clássicas, moderna, indiana e espanhola, aulas de circo, canto e teatro (...) Ao lado de Fernanda Montenegro no papel-título, ela representou Marlene, a submissa empregada de Petra. Não abriu a boca para falar sequer uma vez em cena – e ainda assim sua presença se fez assombrosa no palco.²⁴

Adriana Pavlova ao comentar o espetáculo do Grupo Momix destaca o domínio técnico:

Como já é marca do Momix, em *Opus Cactus* não há grandes invenções técnicas. Pendleton brinca mesmo é de criar sobre a simplicidade dos corpos. Por isso usa e abusa das silhuetas, da acrobacia, do som e da luz (...) é um trabalho de ilusões, porque não vemos os detalhes dos corpos (...) o incrível é que você tem um sistema de som de alta qualidade e grandes bailarinos, é possível fazer coisas incríveis em cena, sem precisar da ajuda de máquinas. No Momix, parte da ilusão é perceber que não há ilusão. O que há de virtuoso está nos corpos dos bailarinos, e nada mais do que isso.²⁵

Em termos semelhantes, Fernando Echemberg se refere à direção de Claude Régy e à atuação de Isabelle Huppert na obra *4.48*, de autoria de Sarah Kane:

Sua encenação de *4,48 Psychose* é um demonstrativo exemplo de seus métodos, no qual Isabelle Huppert cumpre sua função com extrema habilidade, talento e justeza.²⁶

Brandão²⁷ também chama a atenção para o papel singular que a relação entre mestre e “aluno” desempenha dentro do mito heróico. O mestre não apenas ensina, mas introduz o aprendiz nos ritos iniciáticos de passagem; provas cuja superação demonstram a preparação do herói para assumir sua tarefa. E aponta alguns exemplos de ritos como *corte de cabelo, mudança de nome, mergulho ritual no mar, passagem pela água e pelo fogo, a penetração do labirinto, a catábese ao Hades, o androginismo, o travestismo e a hierogamia*. Lendo-se a respeito desses ritos, como não pensar em músicos *ídolos* pop como Prince, Madonna ou Michel Jackson? Mas obviamente a criação sempre implica ruptura de uma ordem estabelecida e é compreensível, portanto, que os artistas adotem pautas de comportamento que não se enquadrem exatamente naquelas em geral estabelecidas. Em alguns momentos históricos, porém,

23 Kris e Kurz, 1982.

24 Trindade, 2003, p.108.

25 Pavlova, 2002, p.74.

26 Echemberg, 2003, p.105.

27 Brandão, 1990, p. 26-27.

essas diferenças se fazem mais gritantes. Após o surgimento do romantismo, a adoção por parte dos artistas do comportamento boêmio como uma contraposição ao comportamento burguês criou as condições para que estas diferenças se manifestassem de forma mais evidente. Basta pensarmos no quanto o comportamento e a forma de vestir-se de um Rubens ou de um Velásquez em nada se diferenciavam daqueles característicos da nobreza a qual serviam para entendermos o quanto de mudanças o romantismo operou na imagem do artista. Ao mesmo tempo, a passagem por esses rituais abre espaço para o surgimentos dos mitemas de superação do mestre. No texto de Prado, observa-se a presença de alguns desses mitemas. "Será que alguém lembra que ela ainda teve de lutar contra a exigência de as atrizes terem de fazer os exames de saúde das prostitutas?"²⁸ Recorda que Cacilda disputou "um concurso de beleza" e se fez "capa de revistas locais"²⁹. E citando a atriz, recorda também que enfrentou severa crítica de Zimbinski:

Ele me olhou profundamente e disse: você nunca vai ser uma atriz. Isso cala fundo e eu fiquei atemorizada. Mas foi justamente esse homem que me ajudou a me tornar uma atriz. E talvez tenha sido justamente este um dos botões que ele tenha apertado, para me estimular.³⁰

Já no relato da própria atriz na citação que segue, apresentado pelo autor, a superação do mestre é evidenciada.

Um dia, casualmente, fazendo uma peça (...) me cai o texto inteiro na mão, e eu, escondido do diretor de cena, levei-o para casa; porque esse texto pertencia ao diretor do espetáculo; os atores recebiam apenas as deixas com suas falas. Li a peça e compreendi, então, o que era representar. Estudei meu papel, fui para o ensaio e me lembro do Paul Roulien me olhar, com uma cara de grande admiração, dizendo: Deu um estalo? Até hoje ele não sabe por que deu o estalo; por que a luz tinha acendido... É que eu tinha lido, pela primeira vez, um texto integral e, a partir daquele dia, passei a exigir os textos para poder estudar.³¹

Dessa forma, segundo o autor, Cacilda, a sua maneira, encontrava as tendências modernas do teatro, superando seu mestre Roulien e deixando a companhia.

Também Eichenberg mostra Peter Brook reescrevendo, alterando e superando o mestre Shakespeare:

Quem está aí? indaga o sentinela Bernardo, na primeira fala do texto consensual, entre os especialistas, de *A Tragédia de Hamlet*, de Shakespeare. Na mais recente versão de Peter Brook, a pergunta é suprimida. Nem Bernardo ou seu colega Francisco

28 Prado, 1998, p. 76.

29 Idem, ibidem, p.77.

30 Idem, ibidem, p.80.

31 Idem, ibidem, p.78.

debutam o espetáculo. Brook vai direto ao ponto. É o próprio Hamlet que entra em cena, recitando de frente para o público um monólogo no qual revela parte de sua tragédia e de suas angústias. Nem pressa, preguiça ou desprezo ao mistério. Peter Brook, cortou, colou e reescreveu versos até encontrar a justa medida que procurava: o Hamlet essencial. Mesmo o célebre monólogo 'ser ou não ser' foi deslocado. Na metamorfose, ele opera a reconstrução.³²

Nessa citação chega a ser divertido observar como o autor afirma a superação do mestre: Brook ao alterar o texto original encontra o fundamental de um personagem que foi criado pelo próprio autor do original. Assim, o que acaba por dar a entender é que Shakespeare não compreendeu a verdadeira essência de seu personagem!

A citação de com quem o artista estudou, isoladamente, pode não ser considerada uma mitologia. As pessoas aprendem uma com as outras os mais diferentes ofícios, e isso não é nem mais nem menos do que a cultura sendo transmitida de uma geração a outra. É normal que, se um indivíduo adquire fama por fazer algo bem feito, se transforme em uma referência coletiva que indica que X, que com ele aprendeu, possivelmente saiba mais do que esse Y, que aprendeu com outro. Embora essa conclusão não seja sempre correta, é tão normal e comum pensarmos assim, que dessa forma também raciocinamos quando julgamos instituições, como as universidades, por exemplo. Esse raciocínio demarca uma diferença. Mostra uma singularidade de X em relação a Y. E é nesse marco que o mitema do aprendizado, vinculado aos demais no conjunto de um texto, soma para simbolizar o heróico e a excepcionalidade artística.

Reproduzir em linguagem mundana o ensinamento do reino sagrado constitui a verdadeira façanha heróica. Mas, como coloca Campbell,³³ como falar do mundo multidimensionado das mensagens do vazio gerador, em termos de 'sim' e 'não', em evidências que excluem o próprio sentido da mensagem? O herói retorna munido para esta última batalha — contém a sabedoria, o virtuosismo, etc. —, e superar esse obstáculo é sinônimo de sucesso no retorno. Essas limitações, mais do que tudo, demonstram a grandeza da sabedoria adquirida por ele em sua jornada.

O retorno do herói acontece porque ele provou estar pronto para entregar o 'troféu transmutador da vida' para a renovação da comunidade. Na mitologia, a conquista desse 'troféu' aparece com diversas roupagens, uma delas é o "Fogo" — roubado e trazido por Prometeu para a humanidade mundana. Esse poder, por ocasião de seu retorno, é usado para transmutar uma certa realidade que se encontra acomodada (adormecida) na temporalidade terrena.

32 Eichenberg, 2002, p. 116.

33 Campbell, 1993, p. 205.

No texto de Prado sobre Cacilda Becker, os mitemas que expressam esta ação de entrega e defesa e do coletivo são bastante evidentes.

Rapidamente Zampari (...) importou um diretor, o italiano Adolfo Celi, a trabalho na Argentina. Em seguida fixou elenco permanente do qual Cacilda foi a primeira contratada. Assim (...) entrou definitivamente no teatro moderno (...) até a saída de Cacilda a companhia viveu um período de ouro; como se o atraso da cena brasileira tivesse de ser compensado em um tempo recorde — 50 anos em cinco, para usar um *slogan* da época (...) Neste contexto Cacilda realizou o sonho de ser primeira atriz (...) Em meio a uma ditadura intolerante e terrorista, Cacilda surgiu como uma voz respeitada, corajosa denunciando a censura e defendendo a classe teatral. Assumiu, então, o papel de grande mãe e declarou que "todos os teatros são meus teatros".³⁴

E Trindade observa:

Para compreender a interpretação de Juliana Carneiro da Cunha é preciso entender o teatro além das palavras. Como um televisor com o som subitamente cortado e no qual as imagens adquirem uma movimentação e uma lógica anterior ao discurso falado (...) Toda essa intensidade amorosa e firmeza de caráter são reveladas aos espectadores em poucos diálogos, de conteúdo quase sempre trivial, o que requer da atriz um calado fora do comum em experiência, expressão e segurança em cena. Atributos conquistados nos quase 50 anos de trabalho e estudos de Juliana Carneiro da Cunha.³⁵

Essas ações, uma vez interpretadas corretamente pela sociedade, geram-lhe o reconhecimento e a glória. O artista passa a ser respeitado e admirado por haver, através do aprendizado árduo, da constante luta e superação de obstáculo, da abdicação e superação de seu egoísmo humano, obter o direito de conhecer os segredos dos deuses, de aprender as grandes verdades. E, generosa e desinteressadamente, as comparte com os comuns mortais. Não importa que ele já tenha nascido como um escolhido e que a própria natureza lhe tenha dotado dos recursos necessários para a tarefa. Havia a necessidade de que ele superasse essa própria condição, pois ela mesma, paradoxalmente, poderia impedi-lo de atingir sua meta se o herói, ao acreditar-se superior, ignorasse a infeliz e precária condição humana. Isso diz o mito heróico. E, porque Ihe é agradecida, a sociedade retribui, oferecendo conforto e glórias ao herói.

E, assim, chegamos ao final da jornada heróico-artística na qual surgem os mitemas da Submissão do herói à morte.

A morte mítica do herói é sempre trágica. E assim é porque, segundo o mito, os deuses sentem inveja da admiração, do amor e do respeito

34 Prado, 1998, p. 80.

35 Trindade, 2003, p. 107-108.

que a sociedade sente pelo herói e que este sente pelos humanos. O que o mito ensina, por meio desse mitologema é algo que escapa à maioria dos teóricos acadêmicos que acusam o mito de não contribuir para o convívio harmônico da espécie humana e, erroneamente, jogam sobre os ombros da dialética política toda a responsabilidade pela realização dessa utopia.

O mito ensina que os homens devem unir-se por sua essência humana; respeitar-se e se admirar por sua condição humana, porque a morte os separa inexoravelmente. A morte do herói mostra que, se o próprio *escolhido* não está livre dessa tragédia, aos homens nada mais resta senão se unirem para suportar e aceitar a mesma sorte. Porém, quanto mais trágica a morte do herói, quanto maior seu sofrimento, maior a redenção a seu coletivo. E é assim porque a jornada heróica representa o caminho de abandono por parte do herói, dos caprichos do ego; o herói morre para o mundo (se retira, se auto-aniquila) para penetrar o espaço sagrado, de onde sairá revivificado.

Prado ao falar de forma trágica da morte de Cacilda em cena, diz que ainda vestia o

terno roto do personagem quando, numa tarde de maio de 1969, foi levada às pressas para o Hospital São Luiz, em São Paulo, sob os olhos assustados da platéia estudantil. Foi sua última cena.³⁶

E Eichemberg, a respeito de Sarah Kane, destaca:

Mas Sarah Kane acabou não suportando a incompatibilidade entre sua intransigência e o estado do mundo, e a overdose se transferiu do palco para a vida. No dia 20 de fevereiro de 1999, por volta das 3h, ela se enforcou com os cadarços de seus sapatos num banheiro do King's College Hospital, no qual havia sido internada depois de uma malograda tentativa de suicídio por ingestão de comprimidos.³⁷

E é a morte do herói que estimula seu renascimento, pois o reconhecimento da importância de sua vida e de suas ações, naturalmente maximizadas nos rituais fúnebres, funcionam como um rico adubo que fertiliza o solo cultural sobre o qual brotarão as novas gerações, oferecendo assim as imagens primordiais, e por isso mesmo *fantásticas*, mas necessárias para o surgir e o desenvolver das potencialidades artísticas.

36 Prado, 1998, p. 81.

37 Eichemberg, 2003, p. 104.

Bibliografia

- BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. Vol.III. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- DEVAUX, A.P. In: VERJAT, Alain (org.). *El retorno de Hermes: hermenéutica y ciencias humanas*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.
- _____. *Mito, símbolo e mitodologia*. Lisboa: Presença, s/ d.
- _____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. *De la mitocrítica al mitoanálisis – Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- _____. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Ed. Difel, 1998.
- _____. *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Lisboa: Ed. A regra do Jogo, 1983.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GARAGALZA, Luis. Filosofia e historia en la Escuela de Eranos. *Anthropos Revista Científica*, Barcelona, n. 153, 1994.
- _____. *Hermenéutica simbólica: la Escuela de Eranos*. *Anthropos Revista Científica*, n. 57, 1986.
- _____. *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- KRIS, E & KURZ, Q *La leyenda del artista*. Madrid: Catedra, 1982.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Ed. Alianza, 1990.
- NEUMANN, Eckhard. *Mitos de artista*. Madrid: Tecnos, 1992.
- VARGAS, A.C. *O símbolo no estudo da hierofania estética*. *Periscope Magazine*. Internet: v.1, 2001.
- _____. *Antropologia simbólica: hermenéutica do mito do artista nas artes plásticas*. In: *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1997, p. 55-67.
- _____. *A liberdade de criação e a cultura popular*. *Porto Arte — Revista do Mestrado em Artes Visuais da UFRGS*, v.6, p.16-24, 1993.

Revistas e jornais

- EICHENBERG, Fernando. *A Ação das Palavras*. In: *Bravo!* fevereiro de 2003.
- _____. *A Matéria de Hamlet*. In: *Bravo!* junho de 2002.
- KUSPIT, D. In: *Creación*, revista do Instituto de Estética de Madrid, n. 5, 1992.
- PAVLOVA, Adriana. *Silhuetas e sons do deserto*. In: *Bravo!* março de 2002.
- FRADQ, André L. *Por falar nisso, viva Cacilda Becker!* In: *Bravo!* setembro de 1998.
- TRINDADE, Mauro. *De volta pra casa*. In: *Bravo!* agosto de 2003.