

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA



DIONISO, ENTRE CENA E MITO

JOSÉ MANUEL GONÇALVES MARQUES

Mestrado em História e Cultura das Religiões

2010



UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

DIONISO, ENTRE CENA E MITO

José Manuel Marques

*Dissertação de Mestrado em História e Cultura das Religiões,
orientada pelo Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues
e coorientada pelo Professor Doutor José Augusto Ramos*

2010

À Ilda

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, desejo manifestar a minha profunda gratidão aos meus orientadores e queridos professores Nuno Simões Rodrigues, pelo inextinguível apoio metodológico, científico e bibliográfico, e José Augusto Ramos, pelas preciosas sugestões semânticas e filosóficas, assim como a disponibilidade de ambos para me sugerirem toda a sorte de pistas e correcções, sem as quais este trabalho não teria sido possível. A ambos expresse a minha profunda gratidão.

Desejo também agradecer pelo modo generoso a disponibilidade e o entusiasmo como os diferentes profissionais de teatro entrevistados corresponderam à minha solicitação. À actriz e encenadora Fernanda Lapa, à actriz Manuela de Freitas, aos actores e encenadores João Mota, Carlos Paulo, João Grosso e João Silva quero testemunhar os meus reiterados agradecimentos, não esquecendo o testemunho do actor e encenador Luís Miguel Cintra que, apesar de não ter sido entrevistado, não deixou de dar o seu contributo por e-mail.

À minha mulher, pela generosidade e rigor que colocou em todo o precioso auxílio que me concedeu, nomeadamente na transcrição das entrevistas de áudio para texto e na revisão do texto. Um enorme sorriso pelo alento que sempre me soube dar mesmo nalgumas horas mais sombrias.

Aos amigos que também contribuíram de algum modo para este trabalho.

A todos o meu bem hajam.

Índice

Abstract	6
Preâmbulo	7
Introdução	9
1ª Parte.....	17
1. Dioniso, o senhor da vida.....	18
2. Dar a palavra ao mito.....	20
2.1. O Deus epidémico.....	20
2.2. Dioniso. Uma outra interpretação da sexualidade	26
3. O devir e a filosofia dos helenos.....	31
4. Heraclito dionisiaco?.....	35
5. Pensar o trágico ou a loucura tebana.....	40
6. Dioniso orgiástico.....	55
7. Conclusão da 1ª parte	61
2ª Parte.....	63
1. Por outras cenas.....	64
2. Depoimento de Fernanda Lapa.....	68
3. Depoimento de Manuela de Freitas.....	75
4. A posição de Luís Miguel Cintra.....	81
5. Depoimento de João Mota.....	82
6. Depoimento de Carlos Paulo.....	86
7. Depoimento de João Grosso.....	88
8. Teatro e psicoterapia.....	92
Conclusões.....	96
Anexos.....	99
Anexo 1.....	100
Anexo 2	107
Anexo 3	113
Anexo 4	122
Anexo 5	131
Bibliografia.....	139

Resumo:

A partir da leitura do *Nascimento da Tragédia* de Nietzsche determinámo-nos a compreender o fenómeno estético do dionisismo, entendido nas suas diferentes matizes quer ao nível da tradição mítica quer na sua provável ligação à tradição filosófica grega pré – socrática, representada por autores da estirpe de Anaximandro e Heraclito de Éfeso. Ainda neste ponto fomos sensíveis às ressonâncias do dionisismo em autores de leitura tão complexa com Platão e Schopenhauer, assim como a corrente existencialista do século XIX e XX.

Por outro, numa segunda parte do nosso trabalho, ocupámo-nos do dionisismo como fenómeno estético e *performativo* ao nível de algum teatro que se produz, actualmente em Portugal.

Por fim a leitura de *As Bacantes* colocou-nos em face da famosa cena da psicoterapia levada a cabo por Cadmo na pessoa da sua filha Ágave o que nos encorajou para a investigação do papel do teatro no tratamento das doenças mentais, nomeadamente no Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos em Lisboa onde há cerca de quarenta anos, existe um grupo teatral formado por doentes, com evidentes resultados na sua recuperação e que nos permitiu encontrar uma chave para a relação de continuidade do teatro de Eurípides com o teatro actual.

Palavras-chave:

Dionisismo, *enthousiasmós*, loucura, movimento, psicoterapia, desempenho teatral, existência e sentido.

Abstract

Firstly, after having read Nietzsche's *Birth of Tragedy*, to understand of Dionysus aesthetic phenomenon from the systematic analysis of Euripides's *Bacchae* read and understood in its multiple tones, either at the most probable level of the mythical tradition or its most probable connection to the pre-Socratic philosophy. Represented by authors such Anaximander and Heraclites.

We have also noticed the echoes of the Dionysus philosophical perspective in authors who offer quite complex reading such as Plato and Schopenhauer, as well the existentialist school of the XIX and XX centuries.

Finally the reading of *Bacchae* placed us before the well known scene which narrates a psycho therapy session carried out by Cadmo on his daughter Agave. And that's what encouraged us to do some research on the role that theatre plays in treating mental illness namely at the Psychiatrist Hospital Júlio de Matos in Lisbon, where there is an amateur group formed by patients. This group has been acting for forty years approximately and it has had positive results in the recovering of these patients and that's hat made it possible for us to find a key for the continuity relationship in Euripides theatre as one of the most important dimension of the current theatre.

Key words:

Dionysus, *enthousiasmós*, madness, mover, transformation, psycho-therapy, theatrical performance, existence and meaning

PREÂMBULO

De um modo geral quem faz mestrado, fá-lo por se interessar por um tema generalista e só quando frequenta o referido curso coloca o problema do tema ou temas que poderão constituir a sua dissertação. No caso presente ocorreu o inverso.

Há vários anos que tenho presente o tema de estudos que me levou ao mestrado em *História e Cultura e das Religiões*, o qual terá contribuído para criar uma segunda via à da minha formação de base, Filosofia, e me terá desafiado a entrar nos meandros de uma ciência que conheço de modo diletante, mais ao nível da curiosidade intelectual e do inegável prazer que as temáticas históricas sempre me deram.

Se a frequência curricular do referido mestrado se revelou muito interessante, até apaixonante, deu-me por outro lado a aguda consciência de que do ponto de vista historiográfico tinha tudo para aprender, não sendo certo que uma incursão nessa área exclusiva pudesse resultar algo de bom.

Discutido o assunto com os meus orientadores, ficou claro que mandava o bom senso que a presente tese incidisse sobre a dimensão histórica é certo, mas acima de tudo antropológica, estética e epistemológica e até axiológica do tema que pretendo tratar.

Assim a presente dissertação teria uma dimensão assumidamente filosófica, mais de acordo com a minha formação de base, mas não ao ponto de desvirtuar as linhas historiográficas em que se situa o referido tema.

Recuperando a ideia inicial, o interesse pela temática dionisíaca é em mim um corpo de interesse que se me impõe há largos anos. Pelo menos desde que tive ocasião de leccionar nos diferentes programas de Filosofia do 12ºano, o pensamento estético de Nietzsche, especialmente o evidenciado em *Geburt der Tragödie*.

Nesta obra de juventude, o filósofo descreve em termos poéticos as duas matrizes presentes na cultura grega pré-socrática. Como é sabido, essas matrizes são semanticamente representadas como o deus luminoso, da individuação e da arte dos presságios: Apolo.

E também por esse estranho deus, ora menino, ora nascido, ora assassinado, ora ressuscitado, esse deus duas vezes nascido, senhor da dissolução e da morte, como da vida. Presente nos ágeis pés do dançarino, também nos matizes do arco-íris, mas ainda nas velhas flautas dos pastores da Ática ou no gorgolejar do vinho na garganta sequiosa e ávida de olvido dos homens: Dioniso. Turbulento e doce, amargo e folgazão, generoso e cruel.

O que me fascinou nesta personagem do panteão grego, sem dúvida, mas com possíveis origens não gregas? A resposta é simples: Dioniso personifica a própria vida, enquanto espaço do eterno jogo dos contrários: folguedo e dor, medo e coragem, mistério e desvelamento, vontade de poder e morte.

Foi na perseguição dos contornos que o filho de Sêmele e de Zeus deixou indelevelmente em todos nós que me aventurei nesta viagem da memória histórica, mas de desafiante actualidade filosófica que o deus menino nos traz.

Introdução

Ao tomarmos contacto com qualquer um dos grandes especialistas em Dioniso, percebemos como seria gigantesca e desproporcionada qualquer incursão de cariz historiográfico às origens do deus.

Sejam autores clássicos, academicamente consagrados como Jeanmaire e Darakis, ou outros mais controversos mas não menos estimulantes, como Eudoro de Souza ou Kéreny¹, apercebemo-nos da miríade de incursões possíveis para a aventura de descortinar as origens do deus. Da Trácia à Beócia, da Frígia a Creta, da Síria à Argólida ou à Ática, as origens do deus esfumam-se com a mesma intensidade com que parecem materializar-se aqui e ali, de acordo com as diferentes tradições.

Deixaremos tão hercúlea tarefa para os arqueólogos, epigrafistas e demais especialistas em historiografia, bem mais capazes do que nós de levar a cabo tão difícil e fascinante tarefa.

Assim, tomaremos como propósito concentrar os nossos esforços em três aspectos do que designaremos o universo dionisíaco. Um com um carácter, ao que supomos, bem actual e os restantes remetendo um, para a Filosofia, quiçá pré-socrática, e o outro para a literatura grega, no caso a tragédia tardia de Eurípides, *As Bacantes*.

Posto que não nos ocuparemos das origens, porventura orientais, do deus, ficamos, ainda assim, a braços com não pequena e complexa tarefa.

Salvaguardando a possibilidade de ir procedendo aos necessários ajustes e acrescentos, por razões de ordenação e comodidade de abordagem, dividiremos o nosso estudo em duas partes:

Uma primeira com um carácter mais comprometido com a síntese literária que permitirá a análise antropológica religiosa e filosófica.

Nesta, metodologicamente, optaremos por um trabalho hermenêutico, ainda que não privilegiadamente literário, da tragédia de Eurípides, *As Bacantes*. Tal opção traz consigo importantes consequências, nas opções que tomaremos ao nível das fontes

¹ Todos os autores referidos constam da bibliografia.

escolhidas para relatar o conturbado surgimento de Dioniso no mundo dos homens e deuses, assim como do riquíssimo périplo em que ocorrem as suas epifanias.

De acordo com o referencial adstrito à tradição tebana que esteve na base da escolha de Eurípides e que obviamente terá de ser nossa, ver-nos-emos obrigados a passar ao lado de relatos tão ricos como os que evocam o primeiro nascimento do deus, então chamado Zagreu e depois Íaco, que constitui ciclo de Elêusis, profusamente ilustrado na prodigiosa e colorida narrativa de Nono de Panópolis, entre outras.²

Estamos conscientes da relativa estreiteza de referencial que tal implica, mas entendemos que metodologicamente seria incomportável ter em conta a totalidade da tradição literária que rodeia o deus, duas vezes nascido³.

Daí que a tradição a que recorreremos se circunscreverá à que se encontra ligada ao segundo nascimento de Dioniso e sobretudo a um dos episódios mais tardios das narrativas que se ocupam do deus: o seu regresso à pátria que o viu nascer segunda vez de mãe mortal fecundada por Zeus; a Tebas fundada por Cadmo.

Acompanharemos as peripécias que este regresso traz consigo para a desventurada família real de Tebas, mormente para o infeliz Cadmo.

Procuraremos interpretar os conteúdos que quanto a nós melhor alicerçam alguns ensinamentos antropológicos, ao nível do conhecimento integral do homem e das consequências axiológicas que comportam.

Procuraremos as ressonâncias filosóficas que os mitos inclusos no ciclo tebano parecem evidenciar, quer na visão profética e genial de Nietzsche, quer nos pré-socráticos que o inspiraram.

Na segunda parte do nosso trabalho, de cariz mais experimental, ensaiaremos uma análise da pesquisa relativa ao meio teatral, ao entrevistarmos figuras gradas, responsáveis e vivas que levaram à cena e representaram tragédias em Português, nomeadamente *As Bacantes*, com vista a colher testemunhos que permitam sustentar a reflexão relativa ao que ousaríamos designar por espírito *dionisíaco* e o seu lugar na produção estética, nomeadamente teatral.

Ao longo do nosso trabalho fomos sendo alertados para a interessante cena da psicoterapia que tem lugar na parte final da peça e que se materializa na interlocução

² Nono de Panópolis, *Dionisíacas*, canto VI, introdución y notas de Sérgio Manterola y Leandro Pinkler, Ed. Gredos, Madrid

³ Como recorda J. P. Serra, *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, Lisboa, 1989, p. 11, Dioniso nasce duas vezes, da segunda apenas de um imortal, para consubstanciar a sua origem divina, anulando assim a natureza mortal que herdara da mãe, no primeiro nascimento. Ver HES., *Theog.*, 942.

terrível de Agave e o velho Cadmo e que ditará o acordar em horror da mãe de Penteu e sua assassina, do estado extático em que se encontrava, ao serviço do deus.⁴

A confirmar-se a possibilidade da existência de uma relação entre a psicoterapia e o teatro, de resto presente entre nós, no trabalho desenvolvido há cerca de quarenta anos pelo grupo de terapia teatral do hospital psiquiátrico “Júlio de Matos”, obteremos possivelmente a chave para entender a dimensão não só catártica deste, referida por Aristóteles, como das suas potencialidades equilibradoras pela sublimação do trágico e do terrífico da existência.

De acordo com as razões que expusemos, desenvolveremos o nosso trabalho apoiado nas seguintes linhas mestras:

1. Dioniso é o senhor do movimento, não apenas ao nível puramente físico, enquanto representante da mutação da natureza, mas da mutação em si mesma, situada no centro do próprio Homem, visível na sua faceta de “criador de deuses”. Dioniso é um alter-ego da condição humana.

Vale a pena, a nosso ver, analisarmos como ocorre a mutação das suas prioridades e da vontade que preside ao seu poder decisório.

Dioniso permite compreender que não somos necessariamente o que pensamos ser. Ou pelo menos esse nosso estatuto ôntico não se dimensiona como perene nas suas múltiplas manifestações. Somos mais do que a nossa consciência mais imediata nos pode revelar, sobretudo somos diferentes. O caso paradigmático deste diferencial entre o que sabemos de nós e o que na verdade somos encontra-se patente na figura do Penteu de *As Bacantes*. O mesmo que, de estadista convicto, se metamorfoseia em espectador/actor do que pretensamente abomina.

Procuraremos contemplar na divina figura de Dioniso a tensão que gera a mutabilidade no deus e nos homens que com ele privam, ainda que lhe resistindo.

Falaremos de tensão, falaremos de movimento. Onde se encontram maravilhosamente ilustrados uma e outra é sem dúvida na arte plástica não só helénica, profusamente exemplificada em vasos, mosaicos, baixos-relevos da época⁵, mas sobretudo, na arte moderna de inspiração clássica, com destaque para os mestres do

⁴ Nomeadamente por sugestão da Professora Maria Helena Rocha Pereira, na introdução à sua última tradução revista de *As Bacantes*, Edições 70, Lisboa 1998, nota 29, p 24

⁵ A este respeito, embora a temática não seja contemplada neste trabalho, consideramos ser de muito interesse a consulta da tese de Doutoramento de Tatiana Kusnetsova, *Os Mosaicos com Motivos Bâquicos na Península Ibérica*, FLUL, 1996-1997

período maneirista com a originalidade de um Caravaggio ou a força expressiva de Ticiano.

Não negaremos que parte nada desprezível do fascínio que nutrimos pela figura de Dioniso provém da representação pictórica moderna. Se ler Nietzsche e as tragédias clássicas ou as comédias de Aristófanes são vias de sedução para chegar a Dioniso, com a pintura dos grandes mestres da modernidade fomos transportados a um mundo representativo pleno de lirismo que se projecta em sonho estético com a conotação apolínea que Nietzsche lhe conferiu. Como é evidente o tratamento sério da iconografia dionisíaca consistiria, por si só, uma outra tese, pelo que apesar de tentadora restringiremos a temática em causa a uma breve referência à guisa de ilustração de algumas motivações estéticas que presidiram ao nosso *entusiasmo*.



Dioniso e Ariadne, de Ticiano

Dentro dos muitos elementos pictóricos que em nós criaram apetência pela temática dionisíaca, contam-se sobretudo dois exemplos particularmente claros: as representações de Caravaggio, *Baco Doente* e *Grande Baco* e o famoso *Dioniso e Ariadne* de Ticiano. Claro que os exemplos se poderiam multiplicar quase infinitamente, mas é nestas três representações que julgamos encontrar o sentido da nossa motivação estética. Já na representação bastante comprometida com o classicismo de Ticiano, já pela ousadia inovadora presente em Caravaggio, sobretudo no seu provável auto-retrato do *Baco Doente*.



O Grande Baco, de Caravaggio



Baco Doente, de Caravaggio

Na verdade o quadro de Ticiano dá-nos o esplendor do universo dionisíaco com um inconfundível sabor das descrições da *Dionisíacas* de Nono de Panópolis. Assim podemos ver um Dioniso triunfal, recém regressado das campanhas à Índia, num carro puxado por dois felídeos, que lhe servirá, após os esponsais, para subir ao Olimpo. Na composição é intrigante o olhar, talvez cúmplice que as duas chitas parecem trocar, enquanto o deus salta graciosamente do carro ao encontro da amada.

Enquanto isso os membros do tíaso comportam-se de acordo com a expectativa que a tradição criou. As ménades dançam ao som de tamborins, um sileno de cenho carregado parece progredir com dificuldade, envolto em vários ofídios, decerto empregues pelas ménades para se defenderem das investidas eróticas do lúbrico

comparsa.⁶ Um sátiro agita uma perna de vaca, talvez antes devorada, enquanto o sátiro criança arrasta a cabeça do animal morto como se de um brinquedo se tratasse.

No céu dum azul intenso como só Ticiano sabe representar, é visível a constelação das Híades, testemunho do reconhecimento de Zeus às ninfas de Nisa que cuidaram do deus menino, duas vezes nascido e sempre perseguido.⁷

Bem distante desta representação apologética (?) e apoteótica é-nos dada por Caravaggio na que consideramos a sua mais interessante pintura de Dioniso. Referimo-nos ao *Baco Doente*.

Na verdade Michelangelo Merisi (1573-1610) dito Caravaggio, inaugura um estilo novo em clara oposição sobretudo à escola bolonhesa. Contrariamente a Carracci, tido como classicista académico, Caravaggio destitui as suas personagens de toda a nobreza exterior, numa rigorosa aproximação à realidade.

Fazendo jus ao que se sabe o pintor frequentaria lugares mal afamados, onde escolhia os seus modelos entre pessoas comuns que encontrava em tabernas e prostíbulos. Assim poderíamos imaginar que o modelo de Judite poderia ter sido uma estalajadeira ou uma prostituta e o Cristo um tanoeiro ou um marítimo a gozar uma breve licença.

Temos razões para crer que os modelos que serviram de base às suas composições de Baco, apesar do seu aspecto andrógino, não fugiam a esta regra.

Sabemos pelos seus biógrafos que Caravaggio conviveu ao longo da vida com a morte e doença, tal como Dioniso.⁸ Gravemente doente com peste em Roma, por volta de 1593, é internado no hospital dos pobres de Santa Maria da Consolação. Cai nas boas graças do prelado do hospital, monsenhor Contreras, um espanhol, que reconhece a sua genialidade pictórica vindo a protegê-lo e possivelmente a salvá-lo. Foi no período da sua longa convalescença que o artista compôs o *Baco Doente*, seguramente um autorretrato, havendo usado um espelho para poder pintar a sua própria carne intumescida, a pele lívida, olheiras fundas, mas onde desponta um olhar convidativo, baço mas ainda sorridente. A representação de alguém com uma séria reputação de devasso agora em face da morte, salvo em último recurso por quem representaria as virtudes da castidade e da abstinência? Não temos modo de o saber. Sabemos, contudo, que estas duas representações de Dioniso, constituem o exemplo mais eloquente do carácter paradoxal

⁶ Serra, José Pedro, *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, Lisboa, 1989, p.175

⁷ Nono de Panópolis, *Dionisíaca*, III, Loeb Classical Library, London, 1940.

⁸ Serra, José Pedro, *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, Lisboa, 1989, p. 181 e s.

do deus ora amoroso e vibrante, ainda que emergindo num Universo não isento de violência, como em Ticiano, ora doente, vulnerável, moribundo talvez para fazer jus à sua reputação de duas vezes nascido, bem contrastante com a carnação juvenil e tentadora do *Grande Baco*, pintado entre 1596 e 1597, pleno de vida, grácil como só Dioniso o poderia ser.

Contudo adivinha-se em o *Pequeno Baco Doente*, (1592-1593) miserável, empobrecido, com as suas unhas sujas o retrato da expiação do pecado ao gosto do Maneirismo dominante?

Se assim é não podemos ignorar que perpassa no rosto de pecador um sorriso desafiador face à morte e ao sofrimento na mais pura das ontologias do que é Dioniso, como senhor do Eterno Retorno, em que a morte e a vida são faces da mesma moeda.

Motivou-nos o modo como o artista italiano captou, em diferentes momentos desta dualidade e ambivalência.⁹

2. Num segundo ponto, procederemos a uma análise do problema enunciado no ponto 1, na obra de Eurípides *As Bacantes* por nós assumida como fonte essencial da presente dissertação.

Enfatizaremos o contraste, não raro violento, que domina a tragédia quando a ordem política e conseqüentemente a sua lógica à escala do *anthropos* é posta em causa e mesmo negada pela imprevisibilidade poderosa, da qual Dioniso é metáfora e mistério, da natureza profunda do mesmo *anthropos*.

Será, cremos, interessante assistir a este combate sem tréguas entre a medida da racionalidade política (presente na acção discursiva de Penteu) e a desmedida da natureza mais recôndita do ser... humano (presente no deus) que toma afinal os contornos dialécticos da própria existência.

Será uma espécie de luta do Homem contra ... o Homem. Da sua natureza emergente e servida pela vontade que se sabe a si mesmo, e o apelo de uma natureza tão imensa como imersa e que só a espaços se deixa desocultar, mas cuja força tremenda está sempre activa.

3. Por fim, tentaremos desenvolver um dos estatutos essenciais do dionisismo, que não o antropológico e o ontológico.

⁹ *Ibidem*, p. 181 e s.

Neste ponto procuraremos responder a uma das nossas mais relevantes inquietações:

Que potencialidade tem ou pode ter o estado, dito dionisíaco, na expressão artística dos nossos dias?

Que repercussões tem no actual teatro, na dança ou na produção artística em geral?

Mais, em que medida pode a expressão estética conter algo de religioso? O entusiasmo presente nas ménades pode ser revivido pelos actores dos nossos dias e, em última instância, pelo público? E se pode, qual o seu ponto de contacto com a vivência religiosa?

Este ponto é inequivocamente o de mais difícil tratamento, dada a escassez de fontes e dada a inexistência de uma tradição investigatória, ao que sabemos, que se haja ocupado desta temática.

Assim, apoiar-nos-emos nos depoimentos de encenadores, actores e demais artistas que aceitaram reflectir com propriedade sobre a natureza de algumas das suas emoções estéticas e de que modo é que tal se pode avizinhar do estado dionisíaco (êxtase ou *enthousiasmós*).

Quanto a nós, tal ocorrência seria privilegiadamente verificável no acto não só de recriar mas de compor uma personagem cénica. Cremos, e procuraremos argumentos que sustentem esse ponto de vista, que tal construção se arquitecta como uma experiência religiosa por excelência, com prováveis paralelismos, do que sabemos terem sido os estados de consciência alterada presentes nos tíasos da Antiguidade.

Estamos em crer que este percurso, embora comporte alguns riscos se justifica por si mesmo, não obstante a já referida escassez de referências bibliográficas.

Os referidos depoimentos foram registados, sempre que possível sob a forma de entrevista, gravada em áudio, que constam em texto nos anexos da nossa dissertação.

1ª Parte

1. Dioniso, o senhor da vida

Dioniso é o mais itinerante dos deuses. Não parece estar bem em parte alguma, dada a sua necessidade de mudar. E, contudo, não se sente constrangido em nenhuma circunstância, ainda que seja feito prisioneiro pelo ordeiro Penteu ou pelos abomináveis piratas.¹⁰

É um deus doce e sereno que não levanta a mão mesmo para os que lhe querem mal, para os que almejam reduzi-lo à servidão ou ao opróbrio do cativo ou do exílio.

Dioniso dá sempre uma oportunidade aos seus detractores e inimigos para que vejam mais amplamente, que se apercebam do erro que estão prestes a cometer, para que suspendam o gesto sacrílego. Que evitem actos que a prazo venham provocar a sua queda.

Mas os homens, alguns homens, são insensatos. Teimam em não ver o que afinal é bem visível: que estão perante um deus. Um deus diferente, cujas epifanias têm tanto de itinerante como de inesperado. Mas um deus ainda assim.

Claro que o seu não reconhecimento acarreta consequências que nada têm de agradável e que culminam quase sempre com a aniquilação dos infractores.

Na verdade, Penteu como os piratas não querem reconhecer os sinais que outros, o timoneiro e os velhos tebanos Tirésias e Cadmo, facilmente detectam:¹¹ Esta cegueira que não é dos olhos mas do olhar, sobretudo do olhar interior, leva-os ao destino que todos conhecemos.

Dioniso é o alter-ego do que Freud designou como pulsão inconsciente ou, na linguagem que agora nos interessa, do que designaríamos como vitalidade instintiva e cuja recusa por parte do sujeito poderá ter o efeito ao de um lançador que arremessa o dardo para longe de si e este, por um estranho capricho do movimento, descreve um arco à semelhança dos *boomerangs* dos aborígenes australianos e vem a cravar-se no peito do lançador.

¹⁰ cf. Ovídio, *Metamorfoses*, III, 8 (636-691)

¹¹ cf. Eurípides, *As Bacantes*. Lisboa, Edições 70, 1998, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira,

Nas citações subsequentes referiremos sempre esta edição, sendo que utilizámos outras ao longo do nosso trabalho.

O arroubo dionisíaco é sobretudo o quebrar do medo das barreiras que teimam em impedir, qual moda insolente, no dizer de Nietzsche o cair das muralhas que o preconceito institui entre os homens, impedindo-os de se diluírem no Uno, teimando persistir na forma da individuação, que na pobreza circunscrita que a determina, acaba por se dimensionar, como um significativo obstáculo, à irmandade dos homens.¹²

Repare-se que só se fere quem deliberadamente está desatento aos sinais da sua própria natureza, quem se olvida de si e não reconhece a sua natureza instintiva, remetendo-se assim para uma negação de si que equivale à arrogância de quem nega a vida.

Para esse, mais cedo ou mais tarde as pulsões tremendas que se vão libertando, apesar dos esforços repressores da racionalidade, acabam por destruir os seus entes de origem.

Num certo sentido, tratou-se de um importante déficit de sabedoria, provinda precisamente da parte de quem se julgando sábio se comporta como um louco, pois que decepar uma parte de si, porque a não reconhece nem domina, fere o próprio sentido da auto-conservação. Um pouco como curar a dor de um membro, atirando-o fora.

E todavia, a parte recusada é pertença de si... Daí a força destrutiva que lançamos sobre nós próprios quando pretendemos negar a nossa natureza ou parte dela.

¹² Ver a este propósito *Gerbur der Tragödie, Basileia, 1872, Unzeitgemäss Betrachtungen*, 4 vol., Chemnitz, 1873-1876. Há várias traduções portuguesas da referida obra, nomeadamente a edição de *Obras Escolhidas de Nietzsche*, volume 1, tradução comentários e notas de Teresa Cadete, dirigidas por António Marques, editadas pelo Relógio d'Água, Lisboa, 1997. Esta será a que citaremos com mais insistência. O que afirmamos em cima pode ser encontrado no capítulo 1 da referida edição.

2. Dar a palavra ao mito

2.1 O Deus epidémico

Recorramos à estimulante obra de Detienne, *Dionysos à Ciel Ouvert* dela extraímos o passo revelador:

“ O rei Preto da Argólida tinha três filhas. Ao crescerem são vitimadas pela loucura; recusam-se a prestar culto a Dioniso. Abandonando o palácio paterno começam a errar pela terra de Argo. Preto convoca Melampo...adivinho e purificador; os seus sortilégios e as suas ervas medicinais devolver-lhe-iam a calma e as purificariam. Em troca Melampo exige um terço do reino de Preto. O rei recusa e a doença piora. As suas filhas estão cada vez mais agitadas. E a loucura toma conta da população feminina. Por toda a parte as esposas saem de casa, desaparecem nos bosques, matam os filhos. Melampo acaba por obter dois terços do reino.”¹³

Há sem dúvida curiosas semelhanças deste episódio com o relatado por Eurípides em *As Bacantes*. De facto as mulheres de Tebas, a começar pelas que são membros da casa real, também saem de casa, fugindo para as montanhas e, entregando-se a estranhas práticas de aleitamento das feras silvestres, são testemunhas do escorrer do mel e do vinho que manam da terra. Tornadas ménades, dançam e cantam no culto do deus numa união amantíssima com a mãe terra, numa fusão no Uno primordial que se situa bem além das convenções dos homens, da estreiteza das suas perspectivas.¹⁴

Contudo, tornam-se de imediato ferocíssimas quando o secretismo da união sagrada é posto em causa por olhares intrusos e portanto profanos.

Aí, a mansidão irmanada em amor para todos os entes vivos torna-se agressão feroz que acaba por atingir em primeiro lugar o profanador, numa fúria que despreza tanto as convenções quanto as havia desprezado o amor. Assim as mães retalham os próprios filhos, julgando-os animais ferozes ou reses, para supremo horror de quem é dado a contemplar tais façanhas, numa demonstração bem crua dos efeitos punitivos que o não reconhecimento do deus acarreta para os, no caso, as que evidenciam impiedade e desconhecimento de si próprias. São pois mergulhadas em tal estado de

¹³ Detienne, *Dioniso a Céu Aberto* Rio de Janeiro, Zahar, 2003, pag 11, Apolodoro, *Bib.*, II, 2, 1es., 3, 1 e s.; 4. 1 2 s. Pausânias, II, 25, 7, Eurípides, *Orestes*, 965.

¹⁴ Ver a nota 4 relativamente ao que afirma Nietzsche a este propósito.

frenesim destrutivo que recai sobre as mesmas que ao ignorar o deus se ignoram afinal.¹⁵

É interessante verificar que é sobre as mulheres que a *mania* recai em primeiro lugar.¹⁶

São as mulheres quem mais profusamente se aliam a Dioniso que é um deus das mulheres e mesmo para as mulheres, é também sobre elas que recai o castigo severo, quando detecta dúvidas mais ou menos persistentes à sua divindade e conseqüentemente ao seu culto. Antevemos nesta severidade do deus talvez não a similitude da atitude ciumenta e irritada do Javé do Antigo Testamento, como num primeiro olhar poderíamos ser levados a pensar, mas antes um despeito sem par, face a quem, ocupando uma posição naturalmente privilegiada na ordem natural para ser objecto de libertação, afinal se recusa a sê-lo na justa medida em que não reconhece o seu libertador, que não tardará em lançar a temida *mania*, que tem o seu quê de vento destruidor, mas também purificador.

Segundo Detienne, o traço essencial do deus epidémico é o lançamento do anátema da loucura sobre quem não haja reconhecido a sua divindade. Tal como havia ocorrido com o rei Preto e as suas desventuradas filhas.¹⁷

Tal ausência de reconhecimento facilmente se pode explicar por duas características importantes. Primeiro, as origens algo insólitas do deus, pelo menos na versão tebana¹⁸, filho de uma mortal, Sémele, seduzida duplamente pelo casal supremo do Olimpo, com propósitos contrários, desejada por Zeus e odiada pela consorte, não ajudam ao seu reconhecimento, de resto sempre controverso no seio do próprio panteão.

¹⁵ EUR., *Bac.*, 1115 a 1123. Neste passo damos conta dos efeitos do delírio báquico que se volta não directamente contra quem o exprime, mas indirectamente, já que o alvo da sua sanha destruidora é Penteu, ente querido da chefe das bacantes, Agave e das irmãs do desventurado rei. “Assim que viram o meu senhor montado no abeto, lançaram-lhe primeiro pedras com toda a força do alto da torre de rochedos onde haviam trepado, depois atiraram-lhe com ramos de abeto, outras desfecham os tirsos no ar contra Penteu, o mísero alvo... a primeira a começar o ritual de morticínio é a mãe que cai sobre ele. Penteu atira com a mitra que tinha sobre o cabelo, para que reconhecendo-o não o imolasse a desventurada Agave. Toca-lhe na face e diz: sou eu ó mãe teu filho Penteu a quem deste à luz no palácio de Equion. Compadece-te de mim ó mãe, não me sacrifiques por causa dos meus desvarios.

Com a boca a espumar e revolvendo os olhos em todas as direcções, sem saber pensar direito, dominada por Baco, não a persuadiu o filho. “

¹⁶ EUR., *Bac.*, 215 a 226, “ Penteu: Estava eu por acaso longe desta terra, quando oiço as novas que vão por esta cidade: que as mulheres nos abandonaram as casas para irem a umas supostas bacanaís, e que vagueiam pelas montanhas umbrosas, dançando em honra desse deus de última hora, esse Díónisos ou lá quem é; e que no meio dos tíasos estão *krateres* cheios e que uma a uma se refugiam num recanto isolado, para aí se submeterem à lascívia masculina ”. Repare-se o tom pleno de sarcasmo moralista de Penteu.

¹⁷ Ver nota 7

¹⁸ Eur. *Bac.*, 242-248s 242 a 248

Segundo, o carácter errante do deus ¹⁹ assim como a sua famosa capacidade em se disfarçar e metamorfosear não tornavam tal reconhecimento fácil e não permitiam que o mesmo ocorresse de modo genérico.

De facto as epifanias do deus parecem evocar o fenómeno das aparições do mundo cristão,²⁰ já que nunca eram testemunhadas em simultâneo por todos os presentes.

Não admira assim que se esta ou outra personagem captava o brilho divino do deus, evidente para si, a outros, passava-lhes ao lado.

Daí a indiferença ímpia ser sucedida do lançamento da *mania* epidémica.

Esse carácter epidémico é eloquentemente descrito por Erwin Rodhe como “Uma epidemia de danças convulsivas”²¹

Não será mera coincidência o culto dionisíaco ser necessariamente acompanhado por música de som cavo ou tonitruante e dos movimentos frenéticos das bailarinas, prostradas e rendidas, quebradas de vez as amarras da individuação, olvidando o eu e fundindo-se num Uno vital como se morressem por momentos. O momento do espaço orgiástico que tem algo da “morte”, com o culminar do acto sexual, o orgasmo.²²

Dioniso é um deus sem casa. Não está nunca no lar, simplesmente porque não tem lar. E quando pretende retomá-lo numa lógica de retorno à cidade originária do seu avô materno e da sua desventurada mãe, ... não é simplesmente reconhecido, como se a juntar ao trauma de um nascimento conturbado e violento, embora abra caminho para a imortalidade, Dioniso tenha que suportar a provação da indiferença dos homens, como a sua mãe já havia suportado a calúnia das mulheres da sua família.²³

Por outro lado é evidente que ele possui um lar, que é precisamente Tebas. Ocorre simplesmente que esse lar lhe é negado, porque na sua cidade natal, os interesses do deus e os dos homens, pelo menos os que detêm o poder, como Penteu, não são coincidentes.

¹⁹ Eur. *Bac.* 12-22

²⁰ Lendo os relatos das aparições de Jesus, constata-se que estas não ocorreram em simultâneo para todos os seus discípulos. (Mt 28,16-20; Lc 24, 36-38; Jo 20,19-23; 1 Cor 15, 3-8). O mesmo se aplica a outras aparições, nomeadamente as da Senhora de Fátima aos pastorinhos em 1917.

²¹ Rhodé, Erwin, *Psyché*, Paris, 1952, p.297-298, A este propósito consultar também José Pedro Serra, *Aspectos do Dionisismo na literatura grega*, FLUL, Lisboa, 1989, p. 122: “ A agitação frenética da cabeça provoca a perda do equilíbrio físico e auxilia a experiência do entusiasmo.

²² Os franceses chamam-lhe *la petite mort*

²³ Eur, *Bac.* 25-30

Seguindo a nossa viagem com Detienne, apercebemo-nos que há um terceiro factor para que o reconhecimento do deus seja difícil: a irregularidade das suas epifanias. Ou seja, não sabemos nunca onde vai aparecer e quando. Mais uma vez Dioniso escapa aos padrões de um qualquer esforço de previsibilidade.

Como já sustentámos, esta imprevisibilidade conduz à dificuldade de reconhecimento do deus, o que não afasta a inevitabilidade da negação com a consequente retaliação despeitada do deus, ao estilo mais vigorosamente trágico.

Reportando-nos à nossa fonte essencial, a bela peça de Eurípides *As Bacantes*, parece claro porque é tão turbulento o reconhecimento do deus vindo da Frígia. No contexto de uma *pólis* grega racionalizada em função das virtudes que à escala humana possibilitariam um governo adequado, ainda que em regime monárquico

Aparentemente, Penteu não tem dúvidas do que convém aos seus súbditos. E nesse rol não estão necessariamente as danças convulsivas, os saltos e os gritos selváticos. Sobretudo não lhe convinha que as recatadas tebanas, a começar nas da sua família, largassem maridos, filhos e lares e fossem em debandada para as montanhas gritando seminuas, bebendo e amamentando animais silvestres, numa desenfreada paixão por esse deus recém-chegado, trazendo consigo o travo adocicado dos perfumes (e dos vícios?) do Oriente.

Chegados aqui, convém referir alguns aspectos observados por Tatiana Resende, relativamente à sexualidade do deus e do seu séquito. A autora reitera o carácter essencialmente feminino do séquito dionisíaco, composto por mulheres que longe das habitações, no meio da natureza, se entregavam ao delírio, *enthousiasmós*, com as vestes e os cabelos em desordem aclamam o deus em actos de omofagia.²⁴

No seguimento da linha traçada por Eurípides, Tatiana Resende subscreve dois pontos essenciais da compreensão do fenómeno dionisíaco: o meio onde o culto privilegia a sua manifestação, o campo ou mesmo a montanha conotada com os aspectos mais íntegros da natureza e a exclusividade feminina nas hostes consagradas ao deus.

Segundo a autora citada, o ritual descrito na adoração do deus assumia contornos de “exercícios orgiásticos que provocavam um estado de possessão mística, de êxtase, libertador de frustrações e tensões”.²⁵

²⁴ Resende, Tatiana, *Sexualidade e Rituais Bâquicos*, in *Sexualidade no Mundo Antigo* coordenado por José Augusto Ramos, Nuno Simões Rodrigues e Maria do Céu Fialho, CECH e Centro de História, Lisboa, 2009, ver ainda nota 21

²⁵ cf. Tatiana Resende, pag 461

Fica confirmado então o triplo carácter do culto dionisíaco: a sua dimensão religiosa, feminina e a correspondente carga erótica e libertadora.

Seria um erro grave, cremos, confundir essa carga erótica, porventura largamente sexuada pela proximidade com os ritos de fertilidade que se adivinham no menadismo, com a emancipação feminina no que esta comporta de mais próximo da conceptualização contemporânea.

Contudo, essa sexualidade não deixa de inflamar a imaginação de homens como Penteu que imagina as ménades a entregarem-se à lascívia com amantes de ocasião mas que afinal parece desmentida pelo relato do mensageiro/pastor da peça de Eurípides. Apesar da reputação largamente sexuada que se atribuía ao séquito dionisíaco, o *Tirso*, a verdade é que o que se pode constatar na descrição do boieiro, mensageiro de Penteu é a doce tranquilidade com que as ménades, reunidas em três tíasos se entregam à comunhão com a natureza, sem contudo se envolverem em práticas sexualmente explícitas e menos ainda desenfreadas,²⁶ atitude de resto partilhada por Dioniso, cuja carga erótica parece circunscrever-se à prática da sedução, nomeadamente de Penteu, ou não fosse Dioniso um deus das mulheres. Contudo, não parece ser esse o entendimento do monarca que alia ao comportamento desalinado das tebanas tomadas pelo deus a dissolução de costumes reservados ou mesmo castos, como é sugerido pelo rei Penteu, que as acusa de “uma a uma se refugiam em local recatado, para se entregarem à lascívia dos homens...” colocando Afrodite à frente de Baco.²⁷ De resto conhecemos-lhe um único amor, como já foi referido, ainda para mais na pessoa de uma princesa mortal rejeitada por um herói...mortal, Teseu.²⁸

Constatamos como o mito nos coloca longe da fama de depravação que as Bacanais terão na Roma republicana, relatada por Tito Lívio que, contudo, hoje sabemos exagerada²⁹.

Importa então esclarecer que Penteu receia que a força desta sexualidade, claramente desconhecida para ele, irrompa e dilacere o seu estruturado mundo da *pólis*.

Mais do que a moralidade duvidosa, o rei tebano receia as forças que suspeita poderosas porque caóticas. Caóticas porque o ignoram a si e ao seu pequeno poder.

²⁶ Eur., *Bac* 678 a 772

²⁷ Eur., *Bac*. 215 a 230

²⁸ Marília Futre Pinheiro, *Mitos e Lendas, Grécia Antiga*, vol 1, Livros e Livros, Lisboa 2007

²⁹ VIRG., *Georg*, II, 380-384. Refira-se a este propósito que o Senado romano proibiu a celebração das Bacanais em 186 a. C. É provável que César haja levantado esta proibição, sendo o seu culto de grande importância no período imperial.

Trata-se da luta desequilibrada de um poder político em bravata com um poder bem maior, o poder da vida. De resto, a rebeldia dionisíaca é patente na atitude de um deus que não obedece a nada nem a ninguém senão a si mesmo.

Na verdade, Dioniso não organiza prosélitos com promessa de salvação, nem estabelece as regras de vivência socialmente adequadas. Privilegia antes um individualismo feroz, pouco compatível com as necessidades do estado ordenado de acordo com as prerrogativas de Penteu.

O tiaso dionisíaco é tão caótico e diverso como as suas epifanias.

Algo aparentemente tão simples como determinar a idade do deus acaba por se revelar, afinal, mais complexo do que poderia ser expectável.

Segundo o testemunho de Heródoto, o deus, tido como um deus recente, não contava afinal, mais do que mil anos.³⁰

No entanto, Jeanmaire considera que embora seja escassa a referência a Dioniso na literatura homérica, além do famoso episódio do sequestro levado a cabo por piratas, no canto XXII da *Ilíada*, a dor de Andrómaca em face do cadáver do marido, Heitor, morto por Aquiles e por este profanado, tem muito em comum com uma ménade que palpita de dor em face do espectáculo, sempre renovado em dor do seu senhor esquartejado.³¹

Mesmo que o nome de Dioniso não seja pronunciado, ele vive onde quer que haja paixão, vida e morte, esperança e desespero. Ainda que a sua história não seja conhecida, nem o seu culto familiar, ele habita onde quer que a pujança da vida brote em vontade de poder afirmativo. É em todo o espectro da sua complexa personalidade e diversidade, um deus de paradoxos. Um deus que une debaixo do espesso manto que o cobre, que suscita alegria e dor, desespero e júbilo, capaz de tornar as ménades compassivas e maternais ou despertar nelas as Fúrias mais intimidantes.

³⁰ Jeanmaire, *Dionysos*, Payot, Paris, 1951, p. 19 e ss

³¹ *ibidem*

2.2 Dioniso. Uma outra interpretação da sexualidade

Iremos ver como a religião dionisíaca permite lançar uma outra luz sobre a sexualidade. Veremos como as origens genealógicas do deus inferem muito dos futuros traços da sua ontologia, nomeadamente o triângulo amoroso que contextualizou o seu nascimento.

Na tradição tebana, a história de Dioniso, é desde cedo atribulada, já que é fruto de uma relação pouco comum entre um deus e uma mortal, ainda que de excepcional beleza. A condição de deus não furtava Zeus a ser incomodado pela divina esposa enganada, Hera. Os pais do deus são assim heterogéneos quanto ao seu estatuto ôntico.³² Como se não bastasse esta condição, já de si estranha, o pobre menino divino será objecto das intrigas da esposa deusa suprema e consorte no Olimpo, Hera. Esta, despeitada, ludibria Sêmele, grávida de Zeus, a exigir ao amante que se mostre em todo o seu esplendor. Zeus havia prometido a Sêmele não recusar o seu pedido, fosse este qual fosse, acabando por aceder ao derradeiro pedido da amante: vê-lo, por momentos, em todo seu esplendor.

As consequências não se farão esperar.

Sêmele é fulminada. Contudo, os intentos de Hera não se consumam. O divino fruto sobrevive, já que o pai o resgata das cinzas e o cose à parte interna da coxa, onde se completará a gestação³³

Será interessante ter o mito em conta quando quisermos entender a razão pela qual Dioniso é o parente pobre do Olimpo, tardando a impor-se aos deuses, até porque Hera não cessará a sua hostilidade contra ele.

Se quisermos optar por uma leitura psicanalítica que decerto comporta alguns riscos, na exacta proporção do fascínio que provoca, podemos recorrer a Jellouschek, na obra *Sêmele, Zeus e Hera*, que explora profusamente o carácter paradigmático deste triângulo clássico, a esposa, o marido e a amante. Zeus simboliza o marido envelhecido,

³² Ver nota 3

³³ Eur. *Bac*, 1 a 5. Nota 1 de Maria Helena Rocha Pereira, referente à edição citada.

carente da paixão que o rejuvenesça e lhe dê uma segunda onda de energia sexual que só a paixão fresca parece ser capaz de realizar. Sémele, a amante, suporta o seu papel secundário em termos de reconhecimento aos olhos do mundo, porque está certa do carácter intrinsecamente excepcional e mágico do desejo e da alegria apaixonada que desperta em Zeus. Hera, a esposa enganada, está longe da resignação, luta pela recuperação do marido que sente resvalar não apenas para longe de si como para longe da sua dignidade divina, ao comportar-se como um adolescente arrebatado. Intui sabiamente que o problema não está nos encantos da amante, mas no desencanto de Zeus que deriva em linha recta do seu próprio desencanto.

A sua vingança, ao persuadir a amante mortal a rogar a Zeus que se mostrasse em todo o seu esplendor, não tinha tanto um efeito fatalmente destrutivo para Sémele, mas era antes um exigir ao divino esposo que se comportasse com a dignidade de um deus e não como um adolescente apaixonado. A dignidade de um deus supremo, ligado a uma deusa e não a uma bela e sensual amante, porém, mortal.³⁴

Antropologicamente, o triângulo desenhado poderá constituir um poderoso elemento paradigmático de linhas de orientação de análise das razões que levam os casais a abrirem concessões à tentação não monogâmica.

A esse propósito é interessante pensar, que o Dioniso adulto, apesar do frenesim frequentemente colectivo que provoca, se mantém estritamente monogâmico, no seu único amor conhecido, a, outrora, desprezada Ariadne³⁵. Como se não quisesse repetir o padrão adúltero do pai.

Talvez seja paradoxal este traço moralista de um deus tão desafiador de todas as convenções. Todas menos uma, a da fidelidade conjugal. Como interpretar esta aparente contradição: de um deus libertador mas estritamente fiel à amada?

Creemos que a resposta se encontra na natureza feminina dos cultores do deus. Na verdade, as mulheres ansiavam como Hera pelo amor exclusivo dos maridos e as amantes, como Sémele, queriam a exclusividade do corpo e da mente dos seus amados. Daí o paradigma de Dioniso como o deus de um só amor, quiçá de um amor não só exclusivo como heterossexual, contudo, acusado de efeminado nas *Bacantes* por Penteu.

³⁴ Jellouschek, *Sémele Zeus e Hera*, Cultrix, S. Paulo, 1987

³⁵ Ariadne, princesa cretense, abandonada pelo herói Teseu em Naxos, impressionou Dioniso com a sua beleza, carregada de desespero amoroso. Ver entre outros Apollodoro, Ep., 1,9, Plutarco, *Teseu*, 20.

De facto a sua aparência de jovem efebo sugere o tremendo poder atractivo que ele podia exercer nas mulheres, decerto cansadas da masculinidade dos seus esposos.³⁶

Estamos perante uma sexualidade que não sendo necessariamente desenfreada, coloca o sexo como algo que não é meramente institucional, como elemento sociológico de garantia da continuidade da espécie, mas como algo que podia encontrar o seu lugar numa espontaneidade de celebração da vida com evidentes contornos religiosos. Ter sexo, fazer sexo é parte de um movimento único de sacralização da vida.

Mas voltemos ao labor do deus para ser reconhecido, agora não já pelos seus pares, mas também entre os homens, como comprovamos naquilo que é a principal mola da acção de *As Bacantes*.

Na verdade, o deus tarda em ser reconhecido, como se transportasse consigo a ocorrência do equívoco provocado pelas suas múltiplas metamorfoses, diga-se disfarces.

Dioniso não aparece em esplendor.

As suas epifanias são quase ocultas à maioria das testemunhas. Nem o rei Preto, nem as filhas o reconhecem, tão pouco os piratas que o tentam raptar para o venderem.

Finalmente o rei de Tebas, Penteu, não só não o reconhece como o hostiliza abertamente, na pessoa do suposto estrangeiro, pondo em causa o sagrado princípio da hospitalidade devida a um visitante.³⁷

E no entanto a esta imprevisibilidade epifânica, a este carácter obscuro e disfarçado, respondem alguns homens, com insensibilidade, como se não entendessem quem têm pela frente.

Quando nos debruçamos sobre o possível desencontro entre mortais e o deus dos disfarces, apercebemo-nos que será sustentável a existência de um quadro interpretativo para esta estranha característica.

Se é verdade que os deuses gostam de se disfarçar, sobretudo quando descem ao mundo dos mortais, também é verdade que esse disfarce tão repetido, representa,

³⁶ A esse respeito valerá a pena citar a excelente série da BBC, “*All world’s a stage*” de Ronald Harwood, em cujo episódio 2 surge uma adaptação de *As Bacantes*, onde Dioniso é apresentado em condição claramente andrógina. De resto a mesma condição andrógina pode ser observada na encenação da autoria de Fernanda Lapa, em 1995 levada a cabo nos jardins da Gulbenkian em Lisboa. Esta dimensão do deus, por vezes é falsamente concebida como efeminada e está presente na vasta iconografia dedicada ao deus, que sendo um ser andrógino não é masculino ou feminino, mas antes um ser que assume a completude de ambos os sexos num só, como justamente refere Serra, J. P. na p.178 em *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, FLUL, Lisboa, 1989.

³⁷ Eur., *Bac.*, vers. 212 e s.

parece-nos, a estupefacção que parece assaltar o homem quando depara com uma face de si mesmo que, de esquecida, parece desconhecida.

Nesse sentido Dioniso, na medida das descrições anteriores, constitui uma das mais fascinantes metáforas da vida que nos pode oferecer o universo das Mitologias.

Tal como as epifanias de Dioniso, a vida é de natureza imprevisível, ainda que teimosa e insolentemente programada pela parcialidade da razão humana, demasiado humana. Mas é essa imponderabilidade que provoca a angústia de viver, que levará os existencialistas do século XX a reconhecerem o primado da existência face ao, agora, subalternizado conhecimento da essência.³⁸ Os mitos de Dioniso disseram o mesmo há pelo menos dois milénios.

Talvez assim se torne evidente a perenidade da representação teatral. O mundo é um palco como afirmava Shakespeare

Creemos existirem razões para supôr que o deus nas deambulações algo errantes, marcadas por aparições imprevistas e quase sempre disfarçadas, não é senão a metáfora de uma existência indómita e carregada de inesperado. Assustadora e a um tempo cativante.

Além disso, a dificuldade em ser reconhecido não anda longe da dificuldade presente em cada um de nós, na estreiteza do nosso *logos* particular, numa ressonância heraclitiana, em percebermos o real alcance destes sinais marcados pelo sortilégio da imprevisibilidade e que exigem mais esforço imaginativo em circunstância, numa espécie de existencialismo activo, enclausurados no esforço da previsibilidade que é a tentação do pensamento esquematizado.

Dioniso e a loucura que espalha poderão ser assim, a metáfora da nossa loucura, da espécie humana, que distorce a existência aos projectos de uma racionalidade não assumida como limitada e portanto falível.

No entanto, não nos fique a ideia falseada de um deus que legitima a violência e a crueldade.

A semântica do deus parece ir no sentido de condenar a violência cúpida e cruel de quem como os piratas o querem aprisionar, para de seguida o venderem num qualquer mercado de escravos. Contudo, o deus em circunstância alguma logra levantar-lhes a mão. Antes realiza o prodígio assombroso de fazer com que os nós das cordas que

³⁸ As referências são imensas, podendo detectar-se esta posição na obra de Kierkegaard, Nietzsche e em geral em todos os filósofos críticos da ideia hegeliana, culminando no século XX com Jaspers, Sartre e Heidegger. Ver artigo de Frederico Morujão, *Existencialismo, Logos, Verbo*, Lisboa- S. Paulo, 1990.

o prendiam se desatem por si, enquanto o mastro e as gáveas do navio são invadidos por uma massa de hera de crescimento rápido, impedindo que este se mova. Os marinheiros olham cheios de terror para o jovem que haviam aprisionado, agora em tudo semelhante a um homem viril coroado de vide e rodeado de grandes felinos. Quando, tomados de terror se lançam às águas, será para se metamorfosearem em golfinhos.³⁹

Além disso podemos ver no episódio do enraivecido Licurgo a representação de tudo o que podemos censurar como próprio de uma besta destrutiva que não hesita em atacar Dioniso no sagrado espaço de Niseu.⁴⁰ As ménades são acorrentadas e os sátiros aprisionados. Mas Dioniso, prodigiosamente faz virar a violência contra o violento. O palácio que alberga a sua realeza treme como se estivesse tomado por delírio báquico. Esse frenesim toma conta do ímpio rei, que toma um machado de duplo gume, e pretendendo destroçar a perturbadora planta, trazida pelo estrangeiro, acaba por mutilar até à morte o seu próprio filho. A alegoria várias vezes repetida que leva os inimigos do deus a destruir o que mais amam, durante esse estado de exceção que é o delírio inspirado pelo deus, ou pela sua própria fúria ensandecida?⁴¹

Clara advertência para quem queira continuar a ignorar a sua natureza selvagem e nunca completamente domada da força instintiva. Mas não foi apenas Licurgo e a sua família que foram castigados. A terra torna-se estéril. Pois não foi o deus da vitalidade e da vegetação maltratado?

Por fim, o rei será estraçalhado por cavalos selvagens, nas florestas geladas do monte Pangeu, para onde os Edónios o conduzem amarrado para concretizar a profecia délfica. Aí nas regiões isoladas onde Dioniso é senhor incontestado das árvores, das criaturas da floresta que jamais põem em causa o seu senhor.

³⁹ O episódio dos piratas transformados em golfinhos vem referenciado, entre outros em: VII *Hino Homérico*, assim como Ovídio, *Metamorfoses* III, 636-6919.

⁴⁰ Detienne, *Dioniso a Céu Aberto*, Zahar, Rio de Janeiro, 2003, p. 22 e ss

⁴¹ As comparações com a desventurada Agave de *As Bacantes* são inevitáveis. A esse propósito ver, entre outros, os versos referenciados na nota 4. Ver lenda de Licurgo na *Iliada*, VII, 142 e seguintes e escol. *Ad II*, 209 e VII, 8.

3. O devir e a filosofia dos helenos

Antes de mergulharmos no texto euripidiano iremos levantar algumas questões ao nível antropológico, axiológico e ontológico que se colocam na análise da dimensão dionisíaca em geral e acima de tudo na peça por nós analisada.

Debrucemo-nos então com algum cuidado sobre este aspecto da acção dionisíaca que anuncia, em nosso entender, a metáfora do desequilíbrio/equilíbrio que constitui a própria existência. Para tanto valerá a pena recorrer aos conhecimentos disponíveis da filosofia da natureza, anterior a Sócrates.

Se há elemento que seja constante no pensamento fisicista grego, especialmente dos filósofos de Mileto, é o que reporta ao que ficou conhecido como teoria dos contrários.

O traço comum deste pensamento consiste em determinar qual a natureza dessa justa medida que alicerça a ordem do mundo.

Nesse sentido o fogo, por exemplo, será, naturalmente equilibrado com uma porção de água correspondente, ou como diria Anaximandro: “ (...) De acordo com a ordem do mundo, *apeiron*, os seres pagam castigo ou são beneficiados pelas suas acções, com a retribuição de acordo com o decreto do tempo”.⁴²

Os filósofos gregos construíram esta intuição essencial, provavelmente pré filosófica, de que o cosmos se encontra ordenado segundo um princípio não só captável do ponto de vista intuitivo como ao nível do *logos*.

A partir de então, talvez se possa afirmar que descrever ou mesmo explicar não é já tarefa exclusiva de Homero ou Hesíodo, os dois autores, por excelência da *paideia* dos helenos, estruturada de acordo com a lógica dos mitos.

Será igualmente de evitar a estultice de considerar que a Filosofia dos autores de Mileto encerrou a etapa cultural levada a cabo pelos grandes poetas do século VIII e por toda a tradição oral anterior.

Não podemos contudo negar que se abre um novo capítulo epistémico e conceptual com a emergência do filosofar.

Primeiro, indubitavelmente, reaproveitando o universo mítico, a teoria dos contrários que tal como nas narrativas míticas se sucedem, digladiando-se e produzindo

⁴² DK 12 B, José T. Santos, *Antes de Sócrates*, Lisboa, Gradiva, 1992, p. 122. Ver igualmente de Kirk e Raven, *Os Filósofos Pré- Socráticos*, Fundação Calouste. Gulbenkian, Lisboa, 1994, p. 99 a 113.

novas matizes do real, num encontro/desencontro de novos elementos que afinal não são ⁴³senão ressonâncias de um passado que se renova e recupera num futuro que é o mesmo à custa da diversidade. Como se passássemos do mesmo ao mesmo através do diverso.

Cremos ser possível extrair da filosofia milésia dos contrários algumas consequências de carácter vincadamente antropológico. Nomeadamente a ideia central de que o que se passa ao nível da natureza, igualmente se passará com os homens, já que estes ainda não se destacam assim tanto da *physis*. Por outro lado ainda estamos muito longe da tendência dualista presente na metafísica de Platão.

Assim sendo, torna-se compreensível que a explicação da alteração dos estados do mundo, da tempestade para a bonança, ou da vida para a morte, da saúde para a doença e vice-versa, encontrem plena aplicação na compreensão do posicionamento do Homem no mundo. Numa época ainda prévia à dualidade que Platão vem instituir, o homem grego não se sente assim tão destacado da natureza, logo sujeito às mesmas leis que o Uno. No entanto não deixamos de antever o embrião dessa eterna e omnipresente dualidade, o Bem e o Mal, a Luz e as Trevas.

Não admira, portanto, que a concepção da vida e da morte, da saúde e da riqueza, da boa ou má fortuna sejam enquadráveis num processo que sendo inevitável, não é por isso menos trágico ou susceptível de qualquer menoridade.

Viver é comportável com a alternância da dor e do júbilo, do deslumbramento e do horror. O mais das vezes, nem uma coisa nem outra mas algo que se situa algures no meio, como antípoda da radicalidade dionisíaca.

Poderá suceder que a resistência das mulheres ao ímpeto do deus estrangeiro e disfarçado, porém perturbadoramente sedutor, esconda um contexto, justificativo, para dar azo à lógica de criação e destruição em que a vida é fértil, sobretudo quando essa ordem do mundo assume, afinal, contornos de horror trágico que levam a actos tão monstruosos. E contudo a vida é não só suportável como digna de ser vivida. Contudo o deus que a inspira, Dioniso, reúne todas as características que permitem pensar numa força irresistível que se encarrega de repor a lógica de equilíbrio entre a edificação e a destruição ainda que para isso tenha que enlouquecer uma mãe ingrata e relapsa na sua

⁴³ A esse propósito veja-se a *Teogonia* de Hesíodo, 116-130, repare-se no modo como o poeta contrapõe forças naturais contraditórias, pares de contrários, ex. noite-dia

impiedade cega. Veja-se Édipo ou a sanha destruidora de Medeia, assassina da carne da sua carne.⁴⁴

A tragédia é na maioria dos casos uma representação estética do horror, a única que, no dizer de Nietzsche, torna a vida suportável e digna de ser vivida. É na representação trágica que nos deparamos com a desventurada rainha-mãe de Tebas que não reconhece o próprio filho varão e se torna assim instrumento de castigo da sua impiedade. Ou não deveríamos antes dizer da sua racionalidade algo cega e insensata que se recusa a admitir que não se pode entender tudo no plano racional e que é sumamente perigoso negar como não sendo o que sendo, não se tem forças para admitir?

Seja como for, persiste relativamente a Dioniso uma estranheza, uma dificuldade no reconhecimento da sua natureza e culto que julgamos ímpar no panteão olímpico.

Para muitos helenos, Dioniso é um deus trácio que terá sido primitivamente fenício, que em qualquer caso se havia alojado na Trácia primitiva, nos recônditos lugares dos cultos lunares de Hécate, a deusa de três cabeças; jovem, madura e velha, semeadora da discórdia e que deveria representar o lado mais caótico e perturbado da existência; a que se apropriava da desgraça.

Talvez as mulheres entendam melhor os mistérios da morte e da destruição já que obviamente conhecem intimamente os da geração e do nascimento. Eram mulheres as sacerdotisas de Hécate. Seriam elas próprias feiticeiras prenunciadoras das ménades do deus recém-chegado, servido por um culto selvagem e decerto ligado a práticas magia na óptica de quem observava e...temia de fora, provavelmente homens: estadistas, filósofos, sacerdotes do cada vez mais forte culto de Apolo, querido dos emergentes órficos pitagóricos, que queriam colocar um ponto final ao culto deste estranho deus epidémico de origem incerta e que provocava nas já de si “pouco fiáveis” mulheres tanta paixão perigosa, tida como um *pathos*, logo um estado de anormalidade que urgia corrigir.

Neste sentido, teríamos um interessante confronto de sensibilidades que colocaria de um lado a visão marcadamente apolínea das figuras dominantes da estrutura oficial da sociedade helénica, nomeadamente os homens que detinham o poder político e militar, do outro um poder mais insidioso e subterrâneo, mas nem por isso menos presente e decisivo, o poder uterino das mulheres que durante séculos foram confinadas a uma posição aparentemente secundária e objecto de menor atenção.

⁴⁴ SOPH., *Oed.*, *passim* e escol.; HES. *Theog.* 956 e s., EUR. *Med.*, *passim* e escol.

A feminilidade está decerto, especialmente comprometida com os ciclos de vida e morte que reportam para a ontologia de Dioniso e a partir da qual se legitimam as hermenêuticas decorrentes da leitura do pensador enigmático que poderia ter sido rei de Éfeso, longamente estudado por pensadores contemporâneos da estirpe de Nietzsche ou Heidegger: Heraclito de Éfeso, o filósofo do *fogo*, do *logos* e do *devenir*.

Julgamos que em toda a História do pensamento, o Efesiano é, seguramente, o autor que melhor nos fará entender, a imprevisibilidade, o dinamismo e a dualidade que caracterizam o filho de Sêmele.

4. Heraclito dionisiaco?

Alguém, mesmo um leigo, que se debruce sobre o pensamento pre-socrático é levado a considerar a existência dos contrários como um dos seus pontos mais marcantes.

Já em Anaximandro, com a concepção de *archê*, enquanto *apeiron*, comportava, uma teoria razoavelmente desenvolvida sobre os contrários, alternância destes em busca de equilíbrio garantido pelo princípio metafísico que se constituía como ordem do mundo, como motor cósmico dessa entidade complexa designada como *physis*.⁴⁵

“Disse que o princípio e elemento das coisas que existem era o *apeiron* (Indefinido ou Infinito), tendo ele sido primeiro a usar este nome do princípio material”⁴⁶

“Disse que o *apeiron* continha a causa inteira da origem e destruição do mundo”⁴⁷

Então se é verdade que a teoria, deveríamos dizer o princípio dos pares de contrários, subjaz a todo o pensamento milésio e é Heraclito de Éfeso que é herdeiro e crítico deste movimento, que vai encontrar um lugar privilegiado na sua conhecida afirmação:

Fragmento 53 “A guerra é origem de todas as coisas e de todas ela é soberana, e a uns ela apresenta-os como deuses, a outros como homens; de uns faz escravos, de outros homens livres.”⁴⁸

É estimulante o esforço hermenêutico deste fragmento. Por um lado a ordem do mundo, que o efésio designa como o *fogo* que é o *logos* que afinal é devir, comporta necessariamente duas dimensões possivelmente complementares: Uma de carácter metafísico que ajuda a entender que o mundo é um todo que passa do mesmo ao mesmo, garantindo portanto, a sua inalterabilidade fundamental, por via da alteridade dos contrários que executam uma dança de posições, em que cada uma delas remete

⁴⁵ Kirk, Raven, Schofield, *Os Filósofos Pré-Socráticos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 105

⁴⁶ Simplício, *Physis*, 24, 13 DK 12 A 9, *Ibidem*

⁴⁷ Pseudo-Plutarco, *Strom.* 2; DK 12 A 10, *Ibidem*

⁴⁸ Hipólito, *Ref.* IX, 9, 4, *Ibidem*

para a sua oponente, como destino certo do seu próprio projecto ôntico. Ou seja, o que hoje é, amanhã sê-lo-á de outro modo, encerrando em si a própria possibilidade de alteração, o que comporta movimento e exige equilíbrio. O que é, sê-lo-á, decerto de outro modo que não é senão o negativo deste.

Mas é do ponto de vista epistemológico, com consequências no plano axiológico que este fragmento se torna particularmente revelador. Para o explorar devidamente poderemos citar o fragmento 111 ⁴⁹

“A doença faz a saúde boa e agradável, a fome a saciedade, a fadiga o repouso “

Assim sendo, contamos não só com o pólo positivo ou negativo da vida, mas com a totalidade, em que o que é agora se tornará depois no seu oposto. E o oposto no oposto deste.

Tal remeterá para não pequenas consequências antropológicas e epistémicas sobre a condição e significado da existência.

A certeza da complementaridade dos contrários, permite-nos avaliar a outra luz os diferentes momentos da nossa existência, contribuindo para compreendermos que nada, bom ou mau, é definitivo. Contudo se não nos deixa repousar no momento existencial que consideramos privilegiado também não permite que desesperemos face a um dia menos risonho, já que todos os dias nasce um sol novo.⁵⁰ Não estamos certos que Aristóteles tenha compreendido a real extensão desta afirmação do efesiano.

Simultaneamente, dá-nos ensejo de entender que em face do que vulgarmente costumamos designar como bem ou como mal, não estamos senão a articular a arbitrariedade parcelar da nossa posição particular e momentânea, já que ninguém pode ser saudável ou jovem toda a vida. E quanto a ser-se senhor ou rico para sempre a dúvida persiste. Até porque sê-lo é a via mais rápida para se deixar de controlar a própria vida.

Segundo esta determinação lógica, só a imensa ignorância dos homens, cegos pela estreiteza do seu *logos* particular, justifica quer a arrogância quer o desespero de quem se julgue para sempre mergulhado na adversidade ou eternamente triunfante. Estes só podem almejar nada entender da vida e conseqüentemente perder o controlo desta e em última instância mergulhar naquele sentimento ora eufórico ora exasperado que denuncia o que os que apenas são dotados do *logos* particular. A esse respeito vejamos o fragmento 102;

⁴⁹ Estobeu, *Anth.*, III, 195, *Ibidem*

⁵⁰ Fr. 6, Fr. Aristóteles, *Meteor.* B 2, 355 A 13, p. 208 *Ibidem*

“ Para o deus tudo é bom, belo e justo, mas os homens supuseram umas coisas por injustas e outras por justas “. ⁵¹

Será tentador seguir a sugestão de Kirk e Raven, e comparar o sentido desta afirmação com a de *Isaiás*, 55, 8 ” Assim como os céus são mais altos do que a terra, assim os meus caminhos são mais elevados do que os vossos, e os meus pensamentos do que os vossos pensamentos “. ⁵²

Ou seja, o apego ao *logos* particular à incompreensão da ordem do mundo. Esta incompreensão, que as mais das vezes veste roupagens de perplexidade, face à crueldade ora dos deuses, ora da *Moira*, bem mais poderosa e temível que estes, cujos desígnios insondáveis fazem recair sobre a frente humana as piores provações.

Assim, não é de estranhar que o sequioso não veja o seu estado de momento como a exceção à regra de estar saciado, mas antes como a interrupção brutal dessa tranquila e complacente auto-satisfação. O que enfrenta a desgraça da doença, do opróbrio ou da morte, não considera que o milagre é a constância da vida ou da felicidade e atribui ao que lhe sucede uma dimensão monstruosa e anormal, no sentido do que rejeita a norma.

Posto isto, torna-se claro o papel desempenhado pela tragédia de que Dioniso é patrono: é sem dúvida atributo da Tragédia as personagens atingidas pela desgraça ficarem mergulhadas na profundidade opaca da sua própria dor sem remissão.

É preciso o esforço de racionalização da Filosofia que ajude os homens a entenderem que o que ocorre na existência particular de cada um é ilusoriamente contextualizado de acordo com as necessidades imediatas de cada um, mas que estes tomam como essenciais, sendo apenas fragmentárias, já que a ordem do mundo não é boa ou má e sobretudo não é definitiva em nenhum dos seus estádios.

É nessa linha reparadora do desespero, enquadrada no pensamento de Heraclito em metáforas que tem algo de ditirambo que somos levados a entender a ordem do mundo como um todo que se situa além do bem ou do mal. Estas categorizações correspondem mais a classificações parcelares do que à lucidez de uma dimensão holística, mais lúcida, logo capaz de dar suporte a uma visão suficientemente radical para se aproximar da vivência dionisíaca.

⁵¹ Porfírio, *Iliadem*, 4, 4, *Ibidem* p.198

⁵² Kirk e Raven, Schofield, *Os Filósofos Pré- Socráticos*, Lisboa, F. C.Gulbenkian, 1994, p.198. A citação procura comparar a sentença de Heraclito com o conceito presente no pensamento judaico, segundo o qual não há separação implícita dos contrários na perspectiva de Deus, cuja visão é sintética por oposição à visão estreita e caótica dos homens dotados de um *logos* particular.

Que tem tudo isto que ver com Dioniso?

Atevemo-nos a sustentar que seguindo a intuição de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, Dioniso representa a vida em toda a sua plenitude contraditória. A mesmíssima que se encontra presente na filosofia de Heraclito.

Podem, talvez, tecer-se os pontos de contacto entre o deus menino e o pensamento de Heraclito, partir da omnipresença da dualidade que marca o próprio sentido da existência e que reside na marca de dor e de esfusante alegria que inevitavelmente marcam cada existência concreta.

Dioniso é a vida na sua amplitude. A mesma vida que para o deus se inicia com um assassinato perpetrado pelos Titãs, a mando de Hera despeitada, pela prova que o seu nascimento constituía do adultério levado a cabo pelo consorte. Felizmente para o pequeno e desventurado deus havia energia amorosamente paternal no peito do Senhor do Olimpo, que concorrerá para que da morte seja resgatado, ganhando o atributo do deus que viveu duas vezes.

No caso, viver, para morrer na dor do estraçalhamento dos pequenos membros, à semelhança do que as adoradoras do tíaso farão ao gado disponível para logo lhe ser dada a oportunidade de reviver a partir da intervenção carnal do pai. Diga-se que o deus conheceu, como ninguém da sua condição, em tão curto espaço de tempo as delícias e as amarguras próprias da condição de se estar vivo.

Contudo, nada na sua atitude futura parece fazer crer que ele lamente ou muito menos enjeite qualquer uma destas faces do viver. A vida é para ser absorvida em toda a sua grandeza trágica que comporta o horror e a alegria esfusante de quem se regozija em sofrer porque tal significa que vive. Com radicalidade, mas vive.

Sofrer é viver. Viver; esse néctar que embriaga de alegria selvagem, expressa pelo canto e pela dança, que tornam a vida suportável.

A esse propósito talvez valha a pena evocar a experiência dos Africanos, entre outros, que no meio das maiores dificuldades, ou talvez por isso, dançam e cantam freneticamente como se evacuassem o medo do sofrimento, distendendo a corda do prazer tanto quanto seja possível. A dor combate-se com armas em tudo semelhantes ao prazer. Na verdade a expressão física e quiçá a experiência do torturado não é muito diferente da do deliciado.

Creemos ser isto que os Helenos e provavelmente muitos outros sabiam, que se consubstancia na filosofia da Unidade dos contrários e da sua alternância.

Ao limite significa perceber que a dor e o prazer são faces do mesmo disco, opostas é certo, mas complementares e seguramente em expressão sucessiva.

Daí que Dioniso e Heraclito, mais uma vez recorrendo ao *Nascimento da Tragédia*, digam o mesmo: A vida é para ser vivida em toda a sua extensão espectral, seja dor ou prazer ou simplesmente a proporção das duas, só encontra sentido nessa totalidade, cuja aceitação podem tornar o homem num projecto para uma existência bem mais elevada de que falava Nietzsche, referindo-se ao Super-Homem.

“... O que é o símio para o homem? Uma dolorosa vergonha. Assim será o homem para o super-homem, uma dolorosa vergonha. ...”⁵³

De facto, será deveras embaraçante para o ser que aceita a totalidade trágica da existência, não procurando outro sentido que não seja o sentido da terra, o confronto dos que prometem um sentido além da terra...

“... São envenenadores, saibam-no ou não”⁵⁴

Na verdade, ainda de acordo com Nietzsche, nada de mais desmoralizante que a visão trémula e caricatural desse ente que teme a vida e a nega, procurando na ilusão supra-terrena o antídoto para o seu terror em existir.

Não creio que Heraclito nos diga algo de muito diferente, quando afirma a suprema sabedoria de renunciar ao pensamento particular e entender a totalidade como a provável sucessão dos altos e baixos da existência de acordo com a contingência do projecto de vida de cada um, absorvido nessa totalidade bem mais vasta, que é o Uno.

⁵³ Nietzsche, *Assi Habló Zaratustra*, Aguilar, Buenos Aires, 1961, p. 244-251

⁵⁴ *Ibidem*

5. Pensar o trágico ou a loucura tebana

De Argos a Orcómeno, Dioniso não cessa de se manifestar, culminando na epifania tebana, imortalizada pela genialidade de Eurípides.

Como já referimos, a primeira epifania do deus na sua terra natal passou despercebida a muitos. Mais grave, a muitas. Logo foram condenadas a errarem, pelas zonas mais recônditas das terras tebanas, praticando o infanticídio, como de resto já havia ocorrido no infeliz episódio das Miníades em Orcómeno.⁵⁵

Este caso é deveras revelador. Dioniso havia surgido às filhas do rei Miníades que se destacaram por censurarem asperamente as mulheres da cidade de abandonarem os seus lares para correrem para as montanhas para lhe prestarem apaixonado culto. Dioniso disfarçado aparece-lhes e exorta-as docemente a não negligenciarem os mistérios do novo deus. Não é ouvido. Resta-lhe o ressentimento. Perturba-as com as suas metamorfoses, touro, leão e leopardo, enquanto do tear começa a escorrer leite e néctar. Finalmente foi ouvido. As três irmãs, precipitam-se loucamente para o culto do novo deus, culminando o seu entusiasmo, com a dilaceração do filho de Leucipo em honra de Dioniso.

Uma vez mais se comprova quão funesto pode ser o ignorar do deus.

Algo de muito semelhante sucederá afinal na Tebas, descrita em *As Bacantes* de Eurípides, e que atingirá duramente a família real tebana, sobretudo a rainha-mãe.

Como afirma José Pedro Serra,⁵⁶ o problema central de *As Bacantes*, é o reconhecimento de um deus novo, estrangeiro e as delicadas questões que se colocam à instituição do poder da *polis*, caso o seu culto se espalhe com a rapidez e o ímpeto que trazem o receio da desagregação dos bons costumes necessários à governação e ao exercício da cidadania.

Será interessante evocar a este respeito a referência aristotélica da virtude de cada elemento físico e político se situar no seu lugar natural. Situação não cumprida por mulheres que vagueiam pelos campos, entregando-se a actos de *sparagmos* ou *omophagia* que não correspondem decerto a este “estado natural”, que traduziríamos em linguagem comum como normalidade expectável em mulheres a quem estava

⁵⁵ Ant Lib, *Transf.*, 10, Plut. *Qu. Gr.*, 38. E ainda as referências de Detienne, *Dioniso a Céu Aberto*, Zahar, Rio de Janeiro, 2003, p. 34

⁵⁶ José Pedro Serra, *Pensar o Trágico*, F.C.Gulbenkian, Lisboa, 2006, p. 415

destinado um estatuto, decerto mais discreto. Isto para não referir a embaraçante alteração comportamental dos anciãos Tirésias e Cadmo.

No fundo será esta alteridade que constituirá o tecido de obrigação moral e institucional que levará o másculo e aparentemente ajuizado rei Penteu, a tomar as medidas que todos conhecemos: perseguição do deus estrangeiro e seu encarceramento.

Repare-se que na óptica de Penteu o reconhecimento do deus era equivalente a reconhecer que *a pólis* em que tanto acreditava e pela qual tanto pugnou, afinal estava destinada a soçobrar em face não da lei divina que servisse a instauração do poder profano em consonância com o projecto divino, como ocorreria no respeito a um culto de cariz apolíneo, mas antes a um deus que não se sabe que o é. Consequentemente, Penteu não só não suspeita que o estrangeiro com quem fala não é outro senão Dioniso, como insiste em ver neste um destabilizador político que reúne em si as condições arquetípicas do caos externo ao cosmos de que é o centro reconhecido. Em suma, a ameaça que vem de fora, que pretende invadir-nos, talvez com o intuito de nos destruir, ganhando o poder que era nosso.

A dimensão trágica de Penteu reside neste equívoco, neste não reconhecer, nesta incapacidade de avaliar quão poderosa era a força que estava a desafiar.

Se assim não fosse reconheceria que a loucura habita os homens, antes do mais. E faça-se o que se fizer, jamais esse espectro há-de abandonar o governante, ingénuo na sua esperança de construir uma cidade ordenada de acordo com o estatuto dos reis e guerreiros, pouco pacientes para a volatilidade feminina.

Cremos que Penteu não estaria consciente da tremenda força que está prestes a despertar nele próprio a partir do momento em que se envolve na resolução da desordem dionisíaca. Decerto subestimou essa força na ignara presunção da sua juventude contrariamente aos anciãos Tirésias e Cadmo que não hesitam em reconhecer o novo deus e depressa se tornam seus prosélitos.

Desafortunadamente Penteu não percebe o facto, aparentemente simples, de que a loucura que o deus transporta não é a do deus que de resto chama repetidas vezes louco a Penteu (quando finalmente se encontram, como as duas personagens do clássico de Sérgio Leone, *C'era una volta il west*, 1968).⁵⁷ Afinal era a sua própria loucura.

Na verdade, o jovem monarca desconhece que a loucura que imputa ao estrangeiro está, afinal bem próxima e para a encontrar não é preciso ir mais além da

⁵⁷ Schneider, *1001 filmes para ver antes de morrer*, Dinalivro, Lisboa, 2004, p 489

sua própria casa. Em última instância em si próprio, seduzido por esse lado *voyeur* e, misterioso, capaz de ignorar a circunspeção e disfarçar-se de mulher para espreitar as ménades, como um qualquer adolescente curioso das coisas do corpo adulto e feminino. Penteu aprenderá à sua própria custa o que acarreta negar o lado nocturno e lunar que todos sem excepção possuem. Até ele...

Numa atitude plena de moralismo viril, Penteu pretende travar o comportamento dissoluto das tebanas, nomeadamente as da sua própria família.

Ouçamo-lo:

“ As nossas mulheres abandonam as casas para celebrarem pretensos bacanais nas sombrias montanhas, deambulando, honrando o novo deus, Dioniso, quem quer que seja. No meio dos tíasos estão *krateres* cheios, e uma atrás da outra, refugiam-se em lugares solitários para se disporem aos prazeres do deus. “⁵⁸

Torna-se tão evidente a leitura a ter que se receia que esta possa esconder uma outra muito menos óbvia.

No abandono dos lares é fácil reconhecer às tebanas a negação ao papel tradicionalmente submisso e obediente, que sempre tinham assumido, provocando uma consternada confusão por parte do lado viril da cidade, a começar no próprio soberano.

É certo que é para servirem o deus que se tornam rebeldes, mas sabemos que a submissão ao deus é afinal a submissão, decerto assustadora, à sua própria sexualidade, ao seu desejo, em suma é a assunção da sua vontade de poder.

Ora Penteu é um homem de Estado; é na verdade o Estado.

Sabemos que ao Estado se impõe uma certa *praxis*, que este deve reconhecer como legítima, sob pena de este ver o seu poder e influência dissolverem-se.

De resto, é perante este espectro que se enquadram os receios de Penteu, como já o temos vindo a afirmar, ao ver a legitimidade da sua ordem estatal ser posta em causa por uma força até aí por ele desconhecida e conseqüentemente incompreendida, mas cuja emergência é agora visivelmente ameaçadora. Resta a Penteu submeter-se a esta nova realidade. Contudo, nada o preparou para tal. Se permitir tal subversão, estará a permitir a dissolução do delicado sistema político estruturado nas posições sociais em que se espera de cada um algo de muito claro, e sobretudo imutável.

Mas o mais grave é que Penteu “cega” para a dimensão mistérica e sagrada do novo culto, equivoca-se ao ponto de desdenhar Tirésias e Cadmo como velhos tontos,

⁵⁸ Cf Eurípides, *As Bacantes*, Edições 70, Lisboa, 1998, vers. 220 a 224

ignorando que na sua atitude se replica uma juventude aparentemente perdida e agora de novo acessível, como se antes da fase final da vida pudéssemos de novo sentir o pleno latejar da vida.

Mas Penteu, ai dele! Está tão persuadido do seu papel que é incapaz de o colocar em causa por um momento e até ao fim resiste ao que toda a evidência terrivelmente pressagia: o rei está enganado.

Dioniso o deus frígio, bactriano e agora tebano, é o deus nocturno. Não é falso, não é um impostor. Antes é um deus que se esconde mas revela o que se sabe, mas não se deixa ver pelos fumos do sonho e da individuação: é um deus nocturno, lunar. A noite existe e nela se revela toda uma nova dimensão do real, conseqüentemente do homem. Na noite tudo se inverte: O ancião rejuvenesce, o homem torna-se mulher, o temperado cidadão destempera-se, bebe, dança canta e fornicava como se fosse um ser primitivo e selvagem. É a emergência de um mundo às avessas, num retorno temporalmente circunscrito ao caos original, povoado por seres tão fantásticos como as Amazonas e os Centauros, os Titãs e, sobretudo, onde o deus não é macho ou fêmea, mas um ente poderoso na sua androginia, reunindo em si a ampla riqueza da completude primeva.

Talvez Eurípides, com esta obra de maturidade, nos ensine algo deveras importante. Não mais podemos considerar a Grécia como o berço em exclusivo da luz e da métrica racional. Aliás, mesmo que o seja, não o é menos da dimensão obscura e poderosa que parece refluir da terra e de tudo o que pulsa de vida.⁵⁹

⁵⁹ A respeito do desmoronar do mito da civilização grega como expressão de exclusiva racionalidade, vale a pena citar o ensaio de Dodds, “Os Gregos e o Irracional” onde são profusamente descritas as práticas dionisíacas, mormente as que deram lugar ao menadismo. De resto se o irracional não estivesse desde cedo presente entre os gregos não se compreenderia o esforço de filósofos como Platão naquilo que a tradição filosófica interpretou como o combate ao irracional. Claro que no caso de *As Bacantes*, a posição de Penteu, não sendo filosófica, inscreve-se no modelo aristocrático, ao qual Platão apela afinal na República como modo de recuperar o sentido do Bem, do Belo e do Justo para alicerçar a vida privada e pública dos cidadãos. Contudo as mulheres não eram cidadãs. Mas a sua existência implicava directamente com a dos homens livres. Seria o menadismo um grito libertário dessas mulheres eternamente oprimidas por uma estrutura política dominada pelos varões?

Como observa Dodds no início do seu capítulo dedicado ao menadismo, a dança em que as mulheres entusiasmadas sacudiam a cabeça para a frente e para trás, aparecem em citações de Catulo e Ovídio, mas igualmente na vasta iconografia presente nos vasos gregos e em baixos relevos, reportando-se a uma anterior à dos cidadãos autores romanos. British Museum, (*Marbles II*, pl. XIII, Sandys, pag 85.

Ainda de acordo com Dodds, e citando Aldous Huxley, a dança entusiasmada, extática é uma das mais puras e reveladoras manifestações religiosas que se conhece, havendo sobrevivido ao decorrer dos milénios. “C'est par leurs muscles qu'il parviennent le plus facilement à une connaissance du divin”. (Ends and Means), 232, 235), podendo hoje encontrar-se em numerosas manifestações religiosas vigentes.

Será essa falta de discernimento que irá levar Penteu ao seu duplo erro, na avaliação do estranho fenómeno que está a assolar a sua pátria.

Homem da ordem e da justa medida, sente-se deveras irritado com as vitórias das bacantes, incitando os seus súbditos a combatê-las. Para tanto manda prender o estrangeiro que parece ser arauto das mulheres fugidas e agora ménades do tirso divino.⁶⁰

Esse é o seu primeiro e fatal erro: não reconhecer na figura do belo estrangeiro o deus.

De seguida soçobrará à excitação que o deus em si provoca. Subitamente cede ao impulso de espiar as ménades, não hesitando num disfarce que em circunstâncias normais não hesitaria em considerar como indigno: vestir-se de mulher. Tal equivale em entrar num “mundo às avessas” caótico e...sedutor.

Sabemos na verdade, que o rei está tomado pela loucura do deus, pela *mania*.

Vejamos:

“ Dioniso: Gostarias de vê-las acampadas nas montanhas?

Penteu: Muito. Muito peso em ouro vos daria até. “⁶¹

Qual o significado deste estranho e inesperado passo?

Nada faria prever pelas falas subsequentes que esta seria a reacção de Penteu, face à provocação do deus.

Parece-nos inequívoco que a explicação própria da sexologia contemporânea peca por excesso e ingenuidade. Penteu não terá cedido ao apelo irresistível de espiar um grupo de mulheres que circulam à vontade, sem qualquer receio ou reserva.

Na verdade, Penteu terá sucumbido à irresistível presença de algo mais elevado, conseqüentemente, de sagrado, que propicia uma alteração do seu primitivo estado de consciência, doravante de tipo bem diferente como se imperceptivelmente o monarca, cessasse de ter domínio sobre si próprio e actuasse, não em conformidade com a sua vontade, no que ela tivesse de contingência relativa a um cargo e a uma condição anteriormente assumida e familiar, mas como se *este* Penteu fosse afinal uma outra personagem, transformada nos propósitos e na forma, a ponto de ser tornada irreconhecível.

Talvez a chave para enquadrar tal mudança resida afinal na colorida descrição que os boieiros haviam feito dos tíasos nas montanhas:

⁶⁰ EUR, *Bac.*, 350 a 357

⁶¹ *Ibidem*, 810 a 814

Contrapondo às suspeitas do rei, as bacantes de madrugada ainda dormiam de modo casto e temperado, nenhuma delas apresenta sinais de embriaguês ou de lubricidade.

A um grito ritual da mãe de Penteu, despertam em glória e amamentam as crias dos vários animais silvestres de que se rodeiam.

Enfeitam-se de folhas de carvalho e de flores do campo. Uma bate na rocha, fazendo jorrar água. Outra ao bater com o tirso na terra faz manar vinho. Ou leite.⁶²

Boieiros e pastores discutem tais maravilhas e são então descobertos na sua intrusão. Perseguidos, escapam mas não o seu gado que é despedaçado pelas ménades em fúria, como se tomassem o tributo sacrificial dos que profanaram a harmonia sagrada, num tributo a um deus que sangrou no início da vida. Os tributos de sangue a Dioniso são doações à terra para que esta não cesse de ser fértil, numa lógica de violência que é anulada pelo propósito de uma não-violência. Numa mão que lava a outra e permite assim pela circularidade dos contrários manter em pleno a roda da vida.

Perante um quadro tão grandioso não é de admirar que o jovem Penteu se deixasse enfeitiçar, com o que abominava, ao ponto de ele próprio se deixar transferir de uma postura serena, própria de quem encarna as virtudes do estadista grego, para um estado cada vez mais perigosamente próximo da fúria demencial, de quem tudo deita a perder por um apelo irresistível até aí desconhecido e insuspeitado.

Analisemos pois os efeitos que a alteração de atitude do jovem rei comporta:

a) Primeira ruptura

Creemos ser importante determo-nos sobre o momento, crucial, de acordo com a sugestão de comentadores como Maria Helena da Rocha Pereira que, nas notas à tradução que fez de *As Bacantes*, chama a atenção para o importante ponto de viragem que constitui este momento na economia da peça.⁶³

É o momento em que após uma admoestação ao estrangeiro que é Dioniso para se calar, da parte de Penteu, eis que inesperadamente Dioniso pergunta a Penteu se quer espiar as ménades que estão no Citéron. O rei cede impulsivamente.⁶⁴

Nada o faria supor se nos detivermos no discurso severamente crítico e ameaçador anteriormente proferido pelo rei.

⁶² Eur, *Bac.*, 678 e ss.

⁶³ Maria Helena Rocha Pereira, *Introdução às Bacantes*, Edições 70, Lisboa, 1998, nota 18: a propósito do passo 810 a autora relembra a citação de Dodds cita Murray: “O que acontece é antes o começo de uma invasão psíquica, a entrada do deus na sua vítima que, na velha crença, era também o seu veículo”

⁶⁴ Ver nota anterior

Como interpretar esta ruptura de atitude por parte de Penteu?

Creemos que o mais aceitável, e ainda na linha de Maria Helena Rocha Pereira, é considerar que o desventurado A perante a interpelação do estrangeiro que é Dioniso, mais do que ceder a um impulso *voyeur*, tão característico dos homens, perante mulheres que exprimem livremente a sua sexualidade como talvez não ousassem na presença de homens, começa a ceder, ele próprio ao feitiço do deus. De modo seguro e progressivo o rei de Tebas está cedendo à *mania*, à mesma *mania* que tanto abominava nos outros, no caso nas outras. Penteu é vítima do sarcasmo do destino. O que outrora acusava outros de efeminados, agora aceita vestir-se de mulher, numa escalada de humilhação em crescendo.

Recordemos que Penteu acusava o deus, o estrangeiro, de ser sábio apenas naquilo que não importava, deixando para segundo plano o que realmente importava. Ao que Dioniso responde: “Aquilo em que mais se deve ser sábio, disso sou sabedor.”⁶⁵

Ainda mais uma vez de acordo com Maria Helena da Rocha Pereira, a verdadeira dimensão da profunda sabedoria, da sabedoria sagrada, incarnada no deus só se clarificará em pleno processo de loucura, após envergar o traje báquico, como eloquentemente é demonstrado na adaptação apresentada por Ronald Harwood, no segundo episódio de “*All World’s a Stage*”, onde o Penteu pós verso 824 não é simplesmente um Penteu disfarçado, mas um Penteu transfigurado, apanhado nas malhas implacáveis da *mania*. Mas o caminho da humilhação ainda mal se iniciou.

O estrangeiro, num acto de requintada malícia, já convenceu Penteu a disfarçar-se como se de uma bacante se tratasse, num estender da sua própria androginia a quem dela havia desdenhado. Um longo peplo de linho, uma pele mosqueada e uma farta cabeleira, constituem o traje de disfarce.

Penteu ainda tenta resistir, insurge-se debilmente, mas o veneno da insana curiosidade já entrou na circulação e nada pode detê-lo.

A transfiguração de Penteu, acima enunciada, será agora imparável. São dele as expressões que denotam os resultados inexoráveis da *mania*: “...Vejo dois sóis, Tebas a dobrar e a ti (dirigindo-se ao estrangeiro que é Dioniso) pareces-me um touro.”⁶⁶

Numa referência ao outro nome de Dioniso, que corresponde a uma das suas metamorfoses epifânicas, Brómio, o touro que brama.⁶⁷

⁶⁵ Eur, *Bac*, 655 e 656

⁶⁶ Eur, *Bac.*, 918, ver nota 36

A partir deste momento a perdição de Penteu está lançada e não terá retorno.

Como se estivesse irremediavelmente tomado pelo efeito do vinho ou de narcóticos, a visão toldada, uma certa incapacidade de tomar controlo de si, Penteu está perdido. Está em pleno estado de *enthousiasmós*, manifestando os sintomas de histeria que são frequentes entre os elementos do séquito dionisiaco. Penteu é cada vez mais uma ménade.⁶⁸

Penteu é atraído para o que inevitavelmente lhe trará dor. Contudo não o sabe. Desconhece que tipo de experiência dolorosa pode advir desta aproximação mórbida ao que parece abominar. As suas expectativas são más. Teme ver as suas súbditas, a começar pelas que pertencem à sua família, embriagadas ou a comportarem-se indecorosamente. E no entanto não resiste ao fascínio do...horror. Está tomado pelo fascínio do que outrora o havia horrorizado. Estamos perante um caso exemplar de psicose.

Disfarçado, para escapar à sorte que coube às reses guardadas por pastores e boieiros que haviam fugido à fúria das bacantes. Penteu acerca-se do Citéron.

O passo seguinte ainda será mais ruinoso. Penteu escondido nos rochedos nada vislumbra do séquito dos bacanais. Procura então um ponto elevado, subindo a uma alta conífera, um abeto.

Penteu é descoberto o que faz explodir a fúria demencial das ménades. Nada lhe valendo o retirar dos disfarces que Dioniso lhe havia imposto. A mãe, Agave nem assim o reconhece, apesar da pungência do seu discurso, *a mania* que toma as mulheres torna inexorável a sua sanha destruidora.

“Mãe sou eu, o teu filho, Penteu, que nas mansões de Equion deste à luz, apieda-te de mim ó mãe, não obstante os meus erros, o teu filho não queiras imolar”⁶⁹

Agave *espuma* de raiva e acaba por não se impedir de o matar. Simbolicamente não é senão um intruso que assistia indevidamente às danças sagradas.

⁶⁷ *Ibidem*, nota 53. Salientamos a nota de Maria Helena da Rocha Pereira que é capaz de nos desvendar os múltiplos significados da dupla visão, que vão da condição histórica de acordo com as observações de Dodds em “Dionysic Drama and Dionysiac Mysteries” 1981. Já a hipótese de utilização de um espelho, evocada em “Pentheus, Vision : 918-22” nos parece bastante artificial até porque segundo o próprio Dodds não existe registo de tal objecto ser utilizado de modo sistemático nas encenações das tragédias, sabendo que tal teria ocorrido, caso este fizesse parte da encenação teria sido identificado arqueologicamente.

⁶⁸ Johnston, 2003, “A figura de Penteu movimenta-se dentro de um constante jogo de repressão dos seus desejos. O que o fascina é o que o horroriza” p.

⁶⁹ Eur.,*Bac.*, 1120 e s

“ Vamos, façam um círculo, agarrai o tronco ó ménades para a fera trepadora capturarmos, não vá revelar do deus as danças secretas.”⁷⁰

Portanto, Penteu não fora nem será, reconhecido, confundido com uma fera, um espião que criminosamente, profana o espaço sagrado do deus e do seu culto com vista a torná-lo acessível ao profano, num sacrilégio consumado.⁷¹

Para travar tal ameaça, será capturado e desmembrado, sendo os seus restos sangrentos jogados como se de uma péla se tratasse.

O coro rejubila o que dá alguma dimensão do ressentimento que parece existir em quem uma vez na vida vê o poder temporal ser espezinhado pela sacralidade, ainda que instrumentalizada através de seres humanos.

De resto a rainha entra no palácio em delírio, orgulhosa do seu feito; caçadora de jovens leões, usando, apenas, as mãos nuas. Na sua exaltação chega a convocar o filho morto para que participe na sua alegria demencial.

A segunda ruptura

A peça sofre uma nova metábole, que surge na sequência do diálogo de um Cadmo recém recuperado do seu estado extático, com sua filha, para que esta finalmente acorde, como ocorrera com ele próprio, e ganhe consciência dos tremendos efeitos da ausência de piedade para com os deuses.

Cadmo que havia sentido na pele o prazer do rejuvenescimento que a influência do deus em si havia provocado, acorda para a duplamente triste realidade, da sua velhice e da sua condição de mortal que, esquecido o tempo de folia, tem de viver a vida comum de responsabilidades e trabalhos. O pior desses trabalhos será, sem dúvida, o de acordar a sua filha para a evidência do horror do seu acto inútil e insano.

Agave tinha matado o próprio filho.

” Recuperei a razão, operou-se uma mudança no meu espírito!”⁷²

Escusado será dizer que esta nova ruptura discursiva espelhando a ruptura maior ao nível da economia da acção é marcada por uma dolorosa tomada de consciência: a reentrada no mundo da *normalidade humana* não é só o reassumir da mortalidade como

⁷⁰ Eur., *Bac.*, 1105 e s.

⁷¹ Sotomayor, p. 40, refere a capacidade dionisíaca em alienar os espíritos que leva Penteu a confundir Dioniso com um touro.

⁷² Eur. *Bac.*, 1270

o tomar viva consciência dos actos praticados e do horror à escala humana, que estes comportam.

O estado de confusão em que Agave se encontra é de tal ordem que quando o pai, Cadmo, a exorta a olhar de novo e com maior atenção para os despojos sangrentos que trouxe consigo para o palácio, verificando que pertencem ao seu filho, não logra perceber que foi ela a autora do assassinato, lamentando-se do filho morto que jaz nos seus braços.

Julgamos estar face a um momento decisivo do drama.

Deveraux, num dos seus artigos,⁷³ fazendo jus à sua vasta experiência de análise da dimensão psicológica dos textos gregos, aponta este doloroso acordar de Agave por acção da interlocutória com o seu pai, como um dos mais conseguidos exemplos da técnica de psicoterapia.

Com uma lucidez que tem algo de arrepiante, Cadmo vai conduzindo Agave, passo a passo, para a dolorosa tomada de consciência do horrível equívoco em que caiu com as consequências arrepiantes que emergem agora à luz do seu espírito despertado. Cadmo é instrumento de uma dolorosa aprendizagem que se assume como profunda expiação.

É verdade que um dos motivos essenciais da peça é a comunhão das ménades com a natureza, não apenas do modo mais pacífico, mas em caçadas que suscitarão sentimentos de triunfo em Agave como se o feito de matar uma jovem fera só com as mãos fosse digna de toda a admiração, como se de um vulgar acto de *sparagmos* se tratasse.

Contudo, verificar-se-á que o orgulho se transforma em pesadelo, à medida que acorda do estado extático e contempla os restos sanguinolentos do próprio filho que havia dilacerado como se fosse uma presa de caça. Que consequências se podem retirar?

Que os deuses, no caso Dionisos, se vingam sem compaixão de quem os despreza?

Exemplos desta vingança abundam na literatura grega. A título de exemplo lembremos o caso do rei Licurgo, cujas semelhanças com a desventura de Penteu são evidentes.⁷⁴

⁷³ Deveraux, *The Psychoterapyscene in Euripides Bacchae*, Journal of Hellenic Studies, vol. 90, 1970, p.37 e s.

⁷⁴ HOM., *Il*, VII, 142 e s.

Que a vingança dos deuses, assume uma face particularmente cruel, quando lançam a loucura sobre os descrentes, fazendo-os algozes de si mesmos na pessoa dos seus entes mais queridos, os filhos?

Ou como Maria Helena da Rocha Pereira observa, os actos contra os filhos de Agave, tal como em Preto, são a consequência natural de uma altivez humana, demasiado humana, que fez esquecer aos protagonistas citados qual a verdadeira dimensão da sabedoria que realmente importa.

Recorde-se que Agave está a ser punida por ela e suas irmãs terem caluniado a mãe mortal do deus, Sémele. Acusam-na de haver sido castigada por Zeus, por ter inventado uma relação com o deus, como justificação de uma mera aventura com um qualquer mortal da qual resultou a concepção de Dioniso. Entenda-se que estamos face a uma dupla calúnia: contra a integridade moral de Sémele mas também contra a concepção divina de Dioniso.⁷⁵

Por essa ordem de razões percebemos que Penteu estava condenado à partida e a sua falta de visão e a sua tacanhez tornam-no incapaz de reconhecer a superior sabedoria divina e os seus propósitos punitivos em face da falta da sua progenitora.

O castigo é exemplar e supremamente irónico. Agave é tomada pela *mania* do deus que outrora não havia reconhecido, caluniando a mãe e agora, ela própria, também mãe é algoz do filho. Este, por sua vez, à primeira vista, representante das qualidades varonis é instado a assumir o seu lado feminino, como se fosse contaminado pela androginia do deus, tomando como seu o que outrora havia desprezado.

De resto é sintomático que Tirésias, que a tradição aponta como havendo conhecido os dois sexos, feminino e varonil, se entregue de imediato ao reconhecimento do deus intuindo a natureza sagrada do deus e do seu culto, evitando que cometa erros sacrílegos.

Mas detenhamo-nos um pouco sobre o famoso episódio da Psicoterapia exercida por Cadmo sobre a mente conturbada da filha, correspondendo de acordo com Deveraux, não como uma ocorrência milagrosa, mas antes como o fruto de uma laboriosa estratégia de psicoterapia que se pode identificar como o procedimento nas práticas psiquiátricas dos nossos dias.

Ainda de acordo com Deveraux, tais práticas não eram estranhas aos círculos mais restritos onde as práticas psicoterapeutas dos xamãs da Macedónia, local onde Eurípides

⁷⁵ HES., *Theog.*, 975 e s.

escreveu a peça em 406 a.C. a convite do rei Arquelau, após se haver exilado de Atenas, ainda não haviam sido superadas pelos métodos hipocráticos.⁷⁶

Agave apresenta os sintomas típicos do arrebatamento próprio das ménades: desorientação relativamente à realidade, uma defensiva exaltação para dissimular a dor, a loucura histérica e acima de tudo uma amnésia parcial, que terá no contexto da peça crucial importância.⁷⁷ Já que o recuperar da razão consciente, ou seja o sair do estado de consciência alterada, far-se-á à custa da recuperação do estado de consciência e um aclarar da memória próxima que sugere a reentrada no mundo real, desvelado pela reconstrução da lucidez. O recuperar da razão por parte de Agave é lento e cheio de dor, à medida que o implacável Cadmo a auxilia a reconstituir os contornos clarificados do crime.⁷⁸

Uma vez mais recorrendo a Deveraux, será caso para afirmar que Agave só poderá sentir-se feliz enquanto estiver louca.⁷⁹

Logo o recuperar da razão pode revelar-se fatal, caso não seja assistida nesse processo transitório da obscuridade para a luz crepuscular que anuncia o despertar da consciência.

É aqui que o papel de Cadmo se revelará indispensável, ao racionalizar de algum modo o sentido dos acontecimentos trágicos, ao responder à afirmação de Agave, já totalmente recuperada, que Dioniso as deixou a perder, a ela e às irmãs e claro ao filho, por haverem sido insolentes ao não haverem reconhecido o deus como tal.

Ou seja, dá-se um momento que poderíamos classificar como pós psicoterapêutico que designaríamos como filosófico. É o momento em que as causas da acção se tornam claras e ganham um cunho axiológico ligado ao sagrado. É sempre muito imprudente o homem ignorar e caluniar os deuses, sobrepondo o seu parco conhecimento ao conhecimento mais profundo dos deuses. Na verdade Penteu tinha entrado no monte Citéron, no sentido de ultrajar Dioniso, sendo castigado da sua insolência pela mãe e pelas tias tomadas de *mania*, possuídas e instrumentalizadas pelo furor de Dioniso, ofendido, por não ter sido reconhecido como um deus, e que por sua vez também são

⁷⁶ Deveraux, *The Psycoterapy scene in Euripides 'Bacchae*, Journal of Hellenic Studies, 1970, p. 36

⁷⁷ *Ibidem*, p. 37, nesta página é citado Dodds, por referir as alterações de estado de consciência e de personalidade, acompanhadas de amnésia, como sintomas típicos da loucura de Agave. Também Sottomoyor, 1994, considera que Agave é duplamente punida pela alucinação que a leva a confundir o filho com uma fera, matando-o a que se segue um lento e doloroso despertar que a consciencializa do filicídio que involuntariamente cometeu. Consuma-se assim a mais terrível vingança dos deuses.

⁷⁸ Eur., *Bac.*, 1280 a 1326

⁷⁹ Deveraux, *ibidem*, p. 38

punidas pela sua insolência remota.⁸⁰ Afinal, também Penteu não havia escapado à loucura espalhada por Dioniso. Não tinha ele logrado disfarçar-se de mulher para espiar outras mulheres?

Por isso Cadmo lamenta-se pelo rei morto, pela filha desonrada e pela cidade agora perdida para ele que, três gerações antes, havia edificado.

Por fim, o deus reaparece agora na forma *ex machina*.

É o momento do ajuste de contas. Cadmo será dragão e Agave serpente, sendo os cadmianos expulsos da cidade. O opróbrio atinge todos. E contudo, Cadmo diz algo deveras importante:

“ Não devem os deuses no rancor, aos mortais igualar-se.”⁸¹

Talvez por isso, pela revolta implícita que está patente na obra de Eurípides, nomeadamente em afirmações como a anterior, se torne compreensível a hostilidade de Nietzsche para com o autor das Bacantes, acusando-o de excesso de racionalismo, ao ponto de matar o abismo trágico que separa a ordem do mundo, dita dos deuses e a ordem da razão humana.

Ao colocar os actos dos deuses sob a mesma crítica que faria a um monarca excessivo, Cadmo está a dessacralizá-lo. Está explicitamente a acusar o deus Dioniso de excesso de rancor, de se comportar, em suma, de modo nada apropriado ao que se esperaria de um deus.

Na verdade Nietzsche tem razão. É o espírito trágico que sofre um duro revés.

A vida com a sua carga de tragédia inquestionável e incompreensível, é abertamente questionada e colocada em causa, ao menos, enquanto proveniente da autoria divina.⁸²

⁸⁰ Ver nota 42

⁸¹ *Ibidem* vers. 1348, A compaixão é estranha aos deuses e particularmente da parte de um deus que suscita o *sparagmos*. A este respeito é importante tomar em conta a resposta de Dioniso à acusação de Cadmo de excesso de violência: “ De Zeus nascido recebo ofensas”. Cadmo reitera a acusação com a frase citada na nota, a que Dioniso responde: “ Zeus pai me inspirou assim. Ou não se deveria dizer que a divina Hera com a sua perseguição ao fruto do adultério do seu divino esposo, o terá o marcado do modo mais radical e desde tenra idade com a experiência violenta que fará dele alguém que nasce duas vezes assassinado por iniciativa da esposa do seu pai? A esse propósito convém assinalar o artigo de Ivy Seminguem Freitas de Souza, *As Bacantes, um discurso do Inconsciente*, Universidade Estadual de Maringá, CCH, 2008, onde o autor retrata o destino de Penteu, sucessor do avô Cadmo, ao ouvir falar de um estrangeiro que se fazia passar por um deus. Penteu opõe-se duramente à sua presença e aos seus ritos. Com isso comete a *hybris*, o excesso que somente aos deuses é permitido e que estará na origem da crueldade que na lúcida interpretação de Cadmo só aos deuses é permitido.

⁸² Em contraste com a atitude atribuída a Eurípides, sobretudo por Nietzsche, Mighavacca, 1999, p11, interpreta a peça em torno da dificuldade que o homem, aqui representado por Penteu, tem em aceitar a sua divindade do seu destino. “ O homem conhece o seu destino e não pode evitá-lo. Quando tente fazê-lo

E contudo fica a dúvida de que esta leitura tenha legitimidade.

Não será antes possível perceber quão enganador e parcelar pode ser o nosso *logos* particular que nos dá uma dimensão circunscrita da vida?

Aliás o destino de Harmonia poderia ser pior. Por hora é-lhe profetizado o exílio em terras bárbaras e a conduzir os seus habitantes em futuros ataques aos Gregos. Talvez os bárbaros soubessem mais de Dioniso do que os Gregos estavam dispostos a admiti-lo.

Veja-se como Eurípides recupera um dos temas mais caros aos autores trágicos: a vingança dos deuses por não terem sido honrados pelos mortais, sendo o seu instrumento essencial o logro.

Os homens vêem o que não poderiam ver se não estivessem no estado de excepção em que obviamente os deuses os colocaram antes.

Ou seja a Agave que mata o filho não matou o filho na verdade, já que embora sendo instrumentalizada pelo estado extático, havia morto uma fera intrusa. Essa tinha sido a sua convicção. É indiferente que o deus a tenha induzido a isso. É o próprio estado de excepção que a obrigou a tanto. Como foi a saída do estado de excepção que a leva a reconhecer o que ocorrera. Entrando de novo no mundo profano como que o horror se revela. No entanto, o horror nunca saiu dessa dimensão. Ele é pertença dos homens e não dos deuses. O que se passou com Agave é que tomou um papel além da sua natural condição e como tal os seus actos ganharam outros contornos além das prerrogativas humanas. Em derradeira instância nenhum homem está isento de cometer actos semelhantes aos de Agave.

Teremos ocasião na segunda parte do nosso trabalho em explorar as espantosas potencialidades da psicoterapia, apontadas, entre outros, por Deveraux que as artes dramáticas possibilitam, implicando não só o trabalho dos actores como as evidentes repercussões ao nível do público.

Por fim, talvez seja possível concluir que a peça procura dar-nos duas ideias centrais:

Primeira: A ordem dos homens é marcada por duas dimensões: a sagrada e profana. E os actos praticados só ganham sentido, quiçá moral, quando contextualizados numa ou noutra dimensão.

paga um altíssimo preço. Não há concessões, ou aprende a viver com a sua realidade ou se perde na loucura e na morte ou na alucinação.”

O logro dos deuses, mais do que um castigo aos mortais, constitui afinal a grande oportunidade destes, ao menos durante algum tempo de se comportarem como deuses, cheios de vontade de poder, sem as peias da convenção, como se por momentos estivessem além do bem e do mal, sem remorsos ou hesitações. Que se conte ou se saiba, jamais uma divindade sentiu pesar ou remorsos por um qualquer acto, mesmo cruel e desproporcionado.

De resto fica meio oculta, quase invisível, uma queixa que mais é um queixume, talvez crítico que mudamente interroga os deuses face à selvática desproporção das suas punições e vinganças.

Segunda: A transformação que o homem sente perante o trágico encontro com os deuses. É como se o homem descobrisse nos deuses que vai concebendo, um homem maior do que ele, capaz de actos grandiosos e heróicos, mas também de ciúmes e vícios que fariam empalidecer os da sua condição e que afinal correspondem à possibilidade que existe em cada homem de, privado da sua normalidade, em êxtase, dar forma a actos de outro modo impensáveis.

Como diria Feuerbach, é como se os homens tivessem necessidade de criarem os deuses para lhes atribuírem a grandeza dos seus maiores actos.⁸³

Em qualquer caso temos dificuldade em subscrever a tese que considera Eurípides, autor de *As Bacantes*, como um crítico da religião. Cremos que o último dos grandes autores trágicos se dimensiona como um analista que expõe de modo claro as contradições entre o *logos* dos homens e o supremo mistério da existência, sob a forma do *logos divino*.

⁸³ Feurbach, *A Essência do Cristianismo*,

6. Dioniso orgiástico

“ Neste passo, descreve-nos Schopenhauer o horror imenso que se apodera do homem, quando subitamente derrotado pelas formas que são condições do conhecimento dos fenómenos, descobre que o princípio de razão suficiente, em qualquer uma das suas formas parece sofrer uma excepção. Se acrescentarmos a esse horror o êxtase arrebatador que perante a falência do princípio de individuação, surge o que há de mais profundo da natureza. “⁸⁴

Este passo de Nietzsche remete-nos para o que tudo aponta ser a sua conceptualização da experiência extática, dionisíaca por excelência e que corresponde à quebra do princípio de individuação em prol da diluição do que o filósofo designa como o rasgar do véu de Maia.

Se nos ativermos às primeiras páginas de *O Nascimento da Tragédia*, e não recorrermos a outras fontes, tomaremos contacto com uma visão riquíssima, colorida e poética sobre o sentido do culto dionisíaco.

Nietzsche esclarece que as festas dionisíacas se celebravam da Babilónia a Roma, sempre sob a égide da figura do sátiro barbudo, que parecia ser mais um avatar do próprio Dioniso, insistindo na impressão marcadamente erótica, mesmo sexual que revestiam essas festas.

Creemos, no entanto, que não terá sido essa a razão essencial que fez com que Penteu assumisse a dura atitude de mandar aprisionar esse estrangeiro, por mor de quem as tebanas abandonavam os lares para subirem às montanhas. Tornando-se ménades do novo deus.

Subsistem razões para crermos que o frenesim sexual que segundo o autor de *Zarathustra*, se encontrava no centro dessas celebrações, era afinal o chamariz para algo

⁸⁴ Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, Lisboa, Lisboa, 1997, p. 66, comentário ao passo de Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*, I, P. 444, “ Assim tal como um pescador no seu barco se conserva tranquilo e cheio de confiança na sua pequena embarcação, apesar de se encontrar no meio de um mar desmesurado que sem limites nem obstáculos levanta e derruba montanhas de ondas de espuma bramindo e mugindo, assim também o homem individual, no meio de um mundo de sofrimento, permanece sereno e impassível, o que se apoia com toda a confiança no princípio de individuação”

mais elevado do que o mero prazer ou ao limite a própria libertação da sexualidade feminina, porventura mais restringida ao gineceu do que a dos varões.

Mas para que este argumento ganhe consistência devemos dotá-lo de um melhor enquadramento, mergulhando seriamente na ontologia do fenómeno orgiástico.

Os ritos dionisíacos eram celebrações da vida, no sentido da assumpção da experiência, dever-se-á antes dizer da vivência do Uno, por abandono, ainda que momentâneo do princípio de individuação.

No fundo tratava-se de celebrar a totalidade da existência, para lá das convenções morais e ou sociais. A vida, cuja natureza e sentido não se compadecem com quaisquer esquematismos antropológicos, tenham estes a pretensão que quisermos.

Instituições e regras de conduta ainda que laboriosamente edificadas, pouco podem contra esta fúria inexorável, bestial, que ameaça submergir todas as conveniências e vontades de cariz individual.

De resto, não fora o perigo de iminente vitimação, seria um espectáculo excêntrico, mas altamente excitável, assistir aos comportamentos orgiásticos das ménades, em que se desenfreava o lado mais bestial da natureza humana.

Se tivermos em conta o destino malsão do desventurado Penteu, apercebemo-nos de que esse mesmo destino só foi o que foi, porque se constitui como metáfora da bipolaridade, branco e negro da vida, em que o irromper do orgasmo é seguido ou precedido pela dor mais intensa, sem que seja possível de discernir pela mera expressão do ou da gozador(a) ou do(a) torturado(a), como defende alguma literatura erótica numa alusão ao acto libertador da dor e do prazer, o que o ser humano tem de mais profundo e instintivo.⁸⁵

Será a fuga das mulheres, agora ménades, para as montanhas uma metáfora dessa necessidade libertária?

Se, numa primeira fase, Apolo parece poder travar essa desagregação de todo o esquematismo moral vigente, cedo se tornará claro que o senhor da individuação será impotente para travar a energia tremenda de Dioniso.

É sintomática a evolução da música de som abafado, marcadamente pitagórico da lira para o ritmo trepidante e caótico dos tamborins, que ondeavam em convulsão nas mãos das dançarinas. Era uma música que voltava a ter como convidados da sua celebração a violência e a comoção, após o longo sonho apolíneo.

⁸⁵ Anónimo, *História d'O*, 2, Círculo de Leitores, Lisboa, 1991, p183 e seg.

No ditirambo o homem sofre o arrebatamento extático das suas faculdades simbólicas. Envolvendo assim a totalidade do corpo e não apenas esta ou aquela faculdade isolada.

Claro que este espectáculo provocava grande impacto no heleno estupefacto, incapaz, numa primeira fase, de rasgar do véu que obnubilava a carne da vida.

A estupefacção será tanto maior, quanto será acompanhada de irritação crescente perante uma realidade que longe de descortinar bem e mal, antes os apresenta como faces de uma só moeda e, para além de tudo, equivalentes na legitimidade que a divindade lhes conferia.

A maturidade havia trazido a morte e o sofrimento, às vezes prematuramente, a personagens de que Penteu é arquétipo. O mundo havia deixado de ser um lugar tranquilo, onde qual sonho de criança os maus eram castigados e os bons recompensados com eterna ventura. Cedo se entendeu que o horror de existir, comportava a suprema lucidez do sátiro que gritava: “Horror! Horror!” Perante a vitalidade esquarterada e extasiada de tudo o que vive. Onde não há mais lugar para categorias como o Bem ou o Mal, mas tão só para uma nova dimensão que se situa para além dessa dualidade.

A única forma de suportar a existência é a sua transfiguração em sonho apolíneo, desdenhando do sofrimento atroz, contemplando-o, não já como vivência, mas em projecção estética, em imagens tão sedutoras como intensamente belas como o abutre devorador das entranhas de Prometeu, as órbitas vazias do Édipo amparado a um rapazinho que toca flauta como nos é dado ver na extraordinária adaptação ao cinema do Rei Édipo por Piero Paolo Pasolini).⁸⁶

Apesar do evidente terror que tais cenas nos despertam não deixam de constituir momentos de grande e digna beleza, dotadas de uma grandiosidade que, na maioria dos casos é pouco visível na vida e por isso carece da acção dramática para que ganhe a dignidade paradigmática da acção que ainda que nos provoque temor, comporta a vantagem de só a vivermos pela projecção imaginativa com os efeitos catárticos que o estagirita referiu na *Poética*,⁸⁷ e que afinal justificam a função cultural e social do teatro trágico.

Tudo é coberto com o sonho do esteta embevecido.

⁸⁶ Piero Paolo Pasolini, *Édipo*, Itália, 1967

⁸⁷ Aristóteles, *Poética*, 1452 b, 28 a 40

Segundo Nietzsche, será essa mesma postura estética que proporcionará a este povo tão sensível e sofisticado o ensejo de justificar a sua existência quando olha para os deuses. Ainda que imortais, afinal são tão semelhantes aos homens nessa roda de dor e prazer em que os relatos poéticos os colocam. Os deuses presos ao ciúme e à ira, à paixão e ao fulgor da disputa. Os deuses que enternecem os homens com a sua humanidade, quando não com a sua desdita.

Que melhor exemplo de deus enternecedor do que o deus menino que é vítima da brutalidade dos seres primitivos que simbolizam a dimensão caótica anterior ao reino de Zeus, construtor de novos tempos? Os tempos dos deuses que são homens e dos homens que têm pretensão à divindade.

Na verdade, Dioniso é simbolicamente o próprio Zeus aniquilador dos titãs, que tal como os ciclopes representam um tempo anterior aos homens, dos entes que devoravam carne crua, desconheciam os alimentos compostos pelo saber e labor humano, como o pão e o vinho.

Se o fabrico do pão, na tradição eleusiana havia sido ensinado pela avó de Dioniso, Deméter, já o do vinho foi da autoria do próprio Dioniso.⁸⁸

Paradoxalmente, ou talvez não, o deus da vegetação, do frenesim, pelo menos a julgar pelo ciclo tebano representado por Eurípides em *As Bacantes*, é no ciclo de Elêusis posterior, o deus inspirado e inspirador amigo dos homens, capaz de triunfar sobre a morte e o sofrimento, não como etapas existencialmente evitáveis, mas não definitivas em qualquer caso.

Se é certo que os titãs logram causar-lhe a morte, não é menos certo que o não conseguem fazer de modo definitivo. Dioniso, o criador de sonhos.

Que dirá o heleno prostrado perante o tremendo palco do horror e da dor?

Com toda a propriedade mergulha no sonho e no olvido da transfiguração estética que o sonho apolíneo parece transportar. Iludido no sonho e contudo capaz de reconhecer a ilusão de que está a ser vítima, mas incapaz de se libertar do estado de doce torpor que esta lhe permite.

Se apurarmos o ouvido ouvi-lo-emos a exclamar:

“ Isto é um sonho bem sei, mas quero continuar a sonhar!”⁸⁹

Então torna-se deveras clara a função de Dioniso: provoca nos homens o frémito de horror que é simbolizado pelo Sileno grotesco e trágico, levando ao

⁸⁸ HES. *Th*, 453 e s., *Hino hom., a Dem, cf Il.*, 453 e s.

⁸⁹ Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, ed. Lisboa, Lisboa, 1997

inevitável desvio do olhar, como se fugisse de uma chaga purulenta e verminosa. Porém o olhar não se desvia para o lado, mas para dentro, refugiando-se no interstício do mergulho onírico, que permite a transfiguração ativa e distanciada de quem não se permite desesperar perante tão excêntrica e desalinhada manifestação de falta de pudor.

Creemos que mais do que a racionalidade foi o *pathos* do pudor que levou os Helenos à edificação da arte plástica apolínea, bem mais esquemática e exangue na sua proporcionada elegância do que a palpitante “carne viva” da música e da dança dionisíacas.

Se seguirmos a sugestão nietzschiana, podemos exemplificar esta situação com uma representação do que poderíamos classificar como o mais apolíneo dos pintores da Renascença italiana, ou não deveríamos, antes dizer o artista com a obra mais apolínea? Falamos de Rafael e da sua *Transfiguração*.

Apesar do equilíbrio proporcionado e geométrico da composição, dos rostos regulares e da harmonia dos corpos e dos gestos, vemos o rapazinho possesso e o pavor gelado que tal provoca nos discípulos, como se a figura central e as personagens fossem a resposta natural ao horror do mistério e do desmedido. Seria um quadro de grande beleza proporcionada e suavemente poética, não fora a dissonância da criança alterada, como tomada por demónios antigos e poderosos, o que provoca um arrepiar incontável nos discípulos que se vêem arrancados ao sonho. É a beleza apolínea emergindo de uma cratera dionisíaca.

Quando permitimos que o Uno originário se liberte, sabemos que tal não ocorreria se não houvesse um *mundo de tormentas*, sem o qual o esteta seria incapaz de realizar a sua visão libertadora.

Mas libertar significa criar e criar não é senão transfigurar como o pretendia Van Gogh, no maravilhoso trecho *Os corvos*, realizado por Akira Kurosawa, inspirado no quadro *Campo de trigo com corvos*.⁹⁰

Dizia Van Gogh, que tinha de seguir o sol e pintar, isto é, transfigurar já que pintar não é reproduzir, imitar. Pintar é dar espaço ao sonho de uma realidade efémera, palpitante e por vezes cruel, já que madrasta para a individualidade.

Só que preso à dimensão apolínea corre-se um severo risco: o de ficar preso no fogo de artifício da individuação métrica e individual, como se estivessemos

⁹⁰ Kurosawa , Akira, *S onhos*, 1990, USA

prisioneiros do *logos particular*. É preciso que a altivez apolínea se renda à entropia do magnetismo do Uno, que a todos seduz e dissipa.

É verdade que Apolo exige dos seus fiéis um integral respeito pela justa medida, que equivale a respeitar-se a si mesmo e remete para a célebre expressão: “Conhece-te a ti mesmo”. Dimensiona o homem como mestre de si mesmo, capaz portanto de fugir à presunção do que sendo assaltado por demónios, parece prezar esse estatuto, suprema vergonha da espécie mortal.

E contudo não restam dúvidas de que é dado a conhecer ao servo adorador do deus menino os segredos mais fundos da existência, mormente os que reportam à sapiência de perceber que não podemos escapar ao fundo secreto de dor.

Então, os membros do tíaso entram em êxtase, olvidados de si.

7. Conclusão da 1.^a parte

Ficou patente, no que foi afirmado anteriormente, o carácter marcadamente contraditório de um deus que se por um lado, é o deus da vegetação logo da vida, o é igualmente da morte, já que morre para depois renascer. É assim um deus do ciclo da vida e da morte, celebrado com esfusante vitalidade em danças frenéticas, ao som de címbalos e outros instrumentos de percussão, numa dança de roda acompanhada por pulos e gritos de frenesim báquico, talvez de inspiração etílica ou narcótica, mas em que as protagonistas, ménades, se deixam tomar pela alegre energia de ser, celebrando a vida em todos os seus matizes.

Paradoxalmente, é o mesmo deus que exige sacrifícios de sangue, já que ele ao nascer foi sacrificado havendo derramado o seu próprio sangue. Induz comportamentos violentos já que ele foi objecto da loucura ciumenta e mortífera da consorte de seu pai.

Talvez isso ajude a explicar a sanha que as suas *possuídas* parecem exhibir quando confrontadas com elementos estranhos ao tíaso. Nessa ocasião tudo vale. Desde comer a carne crua dos mesmos animais que eram acolhidos amorosamente no seio farto das ménades, ou despedaçar do intruso que havia cometido o sacrilégio de se imiscuir numa celebração para a qual decisivamente não se encontra preparado e que, portanto, não pode entender.

Esse intruso paga com a vida sua promíscua imprevidência.

Esta reviravolta tão violenta e pronunciada talvez represente a brusquidão que por vezes parece assaltar a Natureza. Veja-se o que ocorre na transição rápida entre o viver e o morrer. Será nesta ausência de elementos mediadores entre um estado e outro que parece encontrar sentido o carácter contraditório dos momentos de acção, presentes nos seguidores do deus, que ora acarinhos e amamentam ora ferem. Não serão os movimentos da vida exactamente assim?

Mais uma vez, a dificuldade dos homens reside na forma parcelar como encaram a sua vivência individual, ignorando grosseiramente que viver é residir no Uno,

semelhante ao arco-íris, nas suas diferentes matizes espectrais, em que todos erramos, como o filho de Sémele por todo o mundo conhecido de então, da Frigia à Trácia, da Argólida ao Egipto e deste à Índia e novamente à Frigia, e desta a Delfos, aproveitando os três meses que Apolo generosamente havia concedido para o culto do seu rival e complemento numa cedência ao equilíbrio dos contrários.

Sintomaticamente, só as mulheres prestavam culto a Dioniso. Culto orgástico entenda-se, que celebrava a vida com dança e músicas de entrega total em frenesim sem reservas, numa metáfora ao que poderia ser o *modus vivendi* de todos os seres, homens inclusive, claro. Dioniso não é só senhor do movimento, porque se movimenta, é-o, porque se metamorfoseia, do que é eloquente testemunho a imensa diversidade da sua iconografia; de jovem efebo, por vezes andrógino, homem maduro e barbado, perito em trabalhos agrícolas que esclarece sobre o cultivo da videira e o fabrico do vinho, jovem de aparência principesca, suscitador de paixões eróticas fulgurantes, mas ele próprio apaixonado fielmente por uma Ariadne, recém repudiada.⁹¹

O poder da sua plasticidade transformadora emerge no famoso episódio dos piratas, atrás referenciado, no qual um Dioniso jovem e tranquilo é facilmente aprisionado pelos bandidos que o pretendem vender. Contudo, uma vez embarcado revela-se em todo o seu esplendor. Como é típico nas aparições, apenas a alguns é dado *ver*. No caso, o timoneiro do navio pirata é o único que reconhece o deus. Os seus pedidos de que o soltem são inúteis. Ninguém acredita nele. Como resultado da sua impiedade, o deus transforma o navio num caramanchão de vide e os assustados marinheiros em golfinhos.

Também em *As Bacantes*, Dioniso é visto por um Penteu irreconhecível, vestido como uma ménade, como Brómio chifrudo.

Dioniso é o senhor da máscara de muitas faces, ora risonha ora arquejante de sofrimento, como a própria vida. Dioniso é o próprio sentido da metamorfose, num movimento que é expresso não só pela variedade geográfica onde ocorrem as suas epifanias, como pelas transformações físicas que o seu divino corpo sofre.

⁹¹ APOLLOD. *Ep.*, 1,9; PLUT.*Thes.*20.

2ª PARTE

1. Por outras cenas

Uma vez aqui chegados importa explicitar a articulação entre ambas as partes do nosso trabalho. Se a primeira foi desenvolvida no sentido de proceder ao levantamento de alguns aspectos de Dioniso presentes na tradição religiosa tebana, coligidos por Eurípides, esta segunda parte terá um cunho diferente:

Já porque se assume como mais desamparada em termos de fontes histórico-literárias, uma vez que se baseará em quase exclusivo em depoimentos de pessoas todas elas a trabalhar na área do teatro em Portugal. Já porque o que procurámos talvez não se encontre em bibliografia especializada, cuja existência não lográmos verificar. Tendo em conta esse constrangimento, optámos por pesquisar, ainda que em universo limitado, o fito que perseguíamos. Até porque pretendemos realizar um trabalho de campo com alguma originalidade.

Vimos na primeira parte alguns traços essenciais da antropologia filosófica que perpassa no dionisismo e das suas repercussões na expressão dramática. Verificamos a partir do famoso passo da psicoterapia presente em *As Bacantes* de Eurípides as ressonâncias que este episódio teve e continua a ter na arte dramática contemporânea.

Contudo apercebemo-nos de que a psicoterapia paradigmaticamente protagonizada por Cadmo e Ágave pode ser repercutida nas peças que hoje se representam com as consequências do despertar do *enthousiasmós* em que se encontra a personagem em causa, o que se liga afinal intimamente a um estudo não exclusivamente psicológico, mas filosófico da natureza do referido *enthousiasmós*.

Para essa última e importante tarefa, contamos com a leitura de Frederick Nietzsche, para a outra, decidimos conforme atrás anunciámos, procurar entre actores, coreógrafos, encenadores e bailarinos quem nos pudesse esclarecer relativamente a algumas inquietações que a reflexão sobre esta temática nos foi trazendo.

Assim a nossa preocupação essencial foi a de saber se a nossa suspeita de anos, tantos quantos os que levamos da leitura, estudo e leccionação da filosofia de Nietzsche: se poderíamos confirmar ou não a possibilidade de um actor ou outro praticante das artes dramáticas, ser tomado pelo *enthousiasmós* que os membros dos tíasos dionisíacos haviam experimentado.

Tratava-se no caso de uma experiência de “se deixar ir”, na feliz expressão do encenador João Mota, em que o actor parece deixar-se tomar pelo êxtase dionisíaco de

tal forma que a sua individualidade consciente seja parcialmente adormecida e o actor se metamorfoseie de cidadão comum em personagem, por um olvido do que julga ser, para assumir uma identidade, talvez oculta, talvez pouco desejável mas que se aponta como momentaneamente desejável.

Tendo em conta as evidentes ressonâncias psicanalíticas e já em fase posterior do nosso trabalho, ganhámos consciência da importância capital da cena da psicoterapia como a chave que poderia abrir a via para uma das evidentes dimensões catárticas do teatro actual.

Claro que a problemática exposta se enquadra numa dimensão de inquestionável experiência religiosa. De resto, serão recorrentes os depoimentos a confirmarem estar esta presente na arte dramática.

Pensámos que se nos centrássemos no nosso tempo, talvez pudéssemos confirmar a existência do fenómeno no teatro actual, nomeadamente que se pratica no nosso país. Fomos assim à procura de quem nos pudesse esclarecer.

Num primeiro momento pensámos que o mundo da dança poderia ser o que mais eloquentemente nos poderia aproximar do referido êxtase dionisiaco. Não eram a dança e a música as artes tipicamente dionisíacas, no entender de Nietzsche?

Procurámos a aproximação aos profissionais da dança, com vista a obter o seu testemunho. Porém não se revelou nem simples nem fácil essa aproximação já que vimos as nossas expectativas goradas pela hesitação ou mesmo pela recusa por parte destes profissionais em falarem connosco sobre a temática em questão, sob a justificação de não se encontrarem suficientemente preparados do ponto de vista teórico para tal. Acabaram por nos remeter de uns para outros, cuja resposta não diferia dos primeiros ou para bibliografia especializada.

Todavia, nem uma nem outra proposta nos satisfaziam. Por um lado queríamos muito falar, entrevistar mesmo, um bailarino e ou um coreógrafo que nos pudesse esclarecer sobre a potencialidade de a nossa hipótese poder ou não encontrar eco na experiência profissional destes. Interessava-nos o testemunho ao vivo, tomado em directo, sem muito filtro, para que fosse o mais autêntico possível. Por outro lado, a bibliografia só nos interessa na justa medida em que possa conter testemunhos deste teor.

Por razões que nos parece dispensável evocar, também contactámos alguns profissionais ligados ao mundo da música, já que esta é como sabemos uma forma de arte profundamente dionisiaca. Contudo deparámos com duas ordens de dificuldades: o

número de profissionais, disponível em Portugal, para abordar esta problemática é escasso e para além disso sofre a agravante de se mostrar deveras assoberbado profissionalmente.

Algo inquietos com o insucesso desta primeira incursão, experimentámos de seguida obter respostas junto de profissionais ligados às artes teatrais e o resultado não poderia ter sido mais estimulante.

Como metodologia procurámos construir um conjunto muito pequeno de questões, embora com elevado grau de complexidade que colocaríamos a um grupo seleccionado de artistas que pudéssemos entrevistar.

Optámos por gravar ou registar por correspondência de *e-mail*, as entrevistas para que os depoimentos pudessem constituir matéria a mais fidedigna possível de análise.

O critério que presidiu à selecção dos entrevistados, foi acordado com os nossos orientadores e consistiu na procura de pessoas que fossem actores ou actrizes, com experiência de encenação e direcção de actores e que já tivessem encenado ou representado tragédias clássicas ou modernas. Nesse sentido escolhemos alguns nomes cujo prestígio fala por si. A saber:

A actriz e encenadora Fernanda Lapa, neste momento a dirigir o grupo *Escola de mulheres*, e que em 1995 encenou nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian a peça que constitui uma das fontes centrais do nosso estudo, *As Bacantes* de Eurípides, a partir da qual foi editada pela mesma fundação a compilação das comunicações sobre *As Bacantes e o Nascimento da Tragédia* e onde surge publicada uma comunicação da encenadora.

Por sugestão de Fernanda Lapa, decidimos entrevistar o actor João Grosso que protagonizou um expressivo e... dionisíaco Dioniso.

Também o encenador e professor de teatro João Mota despertou a nossa atenção, tendo em conta a sua longa carreira no teatro de vanguarda, à frente da Comuna, havendo encenado algumas peças trágicas.

Do mesmo grupo interessou-nos o actor Carlos Paulo, protagonista de *Rei Édipo*, conhecido pela intensidade e envolvimento do seu trabalho. Por razões análogas interessou-nos o depoimento da actriz Manuela de Freitas, que é co-fundadora da Comuna com Carlos Paulo e João Mota e que protagonizou, recentemente, uma *Medeia* encenada por Fernanda Lapa, ao lado de João Grosso.

Como se poderá verificar, são profissionais muito diferentes mas que têm algo em comum, o já haverem trabalhado, juntos ou não, em tragédia clássica.

Um pouco em contraponto com este grupo, entrevistámos por *e-mail* o actor e encenador Luís Miguel Cintra, que se mostrou muito crítico relativamente à tendência dionisíaca na arte de representar. Foi por isso muito estimulante, já que o nosso propósito foi o de indagar se existiam ou não determinadas linhas de força capazes de sustentar a confirmação da nossa suspeita. Por fim, já numa fase adiantada do trabalho, lográmos entrevistar o director de cena João Silva, procurando colher os ensinamentos provenientes de quase quarenta anos de trabalho produzido à frente do grupo de teatro do Hospital Júlio de Matos, numa acção assumidamente terapêutica face aos distúrbios mentais.

Recordamos as três questões que foram colocadas aos entrevistados, não necessariamente assim ou por esta ordem:

1. Julga ser possível na arte performativa que o actor se deixe diluir da tal modo no todo cénico que, por momentos, se veja privado da individuação e se torne não já num artista mas seja ele a própria obra de arte, experimentando um êxtase que se apodera do ser total que não é já o actor mas o todo, transfigurado na personagem que representa?

2. Tal experiência poderá ser exemplificada no tratamento cénico e dramático de sentimentos que facilmente extravasam para o público, como o horror e a alegria, tomados universalmente, logo não já como mera experiência individual, mas sim cósmica, num abarcar ontológico em que o meu horror é o horror supremo e a minha alegria, a alegria total?

3. Havendo passado por esta experiência, considera-a útil e pertinente à representação cénica?

Os resultados, como já referimos, foram os mais interessantes.

2. Depoimento de Fernanda Lapa

Iniciámos o nosso périplo com o depoimento de Fernanda Lapa. Como já referimos a encenadora de *As Bacantes* encenou recentemente a *Medeia* e representou ainda o Creonte da *Antígona* de Sófocles.

De resto, a encenadora cedeu-nos com grande amabilidade a gravação em vídeo da sua encenação de *As Bacantes*, o que nos possibilitou ter acesso ao produto então elaborado, repetindo a visualização as vezes necessárias.

Nas conversas que entabulámos, a actriz procurou explicitar, sobretudo, a perspectiva que presidiu ao seu trabalho como encenadora.

Foi afirmativa mas ponderada, quando lhe foi colocada a primeira questão. Considerou que os actores, nomeadamente ao nível dos ensaios, enquanto constroem a sua personagem, experimentam ou podem experimentar tal diluição extática, mas que a mesma poderá ser, pelo menos parcialmente, evitada em palco, pois aí o actor precisa de ter o controlo sobre si próprio, no sentido de evitar erros que possam desvirtuar o seu trabalho.

Tal observação irá na linha das opiniões manifestadas pela generalidade dos profissionais entrevistados.

Pudemos ainda verificar pelo teor da comunicação da encenadora publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian ⁹² que a encenação de *As Bacantes* foi cuidadosamente preparada por um estudo bastante aprofundado quer relativamente ao conhecimento do deus Dioniso, quer do menadismo.

No texto dessa comunicação pudemos verificar o recurso a referências bibliográficas como o clássico *Dyonisos* de Jeanmaire ou o livro de Maria Darakis, com o mesmo título.⁹³

Prestou-se ainda a ajudar-nos e connosco colaborar em tudo o que viéssemos a precisar. Depois das diligências pouco frutíferas dos primeiros tempos, a entrevista com Fernanda Lapa foi uma agradável surpresa.

⁹² *As Bacantes e o Nascimento da Tragédia*, compilação de comunicações apresentadas no colóquio em 1995, sob a coordenação de António Marques editadas pelos serviços de animação, criação pela arte artística e educação pela arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995.

⁹³ Cf. Mircea Eliade, *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*, trad. portuguesa do Brasil de Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti, Martins Fontes, S. Paulo, 2002 cf. Maria Daraki, *Dionysos*, Arthaud, Paris, 1985 e Jeanmaire, *Dionysos*, Payot, Paris, 1951

Por ter sido sob a forma de um encontro prévio, a nossa conversa com Fernanda Lapa não obedeceu aos mesmos requisitos de registo que utilizámos para os outros entrevistados, pelo que só podemos evocar o seu testemunho de memória e dos apontamentos que tomámos na altura.

Por isso mesmo, para além dos registos escritos da conversa que entabulámos com ela, iremos socorrer-nos da análise da comunicação da sua autoria, publicada pela Fundação Gulbenkian, aquando dos encontros ACARTE, dedicados a *As Bacantes* de Eurípidés.

Ao longo do texto a autora procura seleccionar argumentos que justifiquem as suas opções cénicas, ao colocar esta tragédia em palco nos jardins da Fundação em 1995.

Como já havíamos referido, a actriz respondeu afirmativamente sobre a possibilidade de os actores poderem alcançar algo que poderíamos designar como êxtase dionisíaco sem entrar em estados de absoluta alteração de consciência que são em si inimigos de uma performance de qualidade. O actor em cena não pode perder o controlo.

Talvez nos ensaios isso possa e deva ocorrer mas sempre num momento preparatório do espectáculo, não constituindo o âmago deste.

Assim, embora respondendo afirmativamente à nossa questão inicial que indagava da possibilidade do actor ou do encenador experimentar o êxtase dionisíaco, Fernanda Lapa mostrou-se cautelosa, convicta que a arte teatral deve possuir um registo de racionalidade sem o qual o espectáculo pode perder eficácia performativa.

Contudo, na comunicação atrás citada⁹⁴, a encenadora de *As Bacantes* defende no início da sua intervenção e citando Jouvét que “... a encenação não pertence à categoria da ciência mas é tão-somente um estado de espírito”.

Se estas palavras não nos autorizam a confirmar a presença do *enthousiasmos* no trabalho de encenação, não deixa de abrir espaço para um universo sensitivo que a encenadora vai ligar à representação “... principio feminino como força motora da Religião Dionisíaca. O pensamento selvagem que a religião grega no seu milagre, salvou e ao mesmo tempo marginalizou.”⁹⁵

⁹⁴ Ver nota 67, p. 67

⁹⁵ Fernanda Lapa, *As Bacantes nos encontros Acarte, 95. Memórias de um espectáculo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995, p. 67

Na primeira parte do nosso trabalho chamámos por várias vezes a atenção para a natureza da religião dionisíaca como sendo um culto de mulheres para mulheres, exemplarmente alicerçada no conflito do “ viril “ Penteu, antes de ser seduzido e travestido pelo deus,⁹⁶ com o próprio deus e seus seguidores, mulheres e homens que não recearam a androginização que o culto do deus decerto comporta.

A actriz socorre-se da análise de Henri Jenmaire⁹⁷ para sustentar duas curiosas e estimulantes teses:

“ Primeiro: Os deuses são criação dos homens;

Segundo: Os primeiros deuses eram deusas e foram criados por mulheres.”⁹⁸

Recordemos que os seguidores do deus são sobretudo as mulheres, como profusamente é demonstrado na tradição literária grega e sobretudo nas *Bacantes*, as mulheres são omnipresentes nos cultos dionisíacos nas diferentes épocas, desde a longínqua entrada do culto da Trácia até à época de Nono de Panópolis, já em pleno século V da nossa era, para não referir a extensão do culto em Roma, apesar das proibições e também das suas ressonâncias até aos nossos dias.⁹⁹

Claro que uma encenação marcada por esta convicção não pode deixar de provocar polémica entre o público mais especializado. No entanto uma leitura atenta das fontes citadas não deixa grande espaço de dúvida.

Se é verdade que o conflito subjacente à peça é um conflito de poderes, do poder viril de estado contra o poder instintivo e vigoroso das mulheres cuja veia de expressividade criativa se achava distorcida por subjugação social e o poder não menos distorcido dos homens que assumiam uma postura ideológica, estranhamente descontinuada. Veja-se a rapidez de Cadmo e Tirésias a entregarem-se sem pudor ao *culto das mulheres*.

⁹⁶ Eurípides, *As Bacantes*, 810, Edições 70, Lisboa, 1998

⁹⁷ Jeanmaire, Henri, *Dyonisos, Histoire du culte de Bachus*, Payot, Paris, 1951

⁹⁸ Lapa, F. *As Bacantes nos encontros ACARTE 95*, in *As Bacantes e o Nascimento da Tragédia*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995, p. 68

⁹⁹ Nesse sentido parece ir também Tatiana Resende. Ver nota 18 e 19

Por tudo o que foi dito parece irrecusável o pendor sensitivo da encenação da actriz capaz de propiciar, ainda que não necessariamente, o estado dionisiaco cuja natureza e função procuramos esclarecer.¹⁰⁰

Por outro lado torna-se evidente a consciência presente no espírito da encenadora ao seguir como artista uma convicção que depois procura tornar inteligível por sustentação teórica, esteticamente significativa.

Continuando a análise da comunicação em que procura sustentar a sua opção de encenação, evoca o aproveitamento do lago dos jardins da Fundação, metáfora da sátira de Aristófanes a Dioniso e o culto dionisiaco em que o medo que o deus provocava entre os homens relapsos ao seu culto é amplamente ridicularizado, num deus que troca de papel com o escravo manhoso.¹⁰¹

João Grosso, personifica Dioniso, interpretando um deus que ambiciona ser humano, que profere o registo da mania ou da loucura sagrada, de camisa-de-forças, libertado pelas mulheres, as mesmas que criaram deuses que o impelem para Tebas, cidade por excelência em que domina o arquétipo viril do domínio da cidade estado que se havia afastado do princípio inicial da harmonia feminina.¹⁰²

A vingança do deus será a de repor, como já fizemos referência, a androginização perdida, sobretudo por parte de Penteu, já que a de Tirésias era inteiramente assumida.¹⁰³

A encenadora sustenta ainda a colocação em cena do coro das mulheres como um cântico de afirmação da sua identidade e não como manifestação de mera histeria desejosa do seu senhor.¹⁰⁴

Consideramos que sendo a opção da encenadora inteiramente legítima, talvez seja redutor ver nela um exemplo da luta dos sexos, como inevitavelmente algumas leituras porventura menos atentas podem sugerir.

A esse propósito identificamo-nos com Dodds, que estabelece a distinção entre a histeria colectiva ao serviço da religião, organizada de dois em dois anos e a histeria em estado bruto que ocorre no monte Citeron.¹⁰⁵

¹⁰⁰ De resto nas entrevistas que realizámos ao actor e encenador João Grosso, protagonista da encenação de F. Lapa, este chegou a afirmar não se recordar de grande parte do seu desempenho, sugerindo assim que teria ficado preso ao *enthousiasmós* que anuncia o estado de alteração de consciência tipicamente dionisiaco.

¹⁰¹ Aristófanes, *As rãs*, Edições 70, Lisboa, 2008

¹⁰² Ver comunicação de F. Lapa, citada na nota 74, p. 69

¹⁰³ Apoll. RH., *Arg.*, I, 105 et schol. *Ad loc.* Ver artigo anteriormente citado, p. 70

¹⁰⁴ Ver comunicação citada, p. 69

¹⁰⁵ Dodds, *Les grecs et l'irrational*, Flammarion Paris, 1977, p.268

Em qual devemos crer?

Sem dúvida que o lado selvagem em estado puro presente na segunda interpretação nos atrai mais, já que se desloca da polémica algo redutora do feminino/masculino, para se situar ao nível da natureza humana como um todo. Não esqueçamos que a vingança do deus em *As Bacantes*, não se dirige apenas contra Penteu, mas contra a sua mãe e tias por haverem caluniado a sua irmã Sêmele, mãe de Dioniso.¹⁰⁶

Temos assim alguma dificuldade em aceitar a leitura sexista da peça, embora saibamos que tal nunca esteve no espírito da encenadora, até porque Penteu descobre uma natureza insuspeita em si mesmo, após a sua entrada em plena *mania*, com a desvantagem de não passar pelo processo curativo que a sua mãe experimentará na famosa cena da psicoterapia.¹⁰⁷ A esse respeito ao materializar uma cena que só se tornará inteiramente compreensível dois mil e quinhentos anos depois, na era pós-freudiana, é a própria encenadora que evoca a estatura visionária e premonitória de Eurípidés, ao colocar Cadmo no papel do terapeuta frio e distanciado da sua própria dor, curando a filha, despertando-a da sua alienação e só se entregando à dor pela perda do neto, após esse acto libertador, glosando o mais profissional dos terapeutas.¹⁰⁸

Contudo e como bem lembra a encenadora, o espectáculo destes dois seres humanos destroçados, Agave e Penteu, provoca uma nota dissonante no espírito do espectador que compadecido, julga o castigo merecido mas excessivo, numa concordância com o que Cadmo parece afirmar no passo 1349, quando deixa claro que os deuses não devem igualar-se na ira aos mortais.¹⁰⁹

Na sua comunicação a encenadora chama a atenção para o que considera ser a função essencial do coro em Eurípidés: transferir a dor e o horror na sua versão mais cruenta para a projecção estética. Não se anula a dor, dá-se-lhe uma outra dignidade, num recurso que possui paralelismo com o recurso nietzschiano exposto em *A Origem da Tragédia*, a arte é a única forma de suportar o horror da existência.¹¹⁰

¹⁰⁶ De acordo com Apollodoro, *Bibl.* III, 4, 2, Sêmele havia sido caluniada aquando da sua gravidez por Zeus, de haver mantido uma relação amorosa com um mortal, justificando-se com inexistente intervenção de Zeus. Note-se que esta calúnia não atingia apenas Sêmele, mas punha em causa a divindade do próprio Dioniso.

¹⁰⁷ Eur., *Bac*, 1260

¹⁰⁸ Fernanda Lapa, *As Bacantes nos Encontros Acarte, 95, Memórias de um espectáculo*. Fundação Gulbenkian, Lisboa, 1995, p.75

¹⁰⁹ Cf nota 86 d3 Maria Helena da Rocha Pereira à edição citada de *As Bacantes*. Nessa nota cita Dodds chama a atenção para a confusão que por vezes ocorre e que leva a julgar os deuses gregos inflexíveis com o Deus judaico-cristão.

¹¹⁰ Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, Ed. Lisboa, Lisboa, 1997, p. 74

Supomos que tal pressuposto assenta afinal na definição que Aristóteles profere na *Poética*, ao afirmar que a tragédia deve imitar, *mimésis*, factos que causem temor e compaixão a quem a eles assiste.¹¹¹

Se continuarmos com a leitura subsequente ao passo citado, apercebemo-nos que as recomendações de Aristóteles vão no sentido de evitar que “ Os muito perversos resvalem da fortuna para a desgraça. Uma tal composição poderá despertar simpatia e não a compaixão e o temor...”.¹¹² Estamos em crer que tal se daria em nome da eficácia dos propósitos: permitir ao espectador que evoque o horror e a dor, sobretudo em face dos que não mereceram pessoalmente o infortúnio e todavia são dele vítimas, não sendo por ele vitimado. Afinal o teatro é o reino do “ faz de conta” de acordo com o testemunho do encenador Luís Miguel Cintra. Um jogo de garotos que permite conhecer o fogo sem nos deixarmos incinerar por ele.

Nesse sentido, Fernanda Lapa afirma Dioniso como o deus das gentes do teatro, ora trágico como nas *Bacantes*, ora farsante como nas *Rãs*, em todo caso o deus à sombra de quem se executam os rituais do faz de conta.

Consideramos muito interessante a evocação que a atriz faz da invasão psíquica experimentada por Penteu, quando é traído pelo seu *voyeurismo*. Cita Dodds que explicita a cena como “ entrada do deus na sua vítima, que na velha crença era também o seu veículo e refuta a tese do hipnotismo”¹¹³

Mas Penteu não se liberta, ainda que em dor, como acontecerá com a sua mãe. Ele soçobra face à natureza insuspeita que a entrada do deus em si despoleta.

Por fim a resposta à nossa questão inicial não poderia surgir com maior clareza nas palavras da própria encenadora.

Fernanda Lapa, após se haver destacado da querela dos que consideram que o velho Eurípides no fim da vida havia fugido à racionalidade para se refugiar no misticismo religioso de que esta tragédia seria exemplo, recorda que este autor jamais terá renunciado à análise racional do irracional. A análise da tensão entre a força telúrica instintiva, aqui representada pelas mulheres e o esquematismo político do estado, na pessoa de Penteu, levou a autora e a sua equipa para um estado de paixão na

¹¹¹ *A Poética*, Aristóteles, 1452b, 13,

¹¹² *Ibidem*, 1453 a

¹¹³ Fernanda Lapa, “ *As Bacantes nos encontro Acarte, memórias de um espectáculo*”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995, p.72

encenação deste trabalho que se aproximou “... mais da paixão dionisíaca do que do racionalismo”¹¹⁴.

Após este primeiro contacto com Fernanda Lapa prosseguimos as nossas conversas, mas dada a inexistência de publicações da autoria dos restantes entrevistados sobre a temática em causa procurámos registar todas as nossas conversas em áudio, com a autorização destes como é evidente.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.74

3. Depoimento de Manuela de Freitas

Passámos uma tarde nas esplanadas da Cinemateca Nacional com a actriz e encenadora Manuela de Freitas.

Foi no já distante ano 1972, a 1 de Maio, que conjuntamente com João Mota e Carlos Paulo, entre outros, fundou o *Teatro Pesquisa A Comuna*. No início sem espaço próprio, posteriormente sediado na Praça de Espanha, em Lisboa.

A referência a este importante grupo, fundado ainda antes do 25 de Abril de 1974, justifica-se por ter introduzido em Portugal uma filosofia teatral que era isso mesmo. Filosofia, no sentido etimológico do termo, que foge assim a uma utilização algo imprecisa e decerto estafada do termo. Filosofia como indagação de um saber, como uma pesquisa que uma vez iniciada, não conhece desfecho.

Na verdade pretendeu trazer a Portugal uma dimensão completamente nova do chamado Teatro de Intervenção. Aquilo a que a actriz Manuela de Freitas designa como uma Estética que é uma Ética e uma Pedagogia. Com o seu quê de religioso, atrevemo-nos a acrescentar, muito embora os primeiros tempos de vida do grupo não encontrassem grande complacência para esta última dimensão, ao contrário do que ocorre nos dias de hoje. Mas esses são aspectos que abordaremos mais adiante.

Curiosamente, três das pessoas que entrevistámos foram fundadores da Comuna e dois ainda pertencem ao grupo, nele exercendo grande actividade e influência. No caso, estão João Mota e Carlos Paulo.

O primeiro foi fortemente influenciado na sua formação teórica por Peter Brook.

João Mota, de resto, cedo juntou ao trabalho de actor e de encenador, o interesse pela formação de actores.

Carlos Paulo e Manuela de Freitas partilharam esta experiência, a que se juntou a influência de outros autores, como Adolfo Gutkin.

Segundo Manuela de Freitas, foi um período de estado de graça em que a Estética, a Ética e a Pedagogia se deram as mãos, fazendo do actor não só um profissional, mas um membro de pleno direito de uma comunidade, exigente consigo e com os outros. Era a negação do actor como mero devedor de palavras e, em alternativa, exigia deste um compromisso com o espírito do grupo, uma cumplicidade que se estendia para lá do mero espectáculo, abarcando todos os domínios do trabalho teatral, assumido como dimensão interventora na comunidade em que se vive, a sociedade, mas em que a intervenção começa no interior de cada um e de todos.

Claro que a exigência que este paradigma de fazer o teatro comportava, estava condenado a ver a sua influência precocemente mitigada, à medida que os hábitos consumistas e os costumes apressados ganhavam fôlego nas décadas seguintes.

De resto, as diferentes leituras que se podem fazer de tal situação provocaram dissensões no seio do Grupo, que acabaram por levar à saída, talvez precoce, da actriz.

Esta abordagem prévia ao caso da Comuna revela-se importante para contextualizar o tipo de questões que colocámos e as respostas obtidas.

Na verdade não estamos perante actores vulgares, mas pessoas empenhadas em desenvolverem uma determinada postura estética que é ética e pedagógica.

À questão inicial por nós colocada, os três actores referidos responderam que sim, embora com algumas reservas e diferentes desenvolvimentos. Assim e para a Manuela de Freitas, sobretudo o trabalho de composição da personagem permite e exige que o actor se deixe ir, na expressão de João Mota. Este deixar-se ir, comporta que o actor, mediante dados exercícios, seja capaz de sair de si, abandonar durante breves instantes o seu eu consciente, defensivo, reservado e racional e deixar-se tomar pela cólera ou pela dor que o personagem deveras sente, por sua mediação.

É na busca desta autenticidade que o actor, aproveitando esse momento privilegiado, sai de si, em termos dos mecanismos de auto-domínio, na busca introspectiva da sua própria dor, do seu próprio ciúme e amor, que darão intensidade à personagem e a tornarão autêntica.

Manuela de Freitas desenvolveu alguns considerandos deveras interessantes no que respeita à composição das personagens a partir da referida experiência introspectiva. Assim, ao compor uma personagem enciumada é no repositório da memória individual que a actriz vai buscar a necessária energia que tecerá a densidade da personagem. Então o ciúme que deveras sentiu algures na sua vida pessoal, não é

mais o seu ciúme, mas o ciúme universal que ajuda a perceber a tragédia presente em Medeia, rejeitada por um marido leviano. É o ciúme que cada um de nós pode viver em situação análoga. Percebe-se então qual a dimensão bem humana da experiência trágica. Compreendemos que a tragédia ática não tem como protagonistas seres bestiais como nas narrativas epopeicas, mas tão só homens e mulheres comuns, apanhados na desventura do destino, sofrendo de modo extremo e por isso levando tão longe a radicalidade dos sentimentos, não porque o queiram, mas porque assim a teia tecida pelas moiras o tornam inevitável.

Outro aspecto bastante relevante no depoimento de Manuela de Freitas, prende-se com o sair de si, não já no actor apenas, mas no próprio espectador.

Na verdade o espectador vai ao teatro, no caso à tragédia, para ver a alma humana, a sua, revolvida até às entranhas, como diria o professor Fernando Amado. Não se vai ver Medeia a matar os filhos senão para vivenciar o contexto extraordinário que faz a mãe extremosa, a mulher comum sentir-se de tal modo encurralada pelos acontecimentos, que decida cometer um acto tão horroroso e extremo.

Ao ver Medeia vivenciamos Medeia, não matamos os filhos, mas fazemo-lo simbolicamente, tomados por arrepio sagrado de estarmos perante algo que transcende de tal modo o sentido comum que acaba por justificar o que em outro contexto seria inaceitável e meramente disforme. Saímos de nós, tomados pelo êxtase do horror, sem sermos beliscados por ele em situação real. O teatro é um faz de conta que conta o real sem permitir que sejamos por ele mutilados.

Aliás é nesse sentido que nas *Bacantes* assistimos a um Penteu desmembrado, porque negou o lado instintivo e vital que em si reside na metáfora sagrada de Dioniso, mutilado às mãos da sua progenitora. Sabemos como tal nos horroriza e assusta, já que as carnes desfeitas bem poderiam ser as nossas, ou pior, poderíamos ser nós os mutiladores. Mas é com alívio que percebemos que, afinal, tudo não passou de um sonho terrífico mas tão próximo de nós. Tão real...

O testemunho de Manuela de Freitas é tão mais surpreendente, quanto a sabemos uma actriz dotada de grande rigor cénico, portanto poder-se-ia supor que jamais se entregaria ao ponto de experimentar o “ sair de si “ que a experiência dionisíaca exige.

E, contudo, a actriz falou-nos detalhadamente da sua experiência teatral desde os primórdios, marcando como pontos altos a aprendizagem com Adolfo Gutkin que à época procurava ensinar os actores a viverem a aventura artística em comum, com

cumplicidade e autenticidade, na descoberta de si próprios, para melhor efectivarem a construção da personagem. Falou-nos dos momentos em que ao trabalhar a composição da personagem, chora porque as dores desta são afinal, edificadas a partir da sua própria dor, ultrapassada, mas jamais olvidada.

Inclusive, terá sido prática da Comuna, onde a actriz trabalhou vários anos com João Mota, o encorajamento para o “deixar-se ir”. Na verdade será o próprio encenador a referir a predilecção que sentia pelo trabalho de Manuela de Freitas, precisamente por esta capacidade em se “deixar ir”.

Mas pormenorizemos um pouco mais o que significa esse estado emocional tão específico.

Significa que o actor reduz a sua consciência mais imediata e presente ao mínimo, para dar lugar a uma contaminação que a personagem em si realiza. Reduzindo significativamente as defesas do eu consciente, torna assim possível a entrada nesta com evidente autenticidade.

Esta prática só se torna segura e sobretudo produtiva para o trabalho cénico quando já se estimulou, previamente, o chamado companheiro seguro.

Esta figura que foi nomeada por quase todos os entrevistados, ainda que sob outro nome; *supervisor* seria uma espécie de consciência subliminar que o actor com treino, vai criando de forma a não perder todo o contacto com a realidade quando está em situação no palco. Isto é, quando alguém “se deixa ir” no calor da composição cénica de uma personagem que odeia ou que ama, ou ambas as coisas em simultâneo, não pode perder de tal modo a noção de si e do que faz e do que está a fazer, que possa tomar atitudes lesivas para si ou para os outros companheiros de encenação, pondo em causa a integridade física das pessoas ou a preservação dos materiais utilizados. Contudo, este companheiro seguro não poderá comprometer a verdade cénica.

Para tornar mais claro o modo como se pode utilizar este recurso vamos socorrer-nos uma vez mais do testemunho de Manuela de Freitas.

Na sua própria expressão, o companheiro seguro, permite que apesar da carga emocional a que o actor se submete, susceptível de varrer o designado estado de normalidade consciente, não o impede do necessário auto-domínio capaz de evitar excessos e incongruências na representação.

Outro aspecto importante que nos revelou Manuela de Freitas prende-se com o modo como o actor plasma em si mesmo a personagem. Quando na *Medeia* mata os filhos, a actriz tem a noção que jamais mataria os seus próprios filhos, que de resto não

tem, mas ao mergulhar profundamente no contexto dramático da personagem, apercebe-se que o terrível homicídio acaba por ganhar nova luz, quando visto de dentro. A carga de ciúme, despeito e raiva que a personagem sente é focalizada a uma nova luz, que se situa no vivenciar da angústia e da aporia existencial que a personagem haja sentido na situação em concreto. Tal só é possível experienciar quando se olvida, ainda que por momentos o que se é, o que se quer ou está a fazer, colocando na representação uma carga que não é já a do mero fingimento, mas do emergir de uma energia vivencial, plena de sentido e de autenticidade. A morte dos filhos é, para a actriz, representada pela morte das personagens de teatro, que a Manuela assume *como seus filhos*. Assim, ao matar os filhos em palco, para os defender do opróbrio de viverem num mundo indigno, como Medeia o faz, a actriz está a matar aquilo que mais ama, o teatro. Desde há vários anos que se demarca publicamente do teatro que se tem vindo a fazer, nestes tempos áureos do consumismo e do descartável, em clara oposição ao que se fazia, no início da sua carreira em grupos como a Comuna, seguindo os ensinamentos de Adolfo Gutkin. Mestre de várias gerações de actores que encorajava os grupos teatrais a fazerem da sua actividade algo mais do que um ofício sujeito a horários. Quase um sacerdócio com a sacralidade que é inerente a um acto performativo pleno de significado.

Ainda situando-nos no trabalho de composição das personagens cénicas já referido, embora possa parecer um pouco inusitada esta interferência da esfera do privado na actividade profissional, tradicionalmente rejeitada pelo senso comum e até pelo bom senso, foi, contudo, defendida com naturalidade por grande parte dos entrevistados e não apenas por Manuela de Freitas, como recurso indispensável para a prossecução do trabalho de actor e de encenador.

Mas centremo-nos de novo na construção da personagem que remeterá para a possibilidade desse “sair de si”.

Torna-se claro que este procedimento possui algo de psicanalítico, capaz de potenciar um movimento entrópico que facilitará o diluir do eu no universal que já não é o sentimento meramente individual mas uma categoria trans-individual, cósmica.

Como já referimos, tal projecto seria de todo impossível sem o auxílio do tal “companheiro seguro” que, segundo os ensinamentos citados pela actriz, advindos de Adolfo Gutkin, é criado através de um processo laborioso de exercícios que visam potenciar a já identificada consciência subliminar no actor permitindo que este se perca, mas não o faça cair do palco, ferir-se ou ferir o colega de cena.

A ser verdade, este elemento, será porventura, distinto do praticado nos tíasos antigos, mas não tanto da representação das antigas tragédias, já que tanto quanto sabemos os actores e os próprios membros do coro, apesar dos movimentos extáticos dignos das danças das ménades, não consta que caíssem no palco ou se ferissem.

Seja qual for o grau de intensidade do trabalho dramático o “companheiro seguro” recorda que a arte é de algum modo um fingimento. Embora, como diria o poeta, o fingimento é tão grande que” o poeta finge ser dor a dor que deveras sente”.

No entanto, o feito mais fascinante do espírito dionisíaco ocorre na pessoa do espectador que não sendo assassino ou particularmente infeliz aos amores percebe ao ver o espectáculo que o acto tresloucado de Medeia ao matar os próprios filhos é algo que ele não faria mas...poderia fazer se a sua circunstância fosse a de Medeia.

Ou seja, na opinião da Manuela de Freitas, o teatro permite viver os destinos mais infelizes sem que a vivência seja sangrenta ou mortal, antes dando uma consciência muito forte do que constitui a carga de dor e de proximidade da morte que o trágico comporta e que é condição do humano.

É nesta medida que o teatro é uma estética que é uma ética. E é, acima de tudo, um exercício de humanidade. Por outro lado, é necessário, agora já no distanciamento da diluição do eu no todo cénico, recuperar *a posteriori*, em exercício apolíneo, os traços que é preciso afinar tecnicamente para que a composição resulte.

É esta, também, a posição do encenador e também actor da Comuna, João Mota.

Se o procedimento estético e técnico estão apontados, valerá a pena compreender o significado desta filosofia da representação teatral, que consiste não num mero exercício catártico, mas num processo de cuidadosa, por vezes dolorosa investigação a partir do eu para o transcender numa totalidade que será o universo do Eu Universal.

4. A posição de Luís Miguel Cintra

O carismático actor e encenador da Cornucópia considera que o êxtase dionisíaco será útil para a sanidade mental de quem o experimente, mas inteiramente desinteressante quando aplicado ao trabalho de representação.

Na verdade, segundo a sua opinião, o referido estado emocional só é passível de ser utilizado para disfarçar a mediocridade ou alimentar o narcisismo dos actores menos dotados e sobretudo menos preparados.

Enfim, seria um procedimento que nada acrescenta ao trabalho dos bons actores.

Em alternativa defende um teatro de rigor cénico, de contenção, assente num trabalho do *dizer o texto*, num representar que é um *faz de conta*, quase uma *brincadeira de miúdos*, mas com a seriedade própria que as crianças colocam nos seus jogos.

Como vemos, não reina o consenso a este respeito na comunidade teatral, mesmo da parte dos elementos do chamado teatro menos comercial, mais sério ou mais comprometido com as exigências do seu estatuto de arte maior.

Talvez a chave para compreendermos essa dissenção resida nos diferentes graus de significação da citação de Tchekov, evocada por Manuela Freitas, ao afirmar que a função social do artista de teatro será mostrar como vivemos mal, contando uma história, usando para isso a totalidade que é o seu corpo, a vivência que foi e é sua.

5. Depoimento de João Mota

A primeira questão colocada ao encenador, foi no sentido de consultar a sua larga experiência e enorme sabedoria teatral, se a diluição do eu no todo ocorria ao nível não só dos actores, mas também do público.

O fundador da Comuna começou por invocar o trabalho de um encenador e realizador que trabalhou em Portugal após o 25 de Abril de 1974, que levava os actores a fazerem do teatro uma festa, num sentido literal, levando-os a beberem ou a consumirem estupefacientes, com vista a alcançarem na produção teatral o tal sentido de festa.

Pelo seu lado, João Mota mostra-se adverso a tal prática, de recorrência a substâncias tóxicas, passíveis de desinibirem de modo externo à própria vontade do sujeito. Considera, contudo, de enorme importância a dimensão catártica do teatro para todos os que nele participam, sejam actores, encenadores ou técnicos, seja o público.

Se é verdade que todos somos dotados de um lado obscuro, as mais das vezes até para nós, inibido que está por processos educacionais, o teatro permite retirar sem custos significativos do sujeito/espectador, a tampa recalcadora que a educação e a socialização lhe colocaram.

O criador, no caso o encenador, deve ser capaz de ir ao fundo de si mesmo, na busca do “ eu interior, profundo “ e à dimensão mais obnubilada de si mesmo.

É preciso perder-se para encontrar o ponto zero que permite a originalidade, no sentido de fugir ao comum, ao já visto, procurando a autenticidade que habita o criador, ultrapassando a necessidade de fazer meras imitações.

Nesta sociedade, defendemo-nos demais, falamos mais dos outros do que de nós. Ora, o teatro permite recuperar a riqueza que reside em nós, destapando o que constitui o orgânico, o que subjaz no mais fundo e por vezes oculto de nós mesmos.

João Mota reafirma, todavia, a recusa de conseguir esse desocultar à custa do álcool ou de estupefacientes, pois isso equivale a um “perder-se”, num exercício de improvisação, cujo produto fica, afinal inalcançável a uma racionalização posterior à primeira fase do acto criativo, indispensável à concretização do produto acabado que constitui a obra de arte. Poder-se-ia afirmar que está presente nas suas palavras a recusa

não do dionisismo, mas de um certo tipo de dionisismo reconhecidamente perigoso. Porém onde se viu um dionisismo inócuo? O *enthousiasmós* comporta riscos. Isso também expressa a sua autenticidade.

Lembra com alguma insistência que existem exercícios capazes de extrair estes materiais do sujeito que sabe perder-se. Mais, os referidos exercícios são conhecidos e praticados em muitas escolas de teatro.

Claro que nem todo o teatro exige este perder-se. Mas indubitavelmente a tragédia necessita em absoluto da dimensão catártica do criador, do que se perde, pois encontra aí o núcleo da catarse, que permite encontrar o cerne da energia capaz de compor a personagem trágica, como de resto já o havia afirmado Aristóteles.¹¹⁵

A esse respeito, João Mota evoca um exemplo bem actual da força que o teatro helénico possuía há dois mil anos e que parece estar ainda intacta. Recorda que o teatro de Epidauro, ainda em funcionamento leva como há dois mil anos, vinte mil espectadores, apresentando a famosa acústica do teatro grego que nos nossos modernos teatros só é obtida à custa de recentes meios técnicos. Os actores, não mais de quatro ou cinco, fazendo vários papéis, usando para isso máscaras e coturnos para os destacar naquela imensidão, o coro restrito a poucas pessoas. Teremos então uma imagem aproximada da imensa força que o teatro teria no período clássico, mesmo pós-clássico, à época da construção de Epidauro, dando aos participantes, espectadores e actores uma dimensão de sacralidade, de celebração, que decerto envolvia todos num arrebatamento de acontecimento singular, de excepção à vida corriqueira que anuncia uma arrebatamento não afastado do que seria propício ao estado dionisíaco, Ainda que a representação possa provocar, por outro lado, o distanciamento apolíneo. Como veremos adiante, Epidauros será de novo evocado por Carlos Paulo.¹¹⁶

A propósito dos cultos e estados dionisíacos, João Mota recorda os seus tempos em África, como militar da guerra colonial e das digressões teatrais, também no Brasil, testemunhando as cerimónias de índole religiosa próprias das culturas locais, como as que se ligam com as festas dos mortos, em que os intervenientes “se deixam ir”, e após várias horas de cerimónia ainda se encontram em êxtase. Eis uma situação muito próxima dos cultos dionisíacos, mesmo para quem nada sabe de Dioniso segundo

¹¹⁵ Aristóteles, *Poética*, 49 b, 28, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007, ver nota 88

¹¹⁶ O já citado Ronald Harwood em *All world's stage*, episódios 1 e sobretudo 2, publicado pela BBC, desenvolve uma extensa caracterização do teatro grego, nomeadamente da acústica.

testemunhos presentes. O fenómeno é universal e de todos os tempos estendendo-se por todo o planeta.¹¹⁷

Contudo, e já que é de teatro que se fala, seria estultice negar que tal perder-se ou deixar-se ir, não ocorreria no teatro, até porque é induzido nos actores e encenadores, através de exercícios, como já foi referido. Mas, simultaneamente, se o perder-se é essencial para o tal mergulho na busca de si, tornar-se-ia inútil se não fosse seguido de uma tomada de consciência do que ficou dessa experiência, ao menos do essencial. O intuito é de tornar esse capital capaz de ser lançado na peça, como atributo do trabalho do actor que pode compor a personagem a ser desenhada, não como um mero recurso de improvisação, mas como um recurso, doravante, sempre disponível.

Quando questionado sobre a eventualidade de o próprio João Mota experimentar directamente este perder-se, respondeu afirmativamente, embora as circunstâncias se pudessem considerar incomuns. Terá sido no período em que o actor e encenador esteve a trabalhar com Peter Brook, na antiga Pérsia e actual Irão, quando trabalhavam à *sombra* dos túmulos de Dario, durante a noite para suportarem o calor. O mestre terá dito ao João Mota, em dado momento dos trabalhos: “Hoje encontrei Deus”. Mesmo como encenador confessa ter momentos em que resolve questões cénicas sem conseguir vislumbrar de onde foi possível retirar a necessária energia. Torna-se clara a dimensão religiosa da arte cénica.

Mas é como encenador que está em posição de afirmar que há actores que se perdem, ou melhor que se deixam e querem perder, ainda que se reencontrem depois, mas mais ricos em densidade dramática, como os casos paradigmáticos de Manuela de Freitas e de Carlos Paulo. Há que sublinhar a enorme confiança que é necessário desenvolver com o encenador, sob a direcção de quem se perde, já que se fica nu, sem camadas protectoras. Nas mãos do director de cena.

O perder-se é deixar correr, é ousar sair fora do previsível, do *certinho*, na busca da surpresa perante si.

A esse respeito sugere a leitura de Artaud e também o teatro Nô, onde o jovem actor percebe o que leva o mestre a proceder como procede.

¹¹⁷ A esse respeito vale a pena evocar o testemunho de Mircea Eliade e o seu estudo sobre o xamanismo, assim como o episódio da posse pela dança evocada por Ron Harwood, na festa em honra de S. Constantino, na ilha de Espiro na Grécia, em que os dançarinos em êxtase, após várias horas de dança, caminham sobre brasas sem se queimarem. Ver a esse respeito Mircea Eliade, *O Xamanismo*, p.498 onde o autor estabelece a ligação entre a dança ritual ligada a um animal e o êxtase “... o homem se transformava em algo muito mais grandioso e poderoso do que ele próprio. “

João Mota conclui o depoimento reafirmando não só a possibilidade de se perder como o de recuperar-se, no sentido de nos descobirmos mais e melhor, num acto que tem o seu quê de sagrado.

6. Depoimento de Carlos Paulo

Carlos Paulo afirma que o efémero do teatro é o que ele possui de mais maravilhoso, projectando-se como uma cerimónia religiosa.

O teatro é único, irrepetível, algo de transcendente, a grande viagem, que permite colocar-nos para lá das nossas limitações. É naquele momento que voamos, ainda que acompanhados pelo companheiro seguro, finalmente podemos crescer.

Concomitantemente, o actor relembra a importância essencial da palavra, do texto que João Grosso denominará como musical. Assim, se é verdade que Sófocles entra em nós pela via racional, logo o captamos pela vibração sensorial, ao transcendermo-nos. Então renovamo-nos, numa experiência que nos coloca para lá de nós mesmos.

É contudo o advento da palavra que revela a dimensão do que é elevado, que abre a alma e o coração do artista ao sagrado.

De resto, se recordarmos como era o teatro grego, uma vez mais a partir do exemplo de Epidauros, apercebemo-nos como um recinto teatral, ao ar livre em plena comunhão com a natureza, com capacidade para vinte mil pessoas, em que se representa à noite sob o céu estrelado, contribuía para fazer da encenação um ritual pleno de dignidade sagrada, que continua a estar viva nos nossos dias.

Na verdade, Epidauro continua a ser palco das imorredouras encenações trágicas dos helenos para os homens de hoje.

Por falar em ícones trágicos sem tempo, porque o tempo transcendeu, recordamos o Édipo rei, levado à cena pela Comuna num recinto em forma de arena, com Carlos Paulo como Édipo. A primeira versão de espectáculo foi feita na arena de Mérida, ao ar livre. Na encenação a que assistimos no início dos anos noventa, a Hélia Correia, atravessava a arena, envergando um *peplos* branco recitando passos em grego clássico num arrebatamento extasiado, num sinal claro de que o deus da renovação estava entre nós.

O teatro é exercício de plena renovação do seu fruidor. O teatro permite-nos abrir as gavetas da nossa interioridade, sem contudo as impor, já que as podemos fechar em função das nossas opções.

Todavia, o teatro permite-nos não mimar a vida mas transfigurá-la, num acto mágico. O dionisíaco permite transcendermo-nos, pela dor e pelo prazer intenso que as personagens possam sentir.

É assim que Carlos Paulo confirma a opinião de Manuela de Freitas de que a dor ou o ciúme que são indispensáveis para construir uma personagem enciumada ou sofredora são construídos à custa da sua própria dor, enfrentando-a e transcendendo-a, não a mimando apenas.

O teatro não é apenas o esgrimir da representação, mas na verdade, o viver na nossa multiplicidade. A propósito dos depoimentos anteriores valerá a pena referir que o teatro ainda tem a virtude de nos colocar para lá do jugo do ajuizar. Carlos Paulo recorda os autores dos crimes passionais que matam não porque sejam psicóticos, mas porque as *moiras* os enredaram num destino pouco propício.

Nesse momento percebemos que todos somos um pouco Penteu ou Édipo ou Medeia.

E contudo não o somos irremediavelmente.

É essa a magia do teatro. O permitir que todos vivamos os nossos *heróis*, sobretudo os trágicos, sem contudo nos deixarmos destruir por eles. E sobretudo como ele

Carlos Paulo destaca esse estado extraordinário que o teatro permite, quando os espectadores e actores logram criar uma energia que é mágica e que leve a que, ao invés dos aplausos, os actores recebam beijos ou um toque. Como ocorreu no espectáculo que o actor leva à cena a partir do texto de Pessoa *O livro do Desassossego*. Sinal que o *entusiasmo* sentido não se circunscreve apenas ao actor mas igualmente ao espectador. Sentido aqui como uma enorme vitória do actor. De resto Carlos Paulo refere que sente a energia do público, boa ou má, nos aplausos, nos silêncios e sente quando o público se “deixa ir”.

7. Depoimento de João Grosso

Ao contemplar a transformação do relutante Penteu, que despreza aristocraticamente a decomposição dionisíaca como malsã, num ente que se deixa prender precisamente pelo fascínio do que julga desprezar, apercebemo-nos como pode o teatro contribuir para que, fruindo esteticamente, compreendamos melhor o que somos. O actor João Grosso, que em 1995 compôs um Dioniso, sob a direcção de Fernanda Lapa, reviu-se nesta dimensão da personagem trágica por excelência.

O teatro pode permitir mostrar em “carne viva” os monstros que vivem dentro de nós, escolher se os queremos acolher ou rejeitar, ou nem uma coisa nem outra. Em todo caso a revelarmo-nos. Ou seja a mostrar algo de nós que estava obnubilado e que agora emerge em toda a sua força reveladora.

Nesse sentido, o teatro que, segundo Fernando Amado e posteriormente Gutkin, expressa o revolver da alma até às entranhas, num acto que tem muito de dionisíaco como de apolíneo é o exercício de contemplação sobre o que se fez, pouco compatível com os tempos apressados e dispersos que se vivem nos nossos dias.

Mais reservado no sim à primeira questão se mostrou o intérprete de Dioniso, na encenação de Fernanda Lapa em 1995.

João Grosso ao ser instado a responder à questão se considerava possível um actor ou encenador teatral, passar por um estado dionisíaco, começou por afirmar que por um lado sim e por outro não.

Assim do lado do não, temos o argumento essencial da necessidade que o actor, sobretudo o actor, tem em desenvolver uma dimensão subliminar de vigilância que permita criar uma atitude de supervisão do seu trabalho, no sentido de se preservar e preservar os elementos envolvidos. Ao anular o companheiro seguro, o actor acabaria a fazer não importa o quê, trazendo o caos para a representação podendo destruir os cenários ou ferir os outros actores. Se o supervisor desaparecesse seria o espectáculo que correria o risco efectivo de descambar.

Segundo João Grosso, o trabalho de encenação e representação requer uma dose muito significativa de artificialidade. Na verdade representar, encenar um espectáculo é um acto de construção que não pode e não deve ser deixada ao sabor absoluto do que possa ocorrer.

Claro que pode acontecer esse êxtase em situações de artifício. Contudo sê-lo-á menos que em actos espontâneos como são vulgarmente designados os cerimoniais de tipo ritualista e religioso, ou mesmo místico.

Do lado do sim será importante destacar o trabalho de ensaio que visa criar alguns automatismos, capazes de fazerem, idealmente, que o actor integre os vários aspectos do espectáculo, como dimensão orgânica, susceptível de o fazer respirar o todo cénico em que se inscreve o seu trabalho, tornando-o em algo maior que a mera individuação. Um pouco na linha da Fernanda Lapa.

Ao tornar-se uma dimensão automática, quando se consegue resolver de modo adequado, o que nem sempre ocorre, pode ser que se entre num nível de energia que supera o normal. Então aí é possível, na verdade, entrar num estado dionisiaco, cujos traços são claros, até porque reconhecidos ao nível fisiológico: alteração do ritmo cardíaco, subida dos níveis de adrenalina, a agilização das sinapses no sistema neuronal, etc.

Para além disso é desejável que o actor, encenador tenha consciência que o acto teatral se inscreve em algo maior que a mera circunstância de uma vivência limitada à experiência de tipo individual.

João Grosso refere que uma das primeiras coisas que transmite aos actores que dirige ou ensina é que fazemos parte de um todo incomensurável, no qual somos um ponto insignificante e... contudo, paradoxalmente, tão pleno de sentido para nós. O universo, o cosmos tem uma dimensão tão imensa que seria estultice não considerar que, ao fazermos arte, o próprio acto de a fazer nos remete para uma participação em algo maior que nós mesmos. Logo o êxtase, caso o experimentemos, é a porta de entrada nessa dimensão tão para lá da nossa pequena significação individual. Tornamo-nos na própria expressão estética e não apenas os criadores desta.

Mesmo que não compreendamos a vastidão cósmica sabemos que ela nos influencia de modo consciente ou não.

Recordamos, a propósito, as escolas de pré – socráticos, que instavam os seus prosélitos a guardarem-se nos primeiros tempos de fazerem algo que se situe para além do *escutar o universo*, ainda antes de intervir de algum modo sobre ele.

Aliás, o acto criativo em teatro tem uma dimensão indubitavelmente religiosa que se desenvolve no acto de perder-se, de direccionar a energia de cada um para a comunhão com o todo que sabemos ser, mas que apenas suspeitamos como força vital do nosso próprio ser.

É então no plano ontológico que se inscreve o acto de representar.

Será útil para o espectáculo? Decerto que sim. Aliás tê-lo-á sido aquando da representação *das Bacantes* em 1996.

Segundo o testemunho do actor, na época em que representou *As Bacantes* nos jardins da Gulbenkian, ao encarnar a personagem Dioniso, navegava com o seu séquito de ménades, pelas águas do lago do jardim, a bordo de uma jangada. Por vezes o actor apercebia-se da recomendação em surdina das actrizes que personificavam as ménades, para que cuidasse em não virar a jangada. Da sua representação o actor guarda uma lembrança fugaz, sem conseguir reconstituir com nitidez o que havia feito. E isto ao longo das treze representações da peça.

Teria João Grosso encarnado o estado de excepção que era apanágio dos seguidores do deus que personificava? Tudo leva a crer que sim.

Perguntámos ao actor como entendeu a famosa reviravolta por que passa Penteu, quando após o ataque cerrado que vai fazendo ao estrangeiro que é o deus, é finalmente seduzido por ele ao ponto de responder com afirmativa veemência à provocadora pergunta se gostaria de espiar as bacantes no monte Citéron.

Penteu fica atraído pela imagética tipicamente masculina de espiar mulheres entregues a uma vivência feminina que não se sabe vigiada.

Citando o mestre japonês Zeani, o actor afirma que o acto de representar é passível de criar a condição para a criação do ponto zero, em que o gesto e a palavra do actor sejam uma dimensão só. Então o actor não pensa no que faz, simplesmente faz. As hesitações, as dúvidas assaltam-nos, caso pensemos em excesso, como ensinavam os antigos mestres do código dos Samurais, *o bushido*.

A esse respeito, João Grosso chamou a nossa atenção para uma particularidade muito interessante, a musicalidade dos textos.

A propósito do grande monólogo de *As Bacantes*, o actor revela que apesar de ter decorado o texto em casa, quando em situação de o representar, não era capaz de o fazer. Era como se uma súbita crise de amnésia o impedisse de o dizer em palco.

Quando confrontado sobre a razão de tão estranha anomalia o actor descobriu que lhe faltava música. A música que permitiria ao actor dizer o texto como uma peça inteira que fizesse sentido como um todo, inscrito na globalidade cénica. O esforço do actor esgotava-se na tentativa de reproduzir o texto, à custa da sua estrutura semântica, sem que o texto ganhasse autonomia em si mesmo, outorgando ao actor uma energia própria, dionisíaca, (?) que fizesse do dizer o texto algo que não fosse mera reprodução.

João Grosso descobre o que falta ao texto. Falta-lhe música. Informa a encenadora Fernanda Lapa desta circunstância. Ouvindo isto a escritora e tradutora Hélia Correia, que estava presente, sugere uma nova tradução. Passados dois dias apresenta seis versões diferentes do mesmo texto. O actor ao dizer de novo o texto seleccionado, mercê da sua nova musicalidade, fá-lo de uma só vez, sem falhas.

Com este exemplo, torna-se plausível a ocorrência de uma condição que, sem dúvida, é em elevada medida o que poderíamos designar como experiência dionisíaca ao nível da representação teatral. O actor ou o encenador tomam o texto como algo em que se torna possível colher a energia própria que uma dada versão permite, e se caracteriza pela unidade que permite ao artista, ao dizente, diluir-se no todo cénico. O texto não é, então, um instrumento do seu trabalho, mas o próprio trabalho, a representação uma forma de fazer ela própria arte, em que o todo, o texto o actor e a encenação são um *quanta* energia, em que já não é possível destrinçar os elementos que contribuíram para a compor.

O actor diz, sem pensar. Ele é...o que diz, é o que faz.

Nesse sentido é opinião do actor que não é possível controlar o que faz, no sentido de fazer bem ou mal.

Podemos, é claro, como intérpretes, automatizar os procedimentos de encenação e de representação a ponto de, paradoxalmente, ficarmos mais libertos para o essencial; sermos arte.

8. Teatro e psicoterapia

Sabemos hoje que o nosso périplo reflexivo estaria irremediavelmente incompleto se não incluíssemos um capítulo de análise, ainda que breve, da função psicoterapêutica do teatro na senda do que Aristóteles designa como dimensão catártica.

Para tanto, procurámos não só determo-nos em alguma literatura especializada com as indispensáveis referências a Deveraux e a Kouretos, como procurámos informar-nos de uma prática terapêutica de tratamento sistemático da neurose. É uma prática já bastante duradoura que ocorre entre nós desde o início dos anos setenta, no principal hospital psiquiátrico do país: o de Júlio de Matos.

Trata-se então da análise de um caso de prática psicoterapêutica com resultados de sucesso, tendo em conta que os doentes passam pelo grupo à medida que se vão tratando e recuperando, altura em que deixam, obrigatoriamente de poderem fazer parte deste. O que atesta uma recuperação em princípio definitiva.

O grupo em causa tem sido orientado desde o seu início pelo actor e encenador João Silva, que para além de encenar as peças, as escreve em colaboração com os demais elementos do grupo que são os actores e encenadores, isto é, os doentes.

Solicitámos uma entrevista precisamente ao encenador e actor João Silva. Não sem antes procedermos a uma pesquisa de preparação. Para tanto recorremos ao documentário do cineasta Rui Simões realizado em 2003 e que ilustra a actividade terapêutica e artística do grupo.¹¹⁸

Foi através deste documento que tomámos contacto de modo mais consistente com o trabalho de Grupo liderado por João Silva.

O que mais nos impressionou ao longo dos 50 minutos que dura o documentário foi o aspecto inteiramente comum dos actores que, recorde-se, são recrutados em exclusivo entre os pacientes em tratamento hospitalar.

Na sua maioria pareciam actores com larga experiência, desempenhando o seu trabalho com enorme desenvoltura, falando da sua experiência com pertinência e lucidez. Recordamo-nos do depoimento da actriz-paciente Margarida Carvalho que

¹¹⁸ Simões, Rui, *Teatro Sonhos*, Real Ficção, Lisboa, 2003

referia como o seu desempenho no grupo de teatro havia contribuído para que se sentisse feliz, gostando mais de si, inclusive do seu nome.

Outro membro do grupo, ainda a dar os seus primeiros passos, mostra-se tímido, inseguro, confessando não gostar de se ver em palco. Viemos a saber pelo depoimento de João Silva que esta pessoa havia crescido bastante, ganhando uma autoconfiança crescente, vindo a tornar-se num excelente elemento, de resto ainda no activo.

Paradigmático, segundo João Silva, será o caso de um paciente pouco sociável ao início, que mercê da sua inserção no grupo se vem a tornar um actor de enorme qualidade e num homem bastante mais confiante.

É evidente que um grupo desta natureza é sistematicamente acompanhado por um conjunto de técnicos que asseguram que o trabalho desenvolvido se encaminha no sentido de uma exposição controlada do paciente-actor. Já que este ao construir a personagem mergulha nela, mas não pode perder de vista o eu essencial, no dizer de João Silva, que constitui o cerne da cada pessoa.

João Silva aposta no trabalho cénico como a solução ideal para pessoas cuja doença as leva a um enclausuramento significativo dentro de si mesmas. Nesse sentido a arte cénica tem, entre outras, a função de ajudar a quebrar esse isolamento, levando o paciente a interagir com outros doentes e não só, numa actividade que tem tanto de terapia quanto de lúdico.

Por detrás de cada doente actor há um homem, uma mulher concretos. Com uma história pessoal e clínica que transporta consigo quando faz teatro, não para avivar as fragilidades mas para as sarar, por via do trabalho de actor que se expõe e revela num projecto comum, numa relação com o outro, reveladora de si próprio, dos seus medos, das suas fantasias, quiçá dos seus sonhos.

Claro que o trabalho não é isento de conflitos. Assistimos no documentário à reacção particularmente irritada de um membro que acusa directamente o encenador de o não ouvir, aquando da discussão de cada projecto em que se trabalhava.

Podem ocorrer, apesar de todos os pacientes seguirem terapêuticas farmacológicas ou de outra natureza, nomeadamente acompanhamento psicológico, episódios de crise porque levam à interferência de elementos exógenos que inibem a progressão harmoniosa do trabalho. No entanto constata-se que esses momentos são essenciais ao desvendamento dos factores neuróticos que estão na base das patologias.

Assim os actores não se tratam apenas porque representam mas porque têm ocasião de o fazerem na tomada de consciência dos factores mais ou menos

inconscientes que potenciam os conflitos que desenvolvem consigo e com os outros. Claro que esta dimensão terapêutica só ocorre se a lucidez não ficar excessivamente obnubilada.

Colocámos ao encenador João Silva uma questão semelhante à que colocamos a todos os outros profissionais de teatro. Se julga possível o famoso “deixar-se ir” aplicado a actores com estas características. O encenador respondeu-nos:

Sim! Mas com cuidado. No “lado de lá” já estão muitas destas pessoas. É essencial o trabalho de grupo no sentido de criar textos dramáticos que depois são levados à cena. Esse trabalho produtivo é levado à cena, não sem antes ter passado pela análise conjunta do encenador dramaturgo e dos técnicos de saúde mental, nomeadamente psicólogos e médicos que aprovam a justeza dos textos tendo em conta as pessoas que nele vão trabalhar.

Surpreendentemente, são detalhes aparentemente ínfimos que despoletam as reacções mais descontroladas, já que levam a que as pessoas que estão fechadas em casulos, vejam factores psicóticos que as incomodam, revelados à luz a partir daquilo que parece ser uma brincadeira inócua. Assim, é indispensável que estas situações sejam evitadas ou mitigadas no sentido de não se produzirem efeitos contraproducentes para a saúde do paciente. O objectivo do trabalho teatral é “ultrapassar uma coisa nossa, com uma coisa que não é nossa”.

No fundo os outros precisam que nós criemos uma relação de tempos, momentos, olhares. Isso é extremamente importante.

Relembrando o depoimento de Manuela de Freitas, o teatro permite que todos os seus intervenientes, actores e público sejam capazes de “viver”, sentir situações que se desejam ou que simplesmente embaracem ou intriguem, sem contudo as experimentar em toda a rudeza da realidade, com os inconvenientes que a situação comporta.

Os actores pacientes têm em comum um traço essencial: o receio dos efeitos da realidade sobre si.¹¹⁹

Segundo o encenador o paciente actor em cena dimensiona-se não já como alguém que passivamente recebe as agressões dos outros, mas antes como alguém que

¹¹⁹ A respeito deste ponto importa ilustrar a precisão do sentido médico da catarse aristotélica com o passo de António Freire, *Catarse em Aristóteles*, Braga, 1982, p. 131: “O que se quer dizer com o sentido médico da catarse é que a música nas suas múltiplas formas, actua nos ouvintes à semelhança da acção de um purgante no organismo: este purga intoxicações, purifica, alivia, produz bem-estar. Do mesmo modo a música opera nas almas por vezes sobreexcitadas, uma purificação ou catarse de emoções, uma distensão, um alívio gostoso, e um prazer inócua isto deve procurar-se de um modo particular nas representações teatrais, quer na tragédia, quer no drama satírico, quer na a comédia.”

irá, provocar o público, dizer-lhe coisas numa inédita, para eles, tomada de iniciativa, fugindo à estigmatização mas também à vitimação, presente na raiz das suas neuroses.

João Silva refere o caso de uma atriz que, no seu trabalho, consegue extrair da sua interioridade elementos contributivos para a neurose, potenciando-a como energia criativa na composição da personagem teatral.

A importância deste processo compreende-se, segundo o encenador João Silva, já que o doente mental continua a ser estigmatizado. O seu trabalho em teatro é uma forma de resistência a esse estigma. Não só como um grito de liberdade, algo que se faz de modo criativo, por mote próprio, ainda que dirigido, mas sobretudo, constituindo uma afirmação de identidade criativa de alguém que é visto ainda destituído, um ser menor e que assim afirma a sua independência criativa e a crescente maturação.

Esse é também um importante momento da psicoterapia, justamente porque para além de ajudar a ultrapassar os fantasmas internos destruturantes, permite ultrapassar esse factor de sofrimento por excelência que se circunscreve na rejeição social.

Terminamos este capítulo e a nossa análise recorrendo a um inspirador passo do *Fedro*. Neste Platão trata a loucura não como uma maldição mas como algo que se situa no plano divino, ligada à arte mântica, isto é à adivinhação que permite a muito orientarem os seus passos pelo recto caminho. Na verdade a loucura vem dos deuses em contraponto com a reflexão que vem dos homens.¹²⁰

Platão não hesita em reconhecer o carácter sagrado da loucura, em clara oposição ao estigma que contemporaneamente parece esmagar o seu rasgo criativo e lúcido, pese embora o desajustamento que pode provocar no paciente face ao envolvente. Talvez que inspirados no fundador da Academia sejamos capazes de reconhecer nos doentes mentais alguma centelha divina que ilumine o cizentismo das nossas prosaicas existências, sem beliscar a necessidade dos actos psico-terapêuticos. Sejam eles por via do teatro seja por outras vias, na justa medida que tragam maior bem estar aos pacientes e à sociedade a que pertencem de pleno direito.

¹²⁰ PLAT., *Fedr.*, 244^a - 245

Conclusões

No final desta viagem pelos domínios de Dioniso entre cena e mito, iremos traçar algumas linhas mestras do que subsiste da nossa reflexão.

Assim, no que respeita à primeira parte da nossa dissertação, evidenciam-se os seguintes aspectos:

Dioniso é o deus da vitalidade, no sentido em que esta é vida palpitante. É o deus que inclina o homem a entender de facto a vida, não como uma projecção ou um sonho, não como um exercício distanciado e exangue, mas antes algo em carne viva, irrepetível, singular e contudo, paradoxalmente, sujeito às leis do eterno retorno. Algo que é preciso amar nessa renovação posta em marcha desde a noite dos tempos e seguramente perene, apesar da pendulação dinâmica a que se sujeita enquanto corripio do nascer para o ocaso. No caso anuímos à tese nietzschiana como é exposta em *O Nascimento da Tragédia*. Vida que se articula a partir da nossa experiência instintiva, a mesma que por vezes tememos e evitamos, porque suspeitamos capaz de nos desarticular a existência arrumada que vamos construindo e na qual acreditamos como segura e legítima.

A este propósito a evocação que fizemos da dimensão teatral, a cena, ganha importância decisiva na descrição que oporá Penteu a Dioniso, enquanto paradigmas de dois mundos inconciliáveis, a *polis* e a *physis*.

O caso de Penteu é exemplar. Homem de estado, sério, jovem cheio do brilho da sua própria convicção, recusa no estrangeiro a figura desse deus pouco helénico, selvagem tormentoso e... tão sedutor que acabou por reduzir à mais louca escravidão o séquito feminino do seu reino, onde se encontram as suas entes queridas.

E contudo para além dos relatos das correrias e dos desmandos praticados nos montes, o testemunho dos pastores – espíões, revela uma inusitada harmonia onde se supunha a mais caótica das desordens.

Afinal Dioniso pode ser, e é, um deus de harmonia. Mais, a vida é harmoniosa, ainda que a bonança dê lugar a tempestades terríveis, quando perturbada na sua sacralidade, por momentos de caos. É certo que se seguirão eventos de ordenação sob pena de não termos acesso aos dois pólos que estruturam a vida, que lhe dão o balançar em devir que afinal está no cerne do seu dinamismo.

Dor e prazer, vida e morte, acalmia e agitação são duas faces de uma só cabeça, não podemos rejeitar nenhuma das duas sob pena de havermos perdido o conjunto.

Penteu ao rejeitar um lado mais indomável da vida, ao recusar o que lhe parece despropositado, perigoso, acaba por se assemelhar a alguém que na ânsia de curar um órgão doente, acaba por o lançar fora.

De resto, como fomos confirmando ao longo do nosso texto, a recusa de Penteu mais não fez do que acirrar a sua dimensão mais indómita e obscura, com as consequências humilhantes e destrutivas que sabemos.

Aprendemos uma preciosa lição. Temos que aceitar a vida na sua plenitude e não de acordo com um esquema idealizado pelo nosso distanciamento desdenhoso e sonhador.

Recusar Dioniso é recusar a dinâmica que é inerente ao acto de existir, é mutilar algo de essencial que nos constitui, que corre nas nossas artérias, que está presente no ritmo cardíaco.

Estas concepções são bem helénicas e estão presentes em filósofos como Anaximandro de Mileto, com o fixar como *archê* o difícil conceito de *apeiron*, princípio da vida que sustenta o seu dinamismo, num devir balanceado entre opostos. A mesma concepção de opostos está presente em Heraclito de Éfeso e a sua concepção de um *logos* que é devir, sendo fogo e que permite perceber que todos os aspectos da existência, comungam a mesma sacralidade;

“ Para o deus, tudo é belo e justo, os homens é que tomam algumas coisas como injustas e outras como justas. “¹²¹

Assim a vida, ou melhor a nossa inibição só nos deixa espreitar por uma nesga do postigo, no quarto obscurecido em que estamos. A sabedoria é precisamente aprender a vê-la panoramicamente.

Uma visão global que nada recusa, com a coragem que acompanha a sabedoria que qualquer estado que se viva não é senão momentâneo e como tal fragmentário.

Desde os tempos já bem recuados em que tomámos contacto com esta temática, por via das nossas leituras de Nietzsche, que acalentámos a esperança de algures no tempo sermos capazes de comprovar que esta energia tremenda que permite que nos metamorfoseemos naquilo que mal suspeitamos, mas que ainda somos nós, não poderia

¹²¹ Frag. 102, Porfírio, *Iliadem*, 4, 4.

ocorrer com quem trabalha com o corpo não tanto para fazer arte, mas como diria Nietzsche para ser uma obra de arte.

Foi nesse sentido que realizámos a segunda parte do nosso trabalho que dizia respeito à nossa suspeita.

Como ficou claro nos depoimentos recolhidos e no tratamento que deles fizemos, a generalidade dos entrevistados, encenadores e actores, responderam afirmativamente à possibilidade de o estado dionisiaco não só ser atingido, como indispensável à composição das personagens, numa busca de autenticidade que transcende a mera individuação e coloca o actor para lá de si mesmo e, paradoxalmente tão dentro de si.

Ganha-se em verdade o que se perde em tranquilidade. Mas viver não será isso? Por fim perseguimos as evidentes linhas de força que têm marcado a função teatral como dimensão de terapia dos distúrbios que o comum cidadão experimenta no embate violento com que a existência o vai marcando.

Para tanto foram-nos preciosos não só os trabalhos de Deveraux ou Kourtas, mas o testemunho experimental bastante duradouro, que já leva mais de quarenta anos de trabalho, do grupo terapêutico do Hospital Júlio de Matos. Iniciou-se como mera terapia ocupacional de perfil algo incerto e que rapidamente se revelou num caso de evidente sucesso na recuperação dos pacientes actores, constituindo um poderoso estímulo para quem assiste ao trabalho desenvolvido pelo grupo como prova da importante vocação humanista do teatro, diríamos a sua dimensão humanística ao devolver dignidade a quem a havia perdido.

Justifica-se assim que o processo de recuperação de Agave, realizado por Cadmo é arquétipo sempre renovado da lucidez, às vezes, dolorosa que o teatro permite.

Quanto mais não seja por isso, estamos em crer que continua a fazer todo o sentido, como o diria Ronald Harwood¹²² fazer teatro e claro assistir a teatro. Já que, Dioniso é *performance* do e no acto teatral.

¹²² Ronal Harwood, *All works`s a stage*, BBC,

ANEXOS

ANEXO 1

ENTREVISTA À ACTRIZ MANUELA DE FREITAS

Manuela de Freitas – O que é o dionisíaco e o apolíneo, portanto falo de Gutkin na medida em que ele foi o meu professor, Fernando Amado foi quem me deu a visão apolínea do teatro e do actor e depois o Adolf Gutkin a visão dionisíaca.

José Gonçalves Marques – É possível falar com ele?

MF – É possível falar com ele porque ele trabalha naquela coisa que se chama ... é uma escola, ele tem uma escola, uma coisa cultural ali no Castelo, que é o... como é que se chama?

JGM – Não está a falar da antiga escola de circo, antiga não, actual?

MF – Não, não, não é o Chapitô, mas eu tenho para aí o telefone dele e sei que ele está no activo, não morreu nem fugiu porque o vi na televisão anteontem na “Câmara clara”...

JGM – Ah, óptimo. Bom, eu vou entrar directamente naquilo que importa directamente à minha questão e que é a seguinte: o estado dionisíaco, no entender de Nietzsche, supõe ser um olvido de si mesmo, isto é, alguém que esteja numa celebração de tipo ritual, orgiástica no sentido que isso tem, no contexto que é, não propriamente umas peças de um desvario qualquer, mas sim no sentido de um frenesim, isto é, duma situação de entrega total a alguma coisa, supõe – se que o indivíduo perde algo...

MF – O que eu percebi, eu vou-lhe dizer o que eu percebi: o dionisíaco é o colectivo, oposto ao individual do apolíneo...

JGM – É um pouco mais do que isso, é a perda do individual...

MF - É a diluição do individual no colectivo.

JGM - É quando eu realmente me esqueço quem sou, é quando eu me esqueço das minhas contingências, dos meus constrangimentos, quando eu me esqueço dos meus medos ou das minhas ambições e me diluo completamente em alguma coisa.

MF – Exactamente, em algo.

JGM - Neste caso, o exemplo que ele dá é o do dançarino, cujos pés ao bater ao ritmo do Universo, ao ritmo do Uno universal, fazem com que o dançarino se esqueça da sua própria individualidade, enfim de todo o conjunto de medos, de receios, de expectativas que possa ter e se torna de facto um todo.

MF – Parte do todo.

JGM – Ele diz mesmo mais, isso pode-se talvez representar esteticamente pelo *Hino à Alegria*, como uma quebra do princípio da individuação, a diluição no todo, em que a moda insolente e as exigências da individuação perdem sentido e portanto durante algum tempo, pelo menos, eu sou parte dum todo no qual me diluo, mas me diluo não no sentido de deixar de ser...

MF – Não de deixar de ser mas para ser.

JGM - A minha intuição, que é uma intuição que eu profundamente ando à procura, é de que vocês entendem a representação cénica como uma entrega.

MF – Exactamente.

JGM – Isto não tem nada de novo, mas não é só uma entrega. É uma estética que é uma ética...

MF – Que é uma técnica...

JGM – A primeira questão que lhe queria colocar, se me permite, é que me comentasse esta trilogia: estética, que é uma ética e uma técnica. Esta era a primeira questão. Outra questão. O professor Amado, segundo a sua citação teria dito que: “ o teatro é a alma humana revolvida até às entranhas.” Bom, você já me respondeu no seu texto porque é que não representa mais vezes, porque, pelos vistos, o seu grau de exigência com o trabalho de autor, com o tal trabalho que é uma estética, e que é uma ética, não se compadece com determinados constrangimentos a que estaria obrigada.

MF – Exactamente.

JGM – E queria-lhe por esta questão: Se o autor é alguém de corpo inteiro, no caso de você é muitas personagens, como você própria diz, tal assume-se como uma experiência religiosa? Isto é, você quando é muitas pessoas é ainda você. E estou a falar na representação cénica, o acto de representar? Você quando representa ainda é a Manuela de Freitas, ainda é a pessoa que é, ainda se lembra quem é, ainda sabe onde está, isto é, como diria a Fernanda Lapa, ainda tem um pé cá e outro lá ou já está completamente lá e lá será a diluição no espectáculo?

MF – Não.

JGM - Se você me disser que sim, ou seja, eu diluo-me completamente, então é fácil de considerar que você tem uma experiência dionisíaca. Se me disser que redondamente o não, então eu tenho que admitir que por muita entrega que haja, que por muita assunção de seriedade com o personagem que você está a fazer, o frenesim não é suficiente para a levar a esquecer aquilo que é. Não sei se estou a ser claro...

MF – Mas é por isso que a origem da tragédia é uma das bases da minha ética, estética e técnica porque no teatro há mistura do dionisíaco e do apolíneo.

JGM – Claro que sim, claro que sim.

MF – Há essa junção, portanto há o individual e há o colectivo, há o instinto e o frenesim, mas há o espírito, a beleza, o apolíneo, há essa mistura.

JGM – Mas o apolíneo, como você sabe, é um distanciamento. Isto é, num certo sentido, o apolíneo é a assumpção de que a estética é a única maneira de suportar a vida. O horror da vida que está presente...

MF – Senão eu em cena matava mesmo o meu colega...

JGM – Exactamente... que está presente na encenação, nomeadamente nas peças antigas em que o coro dizia: Oh, horror! Oh, tragédia! Oh, dor! Exacerbava muito este sentido do horror, da dor, da angústia, abria a ferida cada vez mais até ela sangrar abundantemente, numa espécie de quase embriaguez daquilo que é terrível, do que é doloroso, mas por outro lado dá-me impressão que o teatro é o mergulhar nesse mundo, mas é simultaneamente guardar um determinado espaço para que esse mundo não nos destrua, ou seja, ele está um pé cá e está um pé lá. Ou seja, a Manuela de Freitas encarna, vamos supor...

MF – A Medeia.

JGM – A Medeia que mata os filhos e que não perdoa a traição, e que mata aquela malta toda, mas que, simultaneamente, você tem consciência, há uma parte de si que tem consciência do papel que está a representar e dizer cuidado com este horror.

MF – E não só... eu cairia do palco abaixo. Eu matava o Creonte, matava ...e eu não mato. Uma das coisas que o Gutkin dizia era que o crime do actor é muito mais completo do que o crime do criminoso. O criminoso faz o acto, mata a pessoa. O actor vive aquilo tudo sem matar realmente, mas é todo o painel de sentimentos, de emoções, de pensamentos do acto de matar. Eu não me posso entregar ...

JGM – Nem mesmo nos ensaios?

MF – Eu sei que eu não me posso magoar, que eu não posso partir os vidros da sala dos ensaios. Há uma coisa que eu aprendi com o Gutkin, a que ele chamava o “companheiro seguro”, que é uma técnica que o actor desenvolve... manter sempre um “companheiro seguro” que lhe permite, nos ensaios, desarvorar e perder-se, mas manter uma consciência que está ali, que permite que eu não me magoe, que eu não parta a cabeça contra a parede, que eu não destrua. Nos ensaios em que eu estou a fazer uma

improvisação sobre o Creonte que fiz durante um mês com a Fernanda Lapa em que eu solto tudo o que eu cá tenho dentro sem reservas, em que tento eliminar todos...

JGM – Sente nessa altura ódio físico? Sente raiva?

MF – Completamente. Há aqui uma mistura de várias coisas, aquilo a que o Cesário Zako chamava a memória emocional...

JGM – Onde é que vai buscar esse...

MF – Às minhas memórias. Sou eu, Manuela de Freitas. Eu vou buscar às minhas vivências reais a correspondência daquela situação. Eu nunca matei os meus filhos, para já, nem tenho filhos, portanto de quem é que eu sou mãe? O que é que eu considero que são meus filhos? Por exemplo, na Medeia muito concretamente, eu fui buscar o teatro, os meus filhos são os personagens, são aquilo que eu gerei durante anos quando era atriz. Eu criava personagens e eu agora não crio. Eu desisti de fazer isso porque não posso, porque, tal como a Medeia... portanto eu fui buscar à história da Medeia a correspondência com a minha verdadeira história, da Manuela de Freitas, e portanto, nos ensaios, na preparação do personagem, aquilo que eu falo nesse artigo aí, a junção de duas coisas de que nasce uma terceira, aquela Medeia é a Medeia do Eurípidés e a Manuela de Freitas que... está a matar os seus filhos. Porquê? Porque acha que os seus filhos não podem viver ...

JGM – Naquelas condições.

MF – De acordo com Creonte para mim o é o teatro que há. Neste teatro traíram. Fui traída. Desde miúda que queria ser atriz, é a coisa que eu mais gosto de fazer. Estudei para isso, trabalhei para isso, aprendi, tenho talento para isso, reconheço, e, de repente, este é o teatro onde vou meter os meus filhos. Não quero! Então, o ódio, a revolta, o desgosto, o sofrimento da Medeia, de repente, é o sofrimento da Manuela de Freitas, portanto quando eu estou a fazer um monólogo a despedir-me dos meus filhos, eu estou a despedir-me do teatro. Eu estou no Teatro Nacional, no palco do Teatro Nacional, cada noite, estou a falar com o público, estou a explicar ao público, estou a explicar aos cidadãos, estou a explicar à cidade. Aliás eu entro em cena a dizer: Eu venho aqui para vos dizer... (é o primeiro monólogo da Medeia) eu venho aqui para vocês perceberem qual é o meu problema. Eu vim aqui hoje, ao palco do Teatro Nacional, dizer-vos porque é que eu não faço teatro. E quando eu me estou a despedir dos meus filhos é eu gosto muito... que a coisa que eu gosto mais na vida é fazer teatro, mas não posso fazer, isto não é vida, não é, eu não quero entregar-vos nas mãos, os meus filhos eu não entrego nas mãos dessa gente, portanto eu vou matá-los. O que é que acontece nos

ensaios? Os ensaios são a procura física, mental, emocional dessa relação, dessa cena, dessas frases. Onde é que isto corresponde à minha vivência real? Vou encontrando as imagens, as pessoas, as situações, que correspondem a pouco e pouco ao longo dos ensaios isso começa a ser misturado, portando já não me chamo Manuela, chamo-me Medeia. Já não me chamo não sei quem, chamo-me Jasão, já não me chamo não sei quê, chamo-me Creonte. Portanto o processo de ensaio, o processo de criação do personagem é de eu ir encontrando, isto é uma técnica, é uma técnica porque é tecnicamente que eu faço isto, vou para casa ler a peça e encontrar as correspondências com a minha vida, com a minha personalidade. É técnico portanto...

JGM – É uma técnica que também remete para uma componente de grande envolvimento emocional.

MF- Pois, quando eu vou para o palco, quando o encenador me diz: ” agora vai fazer aquela cena”, eu tenho preparado tecnicamente e vou experimentar com o corpo, com a alma, com tudo...

JGM – E nesse momento em que você experimenta há algum momento em que se perca?

MF - Completamente . Nos ensaios, evidentemente, e mesmo depois...

JGM – Isto é, há-de haver alguns segundos ou minutos, não importa agora a questão temporal, em que você deixa de ser a Manuela e passa a ser a Medeia?

MF – Completamente, nem sequer sei o que fiz.

JGM – Então a resposta é sim.

MF – E o que é que acontece? Isso faz com que, quando volto para casa e pego na peça, eu corrija coisas, porque, de repente, no meio de uma coisa horrorosa eu estou a chorar desalmadamente, surgiu-me uma situação que eu não tinha pensado em casa e estou racionalmente a dizer: isto aqui é quando eu não sei quê... Volto novamente e vou outra vez à peça e digo apareceu-me não sei quem, uma pessoa em quem eu não tinha pensado...

JGM – Portanto, se eu bem entendi, você induz a dimensão do seu próprio envolvimento com a personagem como que um vestido, não apenas da personagem mas das emoções, da carga emocional da personagem, que você própria faz sua...

MF – Sim...

JGM – Que a faz perder durante algum tempo, a consciência do seu eu, da sua individuação, você dilui-se de algum modo nesse todo que é o personagem, que é o contexto do personagem...

MF – Sim...

JGM – Mas, obviamente, que não se coloca uma situação dessas infinitamente, há um momento em que tem de parar ... para sobreviver, para não se magoar, para não magoar ninguém...

MF – Exactamente.

JGM – E para tecnicamente resultar.

MF – Exactamente, para tecnicamente resultar.

JGM – Recupera o seu próprio estudo do personagem.

MF – E para se submeter ao colectivo. Esta noção de colectivo em que o encenador diz: Manuela atina...

JGM – Mas é uma submissão ao colectivo absolutamente racional.

MF – Racional, exactamente...

JGM - Não tem nada a ver com esta diluição ou terror... ou como os deuses são cruéis, etc. Assumido como a tal ferida que se rasga e se abre e mostra as entranhas, em que só ficam as entranhas, ou seja, aquilo que me parece é que existe uma identidade, uma identificação entre a maneira como representa e o próprio espírito da tragédia. E se a tragédia servia para alguma coisa era mostrar que o horror tinha de ser algo bem ilustrado, bem vivido, mas, simultaneamente, tinha que deixar espaço para alguma coisa diferente. A crítica subjacente ao horror, a crítica aos caprichos dos deuses, até pôr em causa os próprios deuses.

MF – Exactamente. O que o Tchekov diz: “Eu escrevo as minhas peças para mostrar aos meus contemporâneos, meus senhores como nós vivemos mal.” Eu tenho a noção que sou um instrumento da comunidade para que a comunidade se reveja na medida de como isto aconteceu. O teatro para mim não é um psicodrama para eu resolver os meus problemas pessoais e fazer um tratamento, uma catarse. É, na minha ética, para que é que isto serve, é isso que eu começo por dizer aí. Eu sou uma contadora de histórias, a minha profissão é contar histórias. Contar histórias em que o instrumento sou eu. Eu sou igual aos outros seres humanos, faço parte de um colectivo, faço parte de um todo, a Humanidade, e portanto como vou contar uma história, essa história é universal, mas é feita do meu particular, da minha individualidade.

JGM - Diga-me uma coisa. Desse ponto de vista, qual lhe parece ser a actualidade da tragédia?

MF – É a alma humana revolvida até às entranhas.

JGM – Posso lhe dar uma pista a ver se concorda comigo. Na peça que estou a trabalhar – *As Bacantes* de Eurípides – ocorre um caso curioso. Penteu persegue o estrangeiro que anda a desencaminhar as mulheres da cidade, porque isso perturba a ordem estabelecida. Ele só quer governar a sua cidade segundo um modelo em que foi educado. Contudo, acontece-lhe algo que tem o seu quê de irónico., ao perseguir os representantes da irracionalidade é ele próprio presa da irracionalidade. Faz-me lembrar alguém que lança para longe de si uma lança perigosa e esta descreve um arco e vem cravar-se no seu próprio peito. Ou seja, vamos ao teatro para assistirmos às situações que nos aterrorizam ou nos intimidam porque podíamos ser nós a passar por elas e, contudo, não fomos, no entanto vivemo-las no momento em que elas são vividas no palco sem os riscos do real.

MF – Exactamente.

JGM- Muito obrigado. Foi um imenso prazer conversar consigo.

ANEXO 2

ENTREVISTA AO ENCENADOR E ACTOR JOÃO MOTA

José Gonçalves Marques – Tenho a suspeita de que aquilo que se chamava frenesim báquico ou frenesim dionisíaco, no sentido da pedra da individuação, da diluição do indivíduo no todo, pode acontecer eventualmente na representação teatral. Não sei se acontece no cinema, não faço ideia, mas na representação teatral provavelmente acontecia no passado e não sei se ocorre nos nossos dias. Esta é a pergunta que eu tenho para fazer às pessoas que representaram tragédia. Eu fiz esta pergunta à Fernanda Lapa, à Manuela de Freitas, estou a fazê-la a si, conto fazê-la a mais uma ou duas pessoas, e, no fundo, era para eu próprio me esclarecer se isto de facto pode ocorrer ou seja, se quando o actor está no trabalho da busca da personagem, está a construir a sua personagem, se efectivamente ele pode durante algum momento diluir-se completamente na personagem e até, eventualmente, no todo cénico que está a construir, e se pode durante algum tempo esquecer-se de quem é, ou até, como em alguns relatos que eu obtive, nem se ter muita consciência daquilo que esteve a fazer? Queria perguntar-lhe, em primeiro lugar, se isto é verdade e, em segundo lugar, se isto pode ocorrer também com o espectador, porque o espectador quando vê uma acção teatral...

João Mota – Isso é um elemento catártico. Será dionisíaco? Isso é que é muito discutível. Por exemplo, houve um encenador brasileiro que esteve em Portugal, que é o José Celso, que esteve em Portugal depois do 25 de Abril, fez várias encenações e também em Moçambique, esse utilizava mesmo experiências – o teatro para ele era uma festa, e isso está certo, mas os actores drogavam-se, bebiam e o público, fez experiências destas que eu não estou muito de acordo, embora gostasse muito do José Celso porque foi um grande encenador, na altura do Boal também no Brasil, não estou muito de acordo de levar os actores e o público a esse lado dionisíaco da vinha, dos copos, ou através da droga. Com o elemento catártico, com certeza que estarei sempre de acordo. Há exercícios mesmo para isso, para os actores, para eles crescerem. O Barn Peter fala muito duma maneira que eu gosto muito: “tornar visível o invisível”.

Podemos usar também o conhece-te a ti próprio, esse lado subterrâneo, esse lado oculto que todos nós temos. Toda a nossa educação são tantas, tantas, tantas ... por exemplo o lado organicista, digamos assim, vai-se perdendo. Ficamos perdidos nesta sociedade, numa sociedade de robots, de gajos mecânicos, de gajos de plástico. O criador tem que ter essa dimensão, tem que ter uma dimensão de ser capaz de ir a esse lado obscuro, a esse lado oculto, de descobrir dentro dele, coisas que ele não fazia a mínima ideia e de que ele próprio se vai surpreender. Há exercícios mesmo para isso, para depois ele poder racionalizar. Porque depois a pessoa perde-se e não volta... O Brotovsky falava muito duma coisa que se chama o “companheiro seguro”, todos nós temos um companheiro seguro, e falava de outra coisa... que fala no ponto zero. “Companheiro seguro” é aquele que, quando todos os dias se olham para o espelho e se escolhe a roupa, diz: visto aquele casaco... está a falar consigo próprio, por isso, há um eu interior que nós passamos muito por cima dele, mesmo quando reflectimos verdadeiramente, quando adormecemos, quando nos relaxamos. O Fernando Pessoa também fala muito disso. Há um lado em que há um eu que pensa, que não sou tão aparente, tão superficial e esta sociedade leva-nos exactamente a fugir daquilo que é o essencial. E o conhece-te a ti próprio, isso é essencial. Há exercícios que levam o actor a saber perder-se, porque a criação... se você falar com Picasso que já morreu ou falar com Orson Welles dá exemplos completamente diferentes. De certeza e isto lembra-me uma entrevista que li muito interessante ao Fellini , em que lhe perguntavam o que é que ele pensou quando fez o filme “oito e meio” e diz “vocês contaram coisas do filme que eu não pensei e não vi ”, porque quando se entra na criação, um criador, não aquele que faz truques, clichés, como tem a coragem, há uma altura em que perde-se e aí vai encontrar a matéria do criador, porque nós estamos tão habituados e tão subjugados a esta sociedade que só fazemos imitações. Mesmo um jovem actor quando vem para o teatro, por exemplo quando vai fazer o Hamlet, o que ele faz é ver os filmes todos de quem fez o Hamlet. O ... faz uma pergunta espantosa: e o primeiro que fez, quem copiou? Porque é que não são sempre vocês a fazer isso? Eu estou de acordo com o Brecht de que a arte é observação, isso é essencial, mas a distanciação, a chamada distanciação é fazer a 100%. Senão é a 100% e... repare há um desastre aí na estrada ...na Praça de Espanha. As pessoas saem dos carros discutindo e vai um e diz: “Foi ele que veio daqui, eu vi”... e começam a fazer imitações das pessoas que estavam; e contam a sério, não estão a representar, mas estão numa distanciação porque não são eles. É representação pura. Mas fazem-no a 100%. Toda a gente vai poder dizer que estão distanciados. E as

peessoas confundiram muito quando Brecht falou disso, e falou da ruptura, falou da linguagem gestual, falou de várias coisas numa altura em que as pessoas, em Portugal, como ele foi sempre proibido até ao 25 de Abril, e depois do 25 de Abril ele começou a ser autorizado e as encenações do Brecht eram todas muito monótonas e muito chatas, porque eram muito racionais. Ele era o homem da razão. Esqueceram-se que não era nada. Ele aprendeu muito com o café-teatro, aprendeu exactamente o contrário. Eu vi “A Mãe” com a Helena Velgalieva , em Paris, na altura eu estava a trabalhar com o Peter Brook, e a verdade é que aquilo era representado em alemão e eu chorei. Percebi o erro, em Portugal, que quando fazia Brecht era uma chatice enorme. Tinha que ser racional, era monótono, não havia tensões, não havia mudanças de ritmo, não havia absolutamente nada. Mas para se chegar aí há actores que necessitam... há pessoas que se habituaram a defender muito nesta sociedade. O problema é também esse, defendemo-nos muito. Falamos mais dos outros do que aquilo que a gente se mostra. Ajudamo-nos muito pouco e isso vai-se acumulando, como queremos mostrar algo ao público, nós actores, já está tudo muito tapado, é sempre uma amostra daquilo que podia ser. Ora, tornar visível o invisível é ter a coragem de descer. Agora, cuidado ...porque todos nós odiamos, todos nós amamos, todos nós somos odiosos; todos nós somos irónicos, a nossa educação vai tapando essas pequenas coisas, mas esse lado orgânico da besta, digamos assim, de tudo errado que há e de tudo de bem que há, é um lado que pode ser ultrapassado. Não é por acaso que muitos pintores se drogam e bebem imenso, todos eles, todos eles, porque há uma altura em que se ultrapassam. Eu como sou muito contra a droga e contra as pessoas que estão bêbadas quando trabalham na criação, porque se perdem e depois já não podem...

JGM – Já não se podem reencontrar...

JM – É difícil depois ficar como matéria de trabalho aquilo que foi a improvisação, porque para ficar como matéria de trabalho temos que saber, no fim, reflectir sobre aquilo que fizemos.

JGM - Como sabe Dionísio, segundo a tradição, embora seja um deus que suscite eventualmente erotismo, ele próprio é extraordinariamente casto. Só tem um amor na vida.

JM - A representação do erotismo não é através da sua organicidade.

JGM – Exactamente. Sendo um deus a quem foi atribuída a função de ter criado o vinho, é sobretudo um deus da vegetação. Ele é um deus da natureza, um deus nocturno,

um deus feminino. Agora aquilo que me parece é que as pessoas que o seguem, sobretudo mulheres, mas homens também, se deixam tomar por esse lado mais irracional, por esse lado mais nocturno ou mais, digamos, eventualmente mais escondido ou mais invisível como o senhor dizia. O que eu queria saber é se é possível na dimensão teatral sacar esse lado...

JM – Há mesmo exercícios para isso. Por exemplo, eu quando apanho um aluno que é muito tímido, se que estou perante alguém verdadeiramente espantoso para a criação; tem um mundo muito mais profundo do que aquele que chega e conta anedotas. Quando ele descobre esse lado, continua a ser tímido, mas descobriu uma ferramenta nova para o seu trabalho, que é deixar-se perder.

JGM – Eu sou professor e tenho exactamente a noção disso.

JM – Tem é que trabalhar com um encenador que esteja habituado a esse processo de trabalho, pois há exercícios para isso. Por exemplo, a Manuela de Freitas é uma actriz com quem eu gosto de trabalhar porque se perde. Mas há muita gente que é contra, que diz que quem está a fazer Shakespeare ou Gil Vicente não precisa dessas coisas.

JGM – Mas quando se faz tragédia?

JM - Quando se faz tragédia tem que ter uma dimensão catártica. A tragédia não tem nada a ver com o melodrama ou o drama. A tragédia tem uma dimensão que ultrapassa isso tudo, por isso é que é muito difícil representar tragédia. A arte da respiração é essencial, os orientais falam muito nisso, mas os gregos tinham esse lado também; representava-se no Epidauro para 15 mil pessoas e ouvia-se tudo, não havia cenário, não havia luz, fazia-se teatro com uma dimensão que hoje não se faz. Hoje mete-se projector, mete-se um pano a subir e o actor fica a ser um objectozinho. Eu fiz em Mérida, no anfiteatro, para mais de 3 mil pessoas, com uma companhia espanhola e alguns actores portugueses, uma peça chamada Viriato, em que não usámos microfones e que esgotou durante dez dias. O Epidauro era melhor em termos acústicos do que Mérida, porque eles tinham esse segredo. Por isso tinham uma dimensão enorme, por isso é que usavam coturnos, por isso usavam máscaras, também porque eram poucos a representar muitos papéis. Faziam peças com 5 ou 6 pessoas incluindo o coro. É o que está escrito. Eu estive em África e assisti às festas de casamento que iam até às seis ou sete da manhã, não param entravam em transe. Mas um actor que improvisou tem que se lembrar de tudo o que fez.

JGM - O senhor como autor perdeu-se alguma vez?

JM - Na Pérsia, com o Peter Brook, a preparar um trabalho. Mesmo como encenador isso me acontece. Mas o perder é deixar correr só, não tem nada a ver com drogas. Eu sei que isto é certinho... porque é que eu hei-de fazer o certinho e não me posso tentar surpreender a mim próprio? Então eu vou pedindo coisas, às vezes impossíveis. A Manuela de Freitas gostava de trabalhar comigo, porque pedia coisas impossíveis. A Manuela é uma actriz que se sabe perder, porque um actor quando se perde é sinal que tem uma grande confiança no seu encenador.

JGM – Fica indefeso, fica nas mãos do encenador.

JM – Completamente, quer dizer, completamente durante um minuto, é como se despisse digamos assim, e as pessoas vivem numa época em que têm medo da transparência, de nos despirmos por dentro; uma pessoa mostrar-se como é, sem defesas. Faço exercícios mesmo sobre isso. A partir de uma grande concentração e duma relaxação passiva, mas também a ver com a respiração. Esses exercícios demoram umas duas horas e, quando acabam, os actores estão convencidos que estiveram lá vinte minutos. Vai-se para outro lado, viaja-se, por isso é que eu digo, sobretudo aos mais novos, que a droga rouba-nos a possibilidade de viajar e nós podemos viajar de uma forma completamente diferente.

JGM – Aliás uma parte significativa desta minha suspeita também reside na possibilidade que me parece existir de isto ser possível sem recorrer nem a narcóticos, nem ao álcool, apenas exercício...

JM - A dificuldade de se entrar num hábito, a dado momento não precisa de tanta coisa porque se habitua. Quando entra para uma sala de trabalho... cá fora não, cá fora a gente representa... lá é ao contrário, a gente lava-se, que quando estamos ali habituamo-nos de tal maneira com as pessoas com quem trabalhamos, que logo à entrada da sala automaticamente já está.

JGM – Foi essa cumplicidade que vocês conseguiram no início da Comuna?

JM – Ainda hoje. Não com todos.

JGM – Naturalmente com os mais experientes...

JM - Não, às vezes também com os mais novos. Os mais experientes, às vezes, são piores. Não gostam de mergulhar... nós somos mesmo acusados disso.

JGM – Há aqui uma coisa curiosa. Eu estive a ler este livro do Pierre Touchard, que diz a dada altura: “a atmosfera trágica existe desde que eu me sinta como sujeito na acção que se representa”. Isto agora estou a falar mais do espectador, ou seja, e baseando-me numa coisa que a Manuela de Freitas me disse na entrevista, eu quando estou a assistir à

Medeia a matar os filhos, obviamente que eu não mataria os meus filhos, mas é verdade que eu sinto naquele momento que eu poderia ser aquele personagem naquele contexto. A circunstância da acção pode ser a minha circunstância. Se me acontecesse eu estar naquela circunstância eu poderia fazer aquilo, porém não faço, mas vivo, tenho o “prazer” de viver aquele momento e, claro, vivemos a realidade do momento pela representação.

JM – Com certeza. Um actor baseia-se num texto, é o seu material de trabalho. Eu não faço isto, isto e isto, mas aquela personagem faz, por isso eu tenho que o saber fazer. Temos que procurar dentro de nós essa possibilidade.

JGM – Então tem consciência que provoca no público essa sensação, de que ele podia ser aquele que mata, aquele que morre, aquele que ama, aquele que assassina?

JM – Brecht é contra isso, se as personagens fazem isso, eu tenho que tomar uma posição política. Eu defendo as duas. Há peças que dão e outras que não dão. O meu problema é os actores.

JGM – A questão da tragédia...

JM – Mas há tragédias modernas com uma força... Por exemplo, personagens femininas como na Pécora da Natália Correia, são papéis trágicos e as actrizes conseguem ou não descer dentro delas. Se não têm não vale a pena estarem no teatro.

JGM – Mas quando um espectador vai ver uma tragédia...

JM - Eu quando sou público tenho sempre uma posição muito crítica, é horrível, é deformação da profissão. Se o movimento está bem, se as luzes estão...

JGM – Não consegue assistir a uma peça sem ...

JM – Consigo às vezes, mas raramente. Dou por tudo, mas gosto muito de ir ao teatro mesmo coisas que eu sei que era incapaz de fazer.

JGM – Só para conclusão e para ver se captei a sua ideia. À pergunta que eu fiz, se é possível reproduzir na representação teatral contemporânea o espírito dionisíaco, no sentido da quebra da individuação, da diluição do actor com a sua personagem, é definitivamente sim, embora seja sempre necessário o tal “companheiro seguro”....

JM – Sim, mas para isso há trabalhos antes. Sabe que há muita gente que se perde sem saber que se perde.

JGM- Muito obrigado foi um enorme prazer conversar consigo.

JM- De nada e apareça sempre.

ANEXO 3

ENTREVISTA AO ACTOR CARLOS PAULO

JGM - A pergunta que eu queria avançar ao Carlos Paulo, enquanto encenador e enquanto actor, é esta: Nietzsche descreve o estado dionisíaco como o olvido de si mesmo, ou seja, é o momento em que o indivíduo se esquece de si próprio e se funde no todo. O todo, neste caso, seria o Universo, é aquilo que ele designa como o dançarino batendo os pés ao ritmo do Universo, em que já não é Pedro, Paulo ou João, mas é alguém que faz parte de um todo. Eu lembrei-me que, apesar de o teatro ser, por natureza, tão apolíneo quanto dionisíaco, nomeadamente a tragédia, lembrei-me se era possível vocês responderem-me a uma questão. Quando você representa ou quando você encena, você sente, em algum momento, que se esquece de quem é, que se esquece da sua individuação, Carlos Paulo, e passa a ser de facto não apenas a personagem que está a representar, mas se dilui no todo cénico.

Carlos Paulo - Eu vou-lhe responder como actor, porque como encenador é uma experiência diferente. Como actor, absolutamente. Você disse que o Nietzsche dizia que os bailarinos era bater os pés ao ritmo do Universo, mas é o coração ao ritmo do Universo. Há uma transcendência do eu, por isso é que o teatro, mais do que uma profissão, é uma forma de estar na vida. É uma coisa sagrada nesse sentido, porque aquele momento ali é único, irrepitível. Quantas noites fizemos não interessa, cada noite é uma noite, e esse lado do efémero do teatro, que nasce e morre ali, só tem sentido se nós prepararmos todo o nosso caminho do dia para que aquele momento seja de facto um momento de cerimónia irrepitível e bonito. Portanto, não vale a pena quando as pessoas falam de sacrifícios, não é sacrifícios, não vale a pena tanto cuidado com o corpo, com a voz, com a nossa vivência, é para exactamente que esse momento se único e nós tenhamos toda a possibilidade a nível mental, a nível físico, a nível espiritual, de estarmos absolutamente disponíveis para realmente fazer a grande viagem. No fundo é a grande viagem e é isso que nos dá uma riqueza muito grande. Não é aquela coisa, um bocado patológica, de ficar preso pelo personagem, o personagem existe naquele tempo, não é antes nem depois. O único sítio onde me sinto grande, onde me sinto realizado e feliz é, de facto, ali porque ultrapasso os meus limites, quer como indivíduo com a cultura que tenho, com a minha forma de estar, ali é-me dado com os

personagens fazer viagens ilimitadas, claro que isso faz crescer muito o ser humano, porque são experiências que não são experiências de droga ou de álcool em que há um adormecimento do eu, pelo contrário, ele está presente mas não interfere. Chamamos a isso o companheiro seguro. É aquele nosso eu que não interfere. Não é todas as noites que voamos, mas há momentos, há noites, há alturas em que voamos mesmo. Aliás, utilizamos uma frase entre nós, que tem muito a ver com isso, que é “Eu hoje vi Deus”. Nesse sentido temos a noção do sagrado e isso é muito bonito e o que me apaixona ainda hoje no teatro que faço há 42 anos, comecei com 16, e a minha paixão continua a ser o teatro por causa disso. Não é esquecer, é crescer e alimentar-me. E de facto se não tivesse passado por textos como os do Sófocles, do Eurípides, do Shakespeare, o que é viver com esses textos durante meses é uma coisa sublime. Uma coisa é eles entrarem numa forma racional na nossa memória, depois é esquecermos a memória, porque na vida é a mesma coisa, e isto depois ter um todo que se exprime de uma maneira fantástica. Quando estou em palco não oiço nada, não oiço aviões (e aqui passam muitos aviões), não oiço nada disso e esse lado tem a ver com As Bacantes, tem a ver com Dioniso. O Baco é que acho que não tem a ver nada, porque o Baco já na leva para outro lado... mas eu acho que é muito bonito.

JGM – O Baco é um deus paradoxal. Se ele propicia as bebedeiras, ele não bebe. Se ele propicia a orgia, ele é extremamente fiel à sua amada. Se ele propicia comportamentos de loucura e de mania, ele não se envolve nesses comportamentos. É muito curioso. Aliás, como aparece nas Bacantes ele é sempre um ser muito plácido, muito tranquilo, muito doce quase, no entanto, obviamente que exige o reconhecimento. Você falou aí numa coisa que me interessou bastante, digamos que sugeriu que a arte de representar tem qualquer coisa de sagrado, que tem qualquer coisa de religioso nesse sentido de ligação com o sagrado.

CP – Absolutamente. Isso é uma descoberta que se faz com o tempo e com a nossa própria opção em relação ao teatro. O teatro hoje, como todas as artes, é uma coisa já comercial, vende-se, mas acho que o trabalho destas companhias, como a Comuna, foi sempre evitar isso, é um sítio de experimentação, de experimentação do ser humano porque nós somos pessoas, por isso é que para esta casa continua a haver gente como eu, que estou aqui há 37 anos, ou como o João, ao lado de gente que entrou há 4 meses e essas pessoas trazem-nos coisas diferentes e novas que vão pôr em causa ou não, ou vão até segurar as coisas que temos já como adquiridas e obriga-nos a uma constante renovação, até dos nossos processos, porque nós não estamos desligados da realidade,

de modo algum e nem queremos estar porque é isso que nos alimenta, nós alimentamos é da vida, dessa experiência. Eu dou aulas e uma das coisas que eu trabalho muito com os meus alunos é o prazer do texto. Eu sou um homem apaixonado pela palavra, porque acho que a palavra é um instrumento absolutamente único e fabuloso. A palavra é sagrada também. Não é por acaso que há os mantras e há religiões que as utilizam. Uma coisa que eu tento passar a eles é o peso e a importância de quando nós estamos a oralizar uma coisa, é uma responsabilidade muito grande, porque temos que assumir isso como uma responsabilidade muito grande. Qualquer pessoa que seja um comunicador e hoje a comunicação está muito medíocre, porque lá estão esses valores desapareceram e isso são valores do Homem. O teatro começou por essa necessidade. No fundo, a minha paixão pelo teatro também nasceu naqueles acampamentos de escuteiros que eu fazia, naquelas histórias que se contavam à volta da fogueira, e ali eu percebi que aquilo era um momento em que cada um de nós estava a falar de si da forma mais bonita, mais profunda. Aquele ritual, aquela fogueira, aquele momento antes de irmos dormir, no fundo era um momento quase catártico das coisas que aconteceram ao longo do dia, onde cada um falava de si à sua maneira. E eu percebi que nós temos essa grande capacidade, essa coisa maravilhosa, porque também que sentido tem fecharmo-nos numa sala com mais sessenta ou setenta pessoas, se não for para acontecer alguma coisa entre nós? Porque senão não tem sentido nenhum. Aí, o acto de exibição que o teatro tem passa a ser um acto até de prostituição.

JGM – Há uma coisa que o senhor disse muito interessante que é o poder sagrado da palavra. Eu recordo-me que nessa peça espantoso que vi aqui há vinte e tal anos, o Édipo, eu lembro-me que todos vocês diziam maravilhosamente o texto, mas recordo-me duma senhora, que suponho que era professora de grego...

CP – Era a Hélia Correia.

JGM – E que atravessava o palco a dizer em grego um texto fantástico, que era duma beleza... e eu não percebia uma parte dos termos porque não percebia tanto grego assim.

CP – E era muito bonito porque nós estreámos o Édipo em Mérida, num anfiteatro romano. Foi uma experiência única, porque aquele espaço aberto, aquele céu verdadeiro, estrelas à noite, a ressonância da voz era uma coisa única. Porque é que eles faziam aqueles grandes anfiteatros ao ar livre? Porque tudo aquilo tinha uma ligação à natureza muito forte. Em Epidauro também assisti a uma peça e ali nós temos a noção da sacralidade do teatro. Ao pé de mim ficaram umas raparigas gregas que conheciam o

texto de cor. Era As Troianas e elas diziam pedaços do texto em grego. Foi uma experiência também única. Senti-me feliz por fazer parte, ser oficiante daquele ritual, desses momentos sagrados do palco.

JGM – Embora essa sacralização possa ser trabalhada com exercícios, há um colega seu, João Grosso, que dizia que nunca sabe muito bem o que vai acontecer quando está no palco, ou seja, pode acontecer qualquer coisa. É também esse o seu sentimento?

CP – É verdade, porque nós temos que estar num estado zero, num estado de graça nesse sentido, para que tudo possa acontecer e há de facto um momento que nós sentimos que tudo pode acontecer. Nós temos é que ter a grande segurança, por isso é que há técnicas, o teatro também tem uma técnica para se chegar a esse estado de coisas, até para não entrarmos em desvarios, em histerias. Eu lembro-me que quando começámos a Comuna convidámos muitos escritores, o Nuno Bragança, a Maria Velho da Costa, o Herberto Helder, para assistirem aos nossos exercícios de laboratório, os exercícios que fazemos para preparar as peças, para eventualmente escreverem depois e eles ficaram todos muito assustados e diziam isto que vocês fazem faz muito mal às pessoas, vocês estão a mexer em coisas muito duras e nenhum ousou fazer a experiência.

JGM – Lembra-me que a primeira peça vossa que assisti foi na Cervejaria Portugália e era um espectáculo duma intensidade extraordinária.

CP – Era A Ceia, e lembro-me que o espectáculo era tão intenso, tão forte para nós que o João disse: nós não vamos agradecer e de repente, no dia da estreia, a reacção das pessoas foi tão forte, estiveram a bater palmas durante cinco minutos, nós fechados a um canto não queríamos sair e depois, quando saímos as pessoas lá dentro tocavam-nos e é essas coisas que o teatro tem muito bonitas. Nós fizemos A Ceia em vários países do mundo e reacção foi sempre a mesma. Lembro-me que em Nancy, no final da peça, uma senhora indiana que era a embaixatriz da União Indiana, que não disse nada, chegou ao pé de cada um de nós e deu-nos um beijo na testa. Aconteceram reacções lindíssimas e só o teatro pode permitir isso. Abre nas pessoas um lado... é assim, as pessoas estão no teatro com uma energia passiva. Quem tem que ter a energia activa, quem controla a energia do público somos nós e por isso, se as pessoas estão com essa energia aparentemente passiva é muito bonito quando se deixam apanhar e depois cria-se uma energia que é comum na sala. Nós sentimos isso. Isso não acontece todas as noites. Esses são momentos mágicos. Senti isso com um espectáculo que eu tenho sobre o Livro do Desassossego do Pessoa, um espectáculo que eu faço já há 8 anos. Eu queria

partilhar a emoção que eu tive com aquele livro, com aquela descoberta, eu sou um apaixonado pelo Fernando Pessoa, mas o Livro do Desassossego tocou-me especialmente e eu queria partilhar isso com as pessoas. Eu tenho tido experiências lindíssimas, porque são 6 personagens, mas sou eu sozinho a gerir a energia com o público e, de repente, houve noites absolutamente bonitas, porque ele toca nas pessoas, porque ele diz as coisas mais profundas do modo mais simples e do modo mais claro.

JGM – Quando você está a representar um personagem trágico como, por exemplo, o Rei Édipo, você está a representar um determinado arquétipo ou está a viver intensamente a angústia daquele personagem?

CP – A viver, porque nós somos capazes de tudo e nós temos tudo.

JGM – Era aí mesmo que eu queria chegar. Você está consciente disso?

CP – Sim. E o teatro permite-nos isso, permite-nos desfrutar coisas nossas que estão guardadas e que nós não podemos, até por questões de educação, o crescimento tem a ver com isso, são escolhas que nós vamos fazendo, são peles que nós vamos despindo, por isso é que há coisas que nos apaixonavam aos dezoito anos e aos trinta já não nos dizem nada, por isso é que há amigos de infância que perdemos porque não nos acompanharam na vida, nesse crescimento. Nós estamos sempre a fazer escolhas, opções e essas coisas, nós temos tudo cá dentro e o teatro permite-nos mexer essas gavetas todas, mas sabemos que estamos a mexer nelas duma forma que nos permite aprofundá-las, tratá-las, mas depois arrumá-las outra vez, porque, por opção, não é por aqui que eu quero ir, mas eu tenho a certeza que sim, nós temos isso tudo. O teatro vai ficar porque o teatro tem a ver com o lado mais íntimo, mais sagrado, aquele lado que o homem nunca vai perder, é o nosso lado gregário. Tem a ver com esse encantamento todo, por mais técnicas que eles ponham, por isso os espectáculos mais simples, mais directos são os que tocam mais as pessoas.

JGM – O que me parece é que as pessoas habituaram-se a consumir, fundamentalmente, a novela. E a novela é uma tentativa de mimar a vida e, portanto, os diálogos, os acontecimentos são os do quotidiano, em que não se projecta a voz porque naturalmente na vida não projectamos a voz. No teatro há uma magia específica, porque o teatro é toda uma outra ...

CP – Porque não é a representação do real, é a transcendência do real.

JGM – Como diria Akira Kurosawa, estamos a transfigurar o real.

CP – Exactamente.

JGM – E é nesse sentido que o dionisismo faz sentido. Obviamente que eu necessariamente não vou matar ou dormir com a minha mãe, mas naquele momento encarno esse personagem, eu afundo-me na dor dele, eu sou aquele prazer, eu sou aquela dor, quanto mais não seja porque é catártico.

CP – O Édipo foi dos espectáculos com que mais cresci, como ser humano. Ter aquelas palavras todas as noites e ter aquelas coisas e depois perceber a inevitabilidade do destino, desse lado nosso tão à mercê das coisas.

JGM – Tão profundamente cruel à nossa escala.

CP – Exactamente e por isso representávamos nus, só com uma túnica, porque tinha a ver com isso, há um lado nosso que não é possível dominar e começa logo com o mistério da morte...

JGM – Uma das questões que tenho levantado no meu trabalho é exactamente essa. Evocando *As Bacantes*, o que é que se passa com o pobre do Penteu? O Penteu é um homem de Estado, é um homem que quer a ordem, que quer o respeito. No entanto, na primeira ocasião em que pode espreitar as mulheres, ele não se importa de se disfarçar de mulher para as ir espreitar, ou seja, o dionisismo é claramente isso, é a possibilidade que eu tenho de descobrir em mim o meu lado instintivo, o meu lado da dor, o meu lado do prazer, o meu lado do afundamento, da transcendência de mim mesmo e quando eu recuso isso, isso crava-se em mim, crava-se no peito e mata. E no teatro acha que pode despoletar essa liberdade?

CP – Sim, sim. E tenho sentido isso pela reacção das pessoas. Há pessoas em que nós sentimos que isso lhes tocou profundamente. Houve um caso engraçado com esta peça. Uma senhora veio aqui com dois filhos jovens (17, 18 anos) e a senhora viu a peça umas 3 ou 4 vezes, mas ela veio com os filhos e eles ficaram completamente tocados. Então veio passada uma semana com um grupo de 20 jovens, daqueles que nunca tinham visto teatro e eles estavam no fim à minha espera para me cumprimentar e estavam a dizer: “o teatro é uma coisa extraordinária, porque vocês não estão a fingir.” E depois é engraçado e entramos novamente no tal jogo, porque eles perceberam que isto não é novela, isso é que é fingir o real que é um estereótipo, uma coisa completamente ridícula, e transformar o real numa coisa onde as pessoas possam por os seus sonhos, as suas ânsias, porque a vida é uma coisa tão cinzenta. O teatro não, mexe noutra coisa, mexe na nossa memória afectiva, na nossa sensibilidade, por isso é que a gente não esquece porque as coisas da memória afectiva não se esquecem.

JGM – Quando você no palco representa a dor, representa o ódio ou o ciúme, você está a evocar o seu próprio ciúme que algures na vida teve, a sua própria dor, essa memória afectiva é então repescada?

CP – Sim, é fundamental, por isso é que eu digo que também é uma profissão catártica. Ajuda-nos a tratar, porque nós vamos trabalhar com as nossas memórias afectivas, mas estamos sempre defendidos porque são personagens.

JGM – Uma parte significativa das pessoas que vêm teatro percebem que vocês não estão a representar, estão a viver, com técnica evidentemente, projectando a voz, com o companheiro seguro, não cometendo erros, tudo isso é interiorizado, como se fosse um atleta de alta competição. Vocês não pensam em palco, vocês agem.

CP – Aliás é isso que o João transmite aos alunos quando lhes diz: “a técnica não é para substituir, a técnica é para facilitar.” A técnica é um meio de suporte para facilitar que a criação seja cada vez mais livre. E, de facto, o momento mais supremo da liberdade de um indivíduo é o momento da criação. Ali ninguém nos pode agarrar e o teatro permite-nos viver coisas lindíssimas, exactamente porque depois elas tornam-se em nós conscientes.

No workshop que eu dou sobre o prazer do texto, que é sabermos mastigar o texto, destruí-lo todo para o reconstruir outra vez, eu utilizo muito a poesia porque acho que a poesia é a forma mais depurada. O poeta em duas frases diz um mundo. O prosador não, o prosador gosta do desenvolvimento. Com o poeta não, o que lá está não é por acaso, então nós temos que perceber, porque aquilo é uma depuração que tem a ver com uma interioridade, e com uma forma de olhar para as coisas em que está tudo de acordo. E depois quando há coerência, como é o caso da Sofia, da própria vida com a escrita, aliás a paixão da Sofia pela Grécia e pela cultura helénica tem a ver com o nosso lado mediterrânico, do sol, do azul, a limpeza, a clareza.

JGM – Mas é também o gosto pela sobriedade, pelo equilíbrio. O que é fantástico na cultura grega é que tem esse lado sóbrio, medido, perfeitamente harmonioso, e depois tem um lado desmedido, absolutamente misterioso, de rompante parece um fogo.

CP – O meu livro de cabeceira durante uns anos foi a Paideia, que eu li como uma Bíblia, porque esse mundo para nós artistas, eu acho que é fantástico, não podemos deixar de passar por ali. Eu aliás fui à Grécia uma vez e depois fiz férias 3 anos seguidos. Foi na altura do Édipo. Fiz o caminho todo do Édipo com o João. Foi uma paixão. Foi reencontrar coisas que eu pressentia que seriam assim.

JGM – E reencontrou?

CP – Mas completamente.

JGM – Eu fiz isso com Heraclito em Éfeso, na Turquia. E também quero ir à Grécia, mais precisamente a Creta, mas também a Grécia em geral.

CP – Porque depois nós percebemos o porquê daquilo tudo, aquela natureza, aquele mar, aquelas ilhas. Há ali uma coisa fantástica. Tudo tem uma razão de ser. Nós fizemos aquele percurso todo e assistimos a vários espectáculos e de repente eu fiquei absolutamente fascinado. Eles têm sempre espectáculos, sobretudo durante o verão, quando há mais turistas. Em Atenas vi também um Édipo (depois de fazer o nosso), por uma companhia grega, num registo clássico, muito académico. Mas vimos também As Troianas encenada por um grego que vivia nos EUA e o cenário das Troianas era um cemitério de automóveis e elas saíam daqueles carros podres.

JGM – Isso faz-me lembrar um Dom Giovanni que se passava no *bas fond* de um bairro nova-iorquino, nos anos 80.

CP – O Édipo foi muito bonito e ali o coro estava misturado com as pessoas, dando um sentido cerimonial ao dar-lhes a água no início... e estas coisas transportam-nos para outro lado...

JGM – O teatro tem qualquer coisa de ritual, de religioso, na medida em que permite pelo gesto, pela solenidade entrar nessa outra dimensão.

CP – Então nestes teatros mais pequenos em que estamos muito próximo do público, as pessoas sente isso logo à entrada, ao entrar com cuidado, porque a proximidade com os actores exige-nos isso, muito diferente dessa coisa das massas.

JGM – No entanto os Gregos faziam teatro para centenas de pessoas.

CP – Sim, mas fazia parte, era uma festa popular. Foi uma cultura expoente ao nível de muita coisa, do teatro, da filosofia...

JGM – Uma última questão. Há pouco falou do estado de graça do actor. Acha que o espectador também pode entrar em estado de graça?

CP – Sim, obviamente.

JGM – Isso é uma vitória para o actor?

CP – É a coisa mais bonita. A energia é muito forte. Como o espaço é pequeno, por vezes sinto energias más, até nos silêncios, parece que a energia chega lá e volta para trás. Quando uma noite não é total e verdadeira fica-se numa angústia à espera do dia seguinte para que sejamos capaz de atingir aquilo que não se conseguiu na véspera e essa oportunidade é uma coisa maravilhosa. É isso que é fantástico no teatro. Por exemplo, quando acabo esta peça o que me apetece é ir para casa ouvir música e não

Dioniso, entre cena e mito

dizer nada porque tudo o que tinha para dizer já o fiz em palco. Já vivi o que tinha a viver hoje. É mesmo uma coisa de energia. E isso é um prazer único.

JGM – Foi um enorme prazer falar consigo e um muito obrigado.

ANEXO 4

ENTREVISTA AO ACTOR JOÃO GROSSO

JGM – Tendo em conta o texto de Eurípides, *As Bacantes*, que o senhor representou, eu gostaria de lhe perguntar se entende que o chamado êxtase dionisíaco, e eu passo a explicar o que eu entendo por isso. Na concepção de Nietzsche, digamos que é o abandono da individuação, ou seja, há um momento em que um indivíduo abandona a sua própria individualidade e se deixa fundir num todo, neste caso seria qualquer coisa como o actor ou o encenador esquecer um pouco, durante algum tempo claro, quem é necessariamente e deixar-se diluir ou no papel que representa ou no todo cénico em que está inserido. Se isto é possível e se isto, de facto, é útil, é importante, se faz parte da verdade ou não do espectáculo, da verdade ou não da representação teatral? Eu vi a sua representação com atenção, enfim do que transparece nas cassetes vídeo, porque não me foi possível ver o seu espectáculo ao vivo, e o que me parece é que esteve muito envolvido no seu trabalho. O que eu lhe queria perguntar, em primeiro lugar é se esta questão para si não lhe é estranha e, em segundo lugar, o que é que se lhe oferece dizer sobre isto, ou seja, julga possível a existência deste fenómeno, não ajudado pelas drogas, não ajudado pelo álcool, mas simplesmente pela força da representação, com os exercícios que vocês fazem, com algum tipo de indução os senhores colocam a vocês mesmo no vosso trabalho?

JG – Eu acho que, por um lado, é possível, por outro lado não é possível. Vou começar pelo lado que acho que não é possível, é porque no nosso trabalho nós temos que nos manter constantemente divididos, entre o nosso actuante e o nosso supervisor. E se nós perdemos o supervisor, se nós deixamos o supervisor diluir-se no actuante, corremos o risco de fazer “n’importe quoi”, de nos dar uma louca qualquer e irmos por ali fora e a coisa descambar, como dizia uma grande actriz minha amiga, a Fernanda Alves, se o supervisor desaparece e nós estivermos a representar um bêbado, pode dar-nos na cabeça partir o cenário todo e dar cabo dos actores que estão à nossa volta. Portanto, esse supervisor nunca pode desaparecer, pelo risco de tornar caótica ou desgraçada a representação e o espectáculo onde estamos inseridos. Ainda no não. Um espectáculo é sempre uma construção muito elaborada. E sendo uma construção, é sempre qualquer

coisa que não é natural, que não é espontânea, é uma artificialidade. Portanto, essa artificialidade leva-nos a estar também numa posição artificial. Aqui poderíamos colocar a questão se, numa situação artificial nós poderíamos ou não entrar nesse êxtase, e eu acho que sim, mas é talvez mais difícil, no meu ponto de vista. Estou-me a lembrar, por exemplo, em situações artificiais ligadas às práticas religiosas, de candomblé, ou mesmo da religião católica, nas missas, nas procissões a Fátima, mas isso vem também duma impressão cultural de raiz e quase integrada na pessoa desde o seu crescimento, da sua estruturação, aí entra em planos um pouco diferentes, porque normalmente nós fazemos os nossos estudos de teatro e entramos nesta profissão com os seus apetrechos técnicos, na idade adulta ou, pelo menos, numa adolescência tardia, portanto isto para os lados do não. Para os lados do sim, eu acho que de certa maneira se consegue entrar nesse êxtase porque pegando ainda nesta construção, neste espectáculo, nesta artificialidade, nós temos um tempo mais ou menos longo, depende das produções, para repetir, ensaiar e, supostamente idealmente automatizar, todo o contexto em que o espectáculo se insere, não só o texto, mas as relações com os outros, os objectos, o espaço, tudo isso. Portanto, quando há um grande trabalho de automatização dos vários aspectos, nós necessitamos de pensar menos, se isto é aqui ou ali, integrado organicamente já é quase uma punção de vida, como o bater do coração, como dizemos no calão do teatro, como respirar, isso pode tornar-se numa coisa automatizada, dá por vezes azo, quando nós, como intérpretes, conseguimos resolver bem todos os aspectos do desenvolvimento do espectáculo, o que nem sempre acontece, quando sentimos um grande prazer em fazer aquilo, acontece frequentemente passarmos para um nível de energia que não é o nível de energia normal e então aí eu digo que é possível passar para o chamado êxtase dionisíaco, porque é uma situação que nós, na vida normal, não conseguimos atingir.

JGM – Nem suportaríamos...

JG – E isso tem a ver com questões químicas, do nosso físico, porque a nossa adrenalina sobe, a nossa respiração, que é trabalhada, altera-se pelas coisas que temos de dizer, pela maneira como temos que projectar a voz, tudo isso, essa alteração da respiração vai provocar uma alteração na circulação sanguínea, vai provocar uma alteração dos batimentos cardíacos, vai provocar uma alteração no fluxo neuronal, no fluxo de energia entre os neurónios, portanto todo o trabalho dos nervos, a transmissão das informações ao cérebro e do cérebro à periferia, tudo entra num movimento não natural que nos leva muitas vezes para um estado extasiante.

JGM - É muito interessante essa sua explicação, em primeiro lugar porque não sabia que tivesse qualquer formação em fisiologia e, em segundo lugar, porque nunca me tinham justificado isso desse ponto de vista, o que é muito interessante. Agora é evidente como compreenderá melhor do que eu, o estado dionisíaco tal como o estou a considerar conceptualmente para esta conversa, não é um estado de agressividade pura, é um estado de entrega, de apagamento das inibições que normalmente se circunscrevem à individualidade e a uma consciência individual e o tomar o ritmo do todo, é um bocadinho como o dançarino que bate os pés ao ritmo do universo. A questão que lhe quero colocar é se isso já lhe aconteceu ou se como encenador considera isso útil, isto é, se para o espectáculo, para a produção teatral, se para o vosso trabalho o senhor considera isso útil?

JG – Considero útil, mas antes estava aqui a elaborar um pensamento que é este. Eu acho que todas as questões que lhe estive a expor, eu acho que elas não se separam muito nitidamente desta questão da relação com o todo, como a punção do todo. Na criação artística nós funcionamos em contextos fechados, por um lado, mas depois depende dos criadores, das pessoas que estão a dirigir, da própria formação dos intervenientes que estão incluídos no espectáculo, que pode ou não advir uma ligação explícita com qualquer coisa mais vasta.

JGM – Como fazer parte de alguma coisa maior do que nós.

JG – Sim. Agora quando me põem essa questão como encenador, há sempre duas coisas que eu digo aos meus alunos quando começam a ter aulas comigo: uma é que nós perante o universo somos mais pequeninos do que a pontinha do pelinho da pata da formiga, portanto temos que ter essa consciência que, à nossa volta, há toda uma vastidão que nós não conseguimos compreender, mas que nos influencia de alguns modos que mais ou menos sabemos e outros de que não fazemos sequer ideia. Não quer isso dizer que a pontinha do pelinho mais pequenino da pata da formiga não tenha uma grande influência também nesse todo. Não é numa perspectiva de anulação. É só numa perspectiva de...

JGM – Correspondência.

JG – A outra coisa que eu lhes digo e tenho pena de não lhe saber dar a referência exacta, é uma coisa ligada aos pré-socráticos. É um filósofo pre-socrático, mas não me lembro exactamente quem, se calhar sabe...

JGM – Talvez, se me der a citação talvez lá vá.

JG – Quando os discípulos iam estudar filosofia com os mestres, iam durante, creio que um ano, para as montanhas em silêncio para escutar o Universo.

JGM – Pode ser Heraclito ou os Pitagóricos. Mas o Heraclito era um filósofo que não tinha discípulos, pelo menos tanto quanto sei. Os Pitagóricos eram uma comunidade que tinha uma dimensão exotérica que era frequentada por toda a gente e depois havia aqueles que eram os iniciados, que detinham os segredos da filosofia pitagórica, da religião e esses eram os esotéricos. A verdade é que sim faziam exercícios de escutabilidade, aliás há influências orientalistas nessa perspectiva.

JG – Eu, normalmente, chamo a atenção para estas coisas aos meus alunos porque no nosso trabalho nós temos que ter a capacidade dessa escuta para além daquilo que é sensível e perceptível e também alguns desses pensamentos vem de eu ter estudado um pouco um teórico japonês, mas que foi actor e encenador, do século XVI, em que os seus alunos que depois iriam ser actores passavam os primeiros anos a escutar, não a falar mas a escutar, a fazer exercícios, simplesmente, a observar e a escutar. E isso é muito importante, desenvolver, por um lado, essa capacidade de escuta do *ensemble* que está a trabalhar e perceber, quase como nas artes marciais quando nós não precisamos de ver o movimento do nosso adversário, só precisamos de escutar os olhos do nosso adversário para perceber o que é que vai acontecer, não só nesse aspecto mas nessa dimensão de conotação com além ou o todo, uma dimensão que tende muitas vezes a ser minimizada, ou mesmo erradicada, a criação artística, porque muitas vezes é confundida com um sentido religioso

JGM – Algo tacanho...

JG – Sim, tacanho e direccionado para esta ou para aquela religião.

JGM – Não é a única pessoa que tem essa perspectiva. O João Mota, defende muito essa perspectiva do acto criativo como um acto religioso e o trabalho do actor como um trabalho de perder-se.

JG – Mesmo numa perspectiva de acção, quando nós temos que agir em cima do palco, nós geralmente temos uma sala relativamente grande, com uma audiência relativamente grande e a nossa representação nós também estamos num lugar de eleição, num lugar de destaque e, isso, logo à partida, como todos os rituais sagrados, até as pessoas descerem até à plateia e olharem para o palco já aí ganhamos algum destaque, alguma aura, mas quando estamos lá em cima nós temos que ter uma energia que ultrapasse todo o ruído que toda a plateia provoca, que não é ruído só no sentido físico do termo ...

JGM – Um ruído de algo que é preciso transpor, como se fosse um muro.

JG – Exactamente, de uma barreira que é preciso transpor, portanto a nossa energia como simples mortais, que pode até estar muitíssimo desenvolvida, não me parece suficiente para nós ultrapassarmos isso tudo.

JGM – Vou arriscar então a fazer-lhe uma pergunta, que poderia parecer um bocado bacoco, mas que agora parece fazer algum sentido. Quando o senhor representou o deus Dioniso, houve algum momento em que o senhor se sentisse como um deus, isto é, como alguém que não é o senhor, que claramente é algo maior do que o que estava a representar, como um ser que simboliza as forças vivas da natureza? Houve algum momento em que sentisse que era transposto para uma dimensão que não era exactamente a sua?

JG – Para uma dimensão no sentido de um deus, não, porque eu tenho um lado muito *companheiral* (no sentido do companheiro seguro), muito racional, embora também tenha um lado místico.

JGM – Tenho um amigo que é mestre, 7º dan de karaté, que diz: “que uma das motivações essenciais da arte marcial, a criar no praticante, é de não pensar, “ não penso simplesmente, actuo”. É claro que nos treinos tenho que pensar, mas quando enfrento um adversário não posso estar a pensar, tenho que actuar. Eu não sou actor, mas suspeito que, em determinados momentos, os senhores e os vossos gestos, os senhores e a vossa personagem, os senhores e o vosso texto são um só. E não são só isso, são muito mais do que isso, são alguma coisa que pára na própria dimensão universal.

JG – Eu pegava nisso e ligava com uma referência que lhe dei há pouco deste mestre japonês, Zeani, em que ele diz que depois do actor passar as suas diferentes fases, desde a expressão corporal..., portanto, todas as fases actor que são sete, o actor deixa chega a uma altura e é capaz de representar com a alma. E nessa fase, o actor antes de entrar em cena consegue chegar aquilo que ele chama o ponto zero, portanto, na minha interpretação, o ponto zero é quando o actor está equilibrado com o todo, que já não é ele... nem é o espectáculo, é digamos o vazio e o vazio é o grande preenchimento.

JGM – O que, de alguma maneira, terá acontecido, entre outras, nesses momentos, nessa peça nas Bacantes, já vi outros trabalhos em que isso não teria acontecido tão intensamente, nomeadamente no último trabalho, da Companhia da Fernanda, em que participaram no TEC, em Cascais, que é um trabalho com uma certa comicidade. Agora, na tragédia dá-me a impressão que, por vezes, há uma intensidade...

JG - Isso porque a tragédia permite isso, permite esse lado. Em todos os espectáculos, antes do espectáculo começar, eu tento de alguma maneira apagar. É claro que há uns

dias em que se consegue melhor e outros dias em que se consegue pior, mas tentar chegar a isso que são os estádios. Por exemplo, eu pratico alguns exercícios, fora do campo do teatro, e quando trabalhamos algumas coisas da respiração durante um determinado tempo, às vezes consegue-se chegar a um estádio em que...claro que estamos lá, a nossa consciência está lá, não entramos na inconsciência, mas, de repente, parece que nada tem uma grande importância e isso seria um ponto ideal para, ao chegarmos em palco, não pensarmos... se faço isto ou aquilo, se digo isto ou aquilo, porque, quando pensamos muito, os tempos vão-se embora, as reacções vão-se embora, as dúvidas assaltam-nos, as hesitações aparecem.

JGM – Agora ... há um mistério para mim, é que o texto é muito grande e muito complexo. Toda a tragédia tem um texto muito denso. Como é que, ao mesmo tempo, se consegue decorar um texto tão complexo, tão difícil, que não é um texto que se use no dia-a-dia, cheio de interjeições, metáforas e conceitos complicados e, simultaneamente ter essa capacidade de agir com um certo automatismo ou, pelo menos, com uma certa ausência de consciência, é fantástico, Como é que isso é possível?

JG – Para mim, isso é possível quando os textos têm, entre outras coisas, música. E vou-lhe dar um exemplo que aconteceu precisamente nas Bacantes. Eu tinha um monólogo considerável e, quando a Fernanda me deu o texto, eu comecei a estudar o texto e ao fim de uma semana de ensaios chegámos ao meu monólogo e eu tinha decorado o meu monólogo todo, em casa. Em casa revia o meu monólogo, dizia o monólogo e ele saía-me todo porque estava a pensar nas palavras, nas frases, agora não estava a pulsar, não estava em comportamento, estava em trabalho mental. Quando chegámos ao ensaio, eu disse a primeira frase e mais nada. Andámos ali, peguei no texto, reli-o outra vez, depois guardava o texto e conseguia dizer aquilo tudo, umas frases atrás das outras. No dia seguinte voltámos a tentar e o texto ia-se embora. Voltei para casa nesse dia, voltei a trabalhar. No dia seguinte voltei a tentar o texto em comportamento e o texto varria-se. Passou-se assim durante uns dias até que eu disse à Fernanda: “Olha Fernanda, eu consigo decorar este texto, decorar as palavras, as frases, a estrutura sintáctica, mas este texto não tem música, e como não tem música, quando a gente passa para o campo do comportamento ele não vem. Tenho de estar sempre a pensar na estrutura sintáctica, portanto não consigo passar para lá do esquecimento desse aspecto.” A Hélia Correia estava a fazer o apoio ao nosso espectáculo e disse: “ Eu vou rever a tradução.” A tradução era da Doutora Maria Helena da Rocha Pereira. “Eu vou rever a tradução desse monólogo. Dá-me 2, 3 dias.” Depois a Hélia voltou e nós fomos para o Bar da Comuna,

porque estávamos a ensaiar lá, sentámo-nos a uma mesinha e ela disse: “Eu tenho seis possibilidades... vamos lê-las todas e vê lá qual é a que te agrada, qual é a que te soa melhor.” E explicou porquê, que com o avançar dos tempos o texto ganhou semanticismos diversos. Nós lemos e eu disse “Esta!”. Fomos para a sala de ensaios e a Fernanda disse: “Então, já se resolveram quanto à versão?” E eu disse: “Já, já, vamos experimentar?” E saiu tudo. Eu tinha lido aquela versão uma vez.

JGM – Mas era assim tão diferente da primeira versão?

JG – Tinha música. Tinha dionisismo, não sei...

JGM – É espantoso, mas eu percebo o que está a dizer. É de facto entrar no próprio espírito da coisa...

JG – E aí eu já não precisava de estar a pensar nas palavras.

JGM – Elas voavam por si.

JG – Exacto.

JGM – Nunca fez cinema?

JG – Sim, já fiz.

JGM – É possível isso no cinema ou não? Eu estar a falar assim porque há um actor que eu uso sempre como paradigma do que é ser um bom actor de cinema, que é o de Niro. Dá-me a impressão que, de vez em quando, anda por lá perto, porque a intensidade dos papéis dele e a forma tão convincente, tão plástica como ele se presta aos diferentes papéis, embora no cinema seja mais difícil, porque cada cena é filmada três ou quatro vezes e, às tantas, deve-se perder um bocado essa energia que torna o teatro único, ou sai ou não sai, ou acontece ou não acontece.

JG – Pois, a nossa realidade do cinema tem pouco a ver, mesmo a nível da produção. Enquanto actores como o de Niro ou o Pacino, eu acho que o Al Pacino consegue em determinados momentos e em determinados filmes criar uma energia, mas eles, na produção dos filmes, são eles que dominam, eles actores. Elas são grandes estrelas e a coisa faz-se quando o actor quer e está preparado. E põe as suas questões e faz as suas birras, que às vezes até são necessárias para criar um determinado tipo de energia...

JGM – Mas os grandes realizadores não se impõem nesse momento, assim como os grandes encenadores? Agora imagine o senhor, que também é encenador, que está com um grande actor ou com uma grande actriz que quer impor o seu ponto de vista. Como é? ...

JG – Sim, mas repare, nós não conseguimos dizer ao actor “Eu quero que tu faças isto assim, assim e assim.” Porque o actor é um ser vivo.

JGM – E não só é um ser vivo com é um ser com um saber próprio.

JG – Exactamente. O actor nunca fará a imagem que nós temos na cabeça, portanto eu quando dirijo tento sempre apagar as imagens da minha cabeça, previamente ao trabalho dos actores.

JGM – Também faz isso enquanto actor, isto é, também apaga as imagens prévias da sua cabeça relativamente àquilo que imagina que vai fazer?

JG - Não, isso aí tento fazer exactamente o contrário. Tento despoletar imagens, tento criar filmes, tento ver-me fora de mim, tento ver-me projectado como um filme a fazer aquelas coisas, porque isso aí dá-me a possibilidade de me afastar, de estar menos preocupado com a questão. Enquanto como encenador eu tento o mais possível apagar essas imagens, deixando-as só ao nível das ideias, expor as ideias ao actor e o actor, com as suas possibilidades, levantar e criar aquilo que ...

JGM – Isso significa que, ao limite, o senhor quando representa procura esquecer-se das suas preocupações. Vou fazer mal, vou fazer bem, vou fazer assim-assim. O ideal é fazer, é a coisa acontecer.

JG – Claro. Nós não conseguimos controlar se vamos fazer bem, se vamos fazer mal. Quando se diz vou fazer isto muito bem é uma desgraça, por isso é que eu, na minha perspectiva, tento sempre concentrar-me nesse nada. Vou fazer pura e simplesmente. Chegou a hora do espectáculo, vou fazer. E tento, ajudado por alguns exercícios que faço, levantar o meu nível de energia. Às vezes é mais possível, outras vezes é menos. Há dias, em que infelizmente, não é de todo possível, porque há circunstâncias que interferem tão fortemente que nós não conseguimos. E há outros dias em que nós não desejamos nada, não “pensamos “ nada e chegamos ao fim do espectáculo e estamos todos contentes porque a coisa correu bem.

JGM – Acontece a mesma coisa na minha profissão. Eu sou professor de Filosofia e não sou completamente a favor de preparar as coisas de uma forma muito detalhada, claro que temos que preparar a parte científica e conhecer o público alvo que temos na nossa frente, mas há uma dimensão artística, quando expomos, quando perguntamos e respondemos a perguntas, é exactamente isso que eu sinto, eu não me domino, não sei exactamente o que é que estou a fazer. Se me perguntar o que é que correu bem numa aula que eu dei, não sou capaz de explicar. Admitindo que o dar aulas pode ser uma forma de representação, má, boa ou péssima representação, é evidente, eu creio que no teatro isso acontece com muito mais força, até porque o acto teatral é exactamente isso, mas isso é também o maravilhoso da questão, é jogar tudo por tudo naquele instante.

JG – Sim, sim. Estava a falar em preparar detalhadamente as coisas. Eu, em termos dos espectáculos, eu gosto muito mais de estar envolvido num trabalho como intérprete em que as coisas são detalhadas ao pormenor, porque aí automatizando esses pequenos detalhes nós ficamos mais livres, sabemos que temos um caminho muito bem estruturado a percorrer e sentimo-nos mais livres. Quando trabalho como encenador, também tento sempre trabalhar a estrutura e a forma numa maneira muito detalhada para que o actor possa andar por ali fora. Estava-me a lembrar de um espectáculo que eu vi neste teatro, no princípio dos anos 90, que foi a *Madame de Sade* do *Mixima*, encenada pelo Ingmar Bergman. Foi um espectáculo que levou nove meses a ensaiar. O Bergman dirige até ao dedo mindinho, se o dedo mindinho é espetado ou encolhido, se a mão está com as costas para a frente ou com as costas para trás, tudo isso. E o espectáculo era feito de pequeninos pormenores, não havia grandes coisas, tudo muito simples. Era um tapete, uma salamandra, uma coisa de fundo que parecia umas arcadas que dava uma espécie de galeria com umas portas. O espectáculo era em sueco, tinha tradução simultânea com auscultadores. Eu ouvi o espectáculo com auscultadores durante dois ou três minutos, mas depois tirei e ouvi o espectáculo todo em sueco. Estava com a minha mestre de teatro e quando acabou o espectáculo, saímos e, no átrio do teatro, virámo-nos um para o outro e disse-lhe: “Eu tenho os tornozelos a tremer” e ela disse “eu também”.

JGM – Isso faz-me lembrar uma história que o João Mota me contou, que uma vez havia um espectáculo todo em alemão, *A Mãe do Gorki*, não percebeu uma palavra e fartou-se de chorar. É evidente que há uma energia que se transmite e não necessita, ou pelo menos não se veicula exclusivamente pelas palavras.

JG – Pois. E os nossos comportamentos, como dizia um professor meu de Fonética e Fenomenologia, nós, aqui em Portugal, somos mais idênticos a uma criatura da Nova Guiné, do que dois macacos que vivam a 50 passos um do outro. Há uma tipologia de comportamentos que é comum à Humanidade.

JGM – Isso vê-se por exemplo em coisas tão estranhas como povos que nunca tiveram qualquer relação entre si e viveram em épocas distintas, sem hipótese de se contactarem, que construíram arquétipos perfeitamente comuns, como a condenação do assassinato ou do roubo, ou do incesto, ou facto de enterrar os mortos ou de construir os edifícios em pirâmide. Eu agradeço-lhe imenso a excelente ajuda que me prestou.

ANEXO 5

ENTREVISTA AO ACTOR E ENCENADOR JOÃO SILVA

JGM - Quando vi o filme de Rui Simões, *Teatro Sonhos*, vi uma série de actrizes que trabalham consigo, o filme é de 2003, vi os casos, por exemplo, da Margarida Carvalho, de uma senhora loura, do António Santana e de um rapaz que tinha um ar frágil que se chamava Carmo, outra senhora. De uma maneira geral todos diziam que se sentiam bem, que se sentiam felizes.

JS – É o projecto em si, é todo um projecto de grupo.

JGM – Há alguns estudos que estão feitos sobre a função terapêutica. Já agora só mais uma questão. A fonte essencial do meu trabalho, além da figura dionisíaca, é a peça de Eurípidés, *As Bacantes*. Há uma cena paradigmática, que é a cena em que a Ágave mata o filho num estado de transe e é desperta do seu êxtase, do seu próprio sono pelo pai, num processo arrepiante de distanciamento, de grande frieza, de grande eficácia. E de facto ela recupera do transe.

JS – Eu fiz teatro há muitos anos na Casa da Comédia com a Fernanda Lapa, também trabalhei com a Manuela de Freitas, depois a Companhia acabou. Ainda estive em Cascais, mas não consegui lá ficar e comecei a fazer televisão. Fiz durante dois anos mas disse não a muita coisa e também lá não fiquei. Eu gostava do teatro como uma comunicação com os outros. Por um acaso, falaram-me em fazer uma pequena experiência no Júlio de Matos. Nessa altura, na Europa estavam-se a fazer muitas experiências com processos de grupo para este tipo de doentes. Nessa altura eu não percebia nada desse tipo de processos mas foi uma experiência muito interessante. Do teatro era eu, fiz o trabalho com um médico e uma assistente e com os doentes. E continuei, fiz a segunda peça, mas à terceira, a peça falava de problemas da Guerra Colonial e os traumas, os delírios que tinham. Nesse tempo era comum haver no final do espectáculo uma conversa entre o público e os actores, e as pessoas disseram coisas na plateia que incomodou o sistema e fomos obrigados a enviar o espectáculo para a Censura. O Bernardo Santareno esteve lá comigo a ensaiar o Padre Martinho e conseguimos colocar em cena actores masculinos e femininos que eram doentes do Júlio de Matos quando, nesse tempo, os doentes dos dois sexos não se misturavam. A peça foi proibida. Dissemos então aos médicos para escolher um texto e eles escolheram um texto do Camus, *O Calígula*. Foi estreado em Maio de 74, incluindo poemas dos

actores, que tinham sido escritos em 1973. Lembro-me que um deles dizia que os tempos eram difíceis e que a espuma da água do mar haveria de trazer à praia luzes vermelhas com a libertação. Como estão muito atentos ao que se passa à volta porque estão fechados, eles conseguem pensar até politicamente.

JGM – O Dr. José Gameiro que, como deve saber é psiquiatra, uma vez deu, numa aula minha, uma definição do que é um louco comparativamente a um alienado. Louco é uma pessoa que tem muitas vezes uma inteligência e uma profundidade geniais, com uma capacidade de apreensão da realidade absolutamente espantosa, o que acontece é que tem dificuldades de se adaptar ao sistema da sociedade. O que eu também senti ao ver este documentário é que os seus actores são pessoas com um discurso que revela uma inteligência e uma profundidade muito consistentes e depois parecem-me ser pessoas de uma enorme sensibilidade.

JS- Mas são muito duras, estas pessoas são muito duras com eles e com os de fora. Nós que lidamos com eles temos que ter muito cuidado para não passar para o lado de lá.

JGM – Havia uma actriz que dizia que o senhor, mais do que um encenador funcionava como um terapeuta.

JS – Eu acho que um actor nunca se pode esquecer que é uma pessoa. Eu vejo aqui uma figura geométrica, onde está o actor, está a personagem e estou eu; eu tenho que ser responsável pelo actor e o actor pela personagem, é todo um jogo onde é possível entrar mas tem que se ter cuidado.

JGM – Os seus colegas que eu entrevistei falavam muito do “companheiro seguro”. Consegue fazer isso lá com os seus actores?

JS – A pessoa, o actor, tem que ser protegido. Lá consegue-se fazer isso mas a gente não tenta que eles entrem, mas por vezes isso acontece. Nós fazemos discussões em grupo e por vezes é necessário avançar um pouco mais do que aquilo que é permitido na área de saúde mental. As pessoas estão fechadas num casulo, mas ali naquele jogo teatral, as pessoas começam a abrir e aí tem que haver cuidado, porque não as podemos deixar aprisionar pela personagem, também não traumatizar ou criar situações traumáticas nos doentes.

JGM – É claro que o teatro tem uma evidente função terapêutica. O teatro cura?

JS – O poder de fazer interpretar uma coisa que não é nossa numa coisa que é nossa. Há um dia que eu estou em palco e aconteceu-me uma coisa muito estranha. Através da personagem eu, João, estava a pedir ao actor para jogar com a personagem e ir ao

encontro dos outros. Foi uma coisa que eu levei anos para conseguir fazer. E o perigo é que nos deixemos passar para outro lado qualquer.

JGM – A pergunta que eu fiz a todos os actores era, se o estado dionisíaco é passível de ser sentido por um actor de teatro, nomeadamente um actor de tragédia, e quase todos eles responderam que sim, sem dúvida pelo envolvimento, Contudo, a actriz Manuela de Freitas foi muito crítica quanto ao facto da maior parte dos actores não se envolverem no teatro como um todo. Agora também todos me referiram que é preciso o tal supervisor, o “companheiro seguro”, todos têm que ter a noção do que estão a fazer. O que é muito interessante é também referirem, nomeadamente a Manuela di-lo concretamente que, quando representou a Medeia, o público que a estava ver podia viver uma situação de crime e tinha consciência de que aquele crime podia ser praticado por ele. Como dizia Aristóteles, no teatro as personagens não são necessariamente perversas ou más, mas personagens em situação. Portanto a pessoa pode viver o crime e o contexto em que o crime acontece sem o praticar. Por isso pergunto se é isso que sente em geral no teatro, se essa é uma das razões terapêuticas que leva o público ao teatro e se isso ocorre também com as pessoas que estão internadas.

JS – As pessoas quando vão ao teatro entram num contexto e precisam de ouvir essas coisas, precisam de sentir que não é aquela criatura que está lá em cima, mas é uma outra pessoa que está dizer coisas que muitas vezes têm a ver com a vida que elas próprias têm e elas gostariam de resolver. Com os meus actores os textos, o teatro e as situações servem para além da socialização, para os afastar da esquizofrenia, das psicoses e dos seus receios.

JGM – Todos eles afirmaram que eram pessoas receosas, ou que se sentem frequentemente receosas.

JS – É natural. Estas pessoas são, em geral, estigmatizadas, daí que sejam naturais os receios e o teatro também é importante para as aproximar. São centrais, estão ali, estão expostos e às vezes digo-lhes: vocês agora vão para ali e não vão ter receio. Eles sabem que vão estar frente ao público, a dizer-lhes coisas, mas o público não lhes diz a eles que são doidos, não os castiga, o que é bom e faz parte do processo também. Nas personagens que são criadas, por vezes, por exemplo uma actriz que representava numa peça trágica, um papel muito duro, a dada altura, conseguiu dizer coisas íntimas que não ousava dizer de outra maneira.

JGM – É terapêutico, no sentido em que aquilo que está obnubilado, que está escondido vem à tona?

JS – Vem e é exposto. Isso é psicoterapia.

JGM – Psicoterapia em termos clássicos é o evocar o que está escondido, é evocar esse elemento para a superfície, de modo a que ele possa ser trabalhado, possa ser expulso, dissecado, etc.

JS – Os actores ficam aliviados quando descarregam coisas.

JGM - É curioso, porque parte significativa dos actores e atrizes de teatro são pessoas tímidas, são pessoas muito discretas.

JS – É, é ... As pessoas não gostam de se expor muito.

JGM – Uma das crueldades que muitas vezes se comete é aquela obsessão em perseguir a vida de um actor. Eu penso que quando um actor ou atriz sai de palco, a sua vida deve ser resguardada.

JS – Os actores não gostam porque muitas vezes dizem-se coisas que não correspondem à realidade. Sentem-se incomodados. E quanto à timidez, os actores sabem que é necessário ultrapassá-la.

JGM – O João Mota disse a esse propósito uma coisa muito curiosa: há pessoas que quando trabalham em palco se revelam numa forma espantosa; às vezes, um indivíduo muito exuberante, muito extrovertido é complicado de trabalhar. A pessoa que é mais reservada, mais tímida, é espantosa a maneira como se revelam.

JS – São os melhores actores. O chamado cómico faz o melhor trágico. Comédia e tragédia é assim uma coisa que joga em paralelo. O Charlie Chaplin era um cómico mas era um trágico.

JGM – Houve uma situação no documentário que me intrigou. Uma das pessoas que me parecia das mais afectivas, das mais envolvidas, um senhor de bigode, teve lá uma explosão de revolta? Como é que gere isso?

JS – Muito bem. As regras mantêm-se, Ele agora está a trabalhar numa situação diferente, tem um quiosque, vive com uma rapariga em casa dos pais. Este rapaz viveu uma situação difícil, pois tinha vindo da Musgueira.

JGM – Acha que existem problemas, que pode haver uma contaminação entre aquilo que faz culturalmente e terapeuticamente, e um certo nível de relação que cria maior envolvimento?

JS – Grandes intimidades no relacionamento não é conveniente, porque ele tem que perceber como procedem os terapeutas, porque depois pode haver uma relação tão próxima que é mau. Não se pode privilegiar ninguém.

JGM – Ao privilegiar uns, os outros sentem-se naturalmente afastados, nomeadamente esse rapaz dizia a dada altura: “todos podem falar e eu não posso”; e decerto que não tinha razão.

JS – Com a área em que eu trabalho ou aprendemos ou desaprendemos a estar com os outros. Eu estou numa situação muito difícil. Ainda me dou com pessoas do teatro mas fui estigmatizado e isso precisa de ser dito. As pessoas não percebiam muito bem porque é que eu estava naquele trabalho. Fazia-lhes confusão. Agora já não.

JGM – Mas é uma área em que trabalha há mais de 30 anos.

JS – Não percebiam porque é que eu não fazia outro tipo de teatro, mas eu não tenho de dar satisfações a ninguém. Com o pessoal técnico de saúde... conheço-os mas não sou íntimo da casa deles e da vida deles e com os doentes é a mesma coisa. Eu próprio tive que definir um processo de estar na vida que não me prejudicasse. Isto não é tão fácil como trabalhar no teatro.

JGM – Não me parece fácil, mas consegue obter bons resultados.

JS – Consegue-se limpar... mas muitas vezes incomoda não se conseguir completamente. Mas nota-se quando uma pessoa deixa de se sentir triste ou de estar deprimida, quando começa a estar disponível para as coisas e isso é muito bom.

JGM – Só podem participar no grupo se estiverem ligados ao hospital.

JS – Aquilo é um hospital e a vida não é feita dentro dos hospitais. Os actores ali estão a fazer uma terapia.

JGM – Há uma técnica terapêutica no fundo.

JS – Eu está ali para trabalhar com eles como actores. Ser actor é uma terapia. A terapia é feita para a administração de alguma coisa. Depois... passa à fase da sociedade.

JGM – Portanto os pontos fortes desta terapia são facto de eles sentirem que têm uma função que não é exclusivamente centrada neles, no sentido de que é...

JS – Comunitária.

JGM – E de que eles, naquele momento, são o centro da acção e a atenção.

JS – Sim, gostam deles como actores.

JGM – E finalmente essa função de trazerem à tona determinados tipos de anseios, de medos, que ao serem trazidos à tona podem ter outro tipo de tratamento. Eles sentem quando isso ocorre? Sofrem com isso?

JS – Não, quando se trabalha uma situação pretende-se evitar a dor às pessoas.

JGM – O seu trabalho é sempre acompanhado por técnicos?

JS – Aqui há uns anos falava directamente com os médicos mas hoje é muito pesado. Tenho uma pessoa que faz esse encontro. Ela é muito boa e trabalha há muitos anos comigo.

JGM - De qualquer maneira, a função terapêutica que se vê ali também se sente no teatro.

JS – Cá fora, sim.

JGM – Eu quando escolhi as pessoas para entrevistar, interessaram-me pessoas que tivessem uma história com o seu trabalho, de crescimento, de relação de amor com aquilo que estavam a fazer. Não estou a dizer que os actores jovens não possam ter essa relação, mas como disse e muito bem, os tempos hoje são complicados. Eu vejo isto porque há vários alunos meus que são actores; os desgraçados desmultiplicam-se em actividades que não têm nada a ver com o teatro; têm a ver, por exemplo, com telenovelas porque têm que ganhar a vida. Eu interessei-me por pessoas que tivessem uma história sobretudo ligada ao teatro, pessoas que tivessem alguma experiência na área da encenação, que tivessem trabalhado a tragédia, pelo menos de passagem, enfim, pessoas com um determinado perfil. Interessava-me um actor que, assumidamente, fizesse um teatro diferente, um teatro de intervenção, não estritamente no sentido político.

JS – Sabe que eu estive preso, pela PIDE, por causa do teatro?

JGM – Não, não sabia.

JS – Incluímos nos textos uns poemas do Zé Afonso e do Manuel Alegre e não nos deixaram estrear a peça.

JGM – Aquela ideia extraordinária que, no teatro de revista, iam-se dizendo umas coisas muito curiosas, sem que eles pudessem pegar, que é aliás uma técnica espantosa que se perdeu, porque, depois do 25 de Abril, os textos começaram a ser ordinárotos, sem qualidade, passou-se do 8 ao 80, porque antes diziam-se coisas que as pessoas entendiam, com elegância, com arte.

JS – Sim, por exemplo, o José Viana e a Aida Baptista. Como era versátil, cheguei a ser convidado por eles para fazer teatro de revista.

JGM – Fez comédia?

JS – Sim, fiz Molière. Eu gosto de comédia e teatro com densidade dramática, como a tragédia, mas nunca cheguei a fazer tragédia grega.

JGM – Cinema, chegou a fazer também?

JS – Não, fiz televisão. Trabalhei com actores muito interessantes, aqueles que eu via nos filmes dos anos 40. Era muito boa gente, muito simples. Mas os textos que nos davam para fazer eram uma porcaria e acabei por dizer que não, apesar de já ter assinado contrato. Depois encaminhei-me para outras coisas, trabalhos com grupos e escrevi textos, nomeadamente, de comédia, como a “Gata Borralhona”, interpretada aqui no Hospital e foi um êxito. Agora isto é como tudo, nesta terra ou é por favores ou interesses que se funciona. Durante anos eu pedi para estes projectos e nunca obtive nada do Ministério da Cultura.

JGM – A negação às suas solicitações mantêm-se ainda hoje?

JS – Os doentes mentais são estigmatizados. O doente mental é estigmatizado. Eles sofrem com isso. Quem trabalha com eles, os técnicos de saúde mental, não são estigmatizados, porque são seres à parte.

JGM – Há ali uma pequena vingança quando eles fazem representação. Há uma estalada sem mão. Nós somos capazes.

JS – Comigo é um bocado esquisito, é um estigma que não passou completamente.

JGM – Olhe eu não o conhecia. Já conhecia o grupo com que trabalha e as informações que obtive, quer com pessoas com quem falei quer em pesquisas na net, permitiram-me concluir que o senhor fez um trabalho admirável, não vamos retirar o valor que tem.

JS – Agora, agora funciona assim...

JGM - O senhor, que eu saiba, é a única pessoa ligada ao teatro profissional encenador que pegou num grupo de doentes mentais, que assumiu um trabalho psicoterapêutico continuado, porque não foi uma experiência de um mês nem de um ano. É uma opção. Se calhar não fez teatro por causa disso, se calhar não fez cinema por causa disso. Tire o chapéu, não só pela qualidade evidente do que fez, como pela persistência com que o tem feito.

JS – Mas o teatro é isso também.

JGM – Se virmos os actores da sua geração, a Manuela de Freitas, o João Mota, o Carlos Paulo, a Fernanda Lapa, são pessoas que andam nisso há vários anos e foi por isso que as escolhi para conversar, não por serem as mais famosas, mas por terem um projecto ligado ao teatro e que funcionam por convicção.

JS – Só se podem fazer certas coisas, como o teatro e a escrita com convicção.

JGM – Eu sou licenciado em Filosofia e estou a fazer Mestrado em História Cultura das Religiões. A partir da leitura do Nascimento da Tragédia do Nietzsche decidi explorar a figura de Dioniso como potência criadora. É um deus muito contraditório, é sobretudo

alguém que nos faz entrar em transe, estou a falar do culto clássico do qual depois nasceu o teatro. Esse estado de transe, o olvido de mim em que eu entro num processo em que já não sei quem sou, é algo que se pode ver no Carnaval e em festas em várias partes do mundo, como a Índia. Agora o que eu queria saber é se esse transe pode acontecer ao actor teatro?

João Silva – Pode acontecer. Agora, o que tem é que ter segurança suficiente. As pessoas devem ter escola e preparação, é essencialmente isso. Há uma linha em que não se passa para lá, porque se passa para lá é muito complicado.

JGM – Uma das coisas que vim a perceber é que o teatro tem também uma função terapêutica, para os actores, para os encenadores...

JS – Para o público também tem.

JGM – Claro que tem. Eu vou ao teatro, vou rir, vou no fundo sublimar a minha angústia através do outro, há um processo de catarse em relação a isso. O que eu desconhecia é que esse processo terapêutico estava não só estudado mas também materializado.

JS – Como?

JGM – Que o teatro pode curar...

JS – Curar é um bocado complicado. Mas pode trazer melhoras significativas.

Bibliografia

Fontes:

Aristófanes, *As Rãs*, trad. portuguesa, Introdução e notas de Américo Costa Ramalho, Edições 70, Lisboa, 1996

Aristófanes, *As Vespas, As Aves, As Rãs*, tradução para Português do Brasil e apresentação de Mário Gama Kury, Zahar, Rio de Janeiro, 1996

Aristóteles, *Poética*, Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução portuguesa e notas de Ana Maria Valente, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007

Eurípides, *As Bacantes*, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Edições70, Lisboa, 1998

Eurípides, *As Bacantes*, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira Verbo, Lisboa. S. Paulo, 1973

Eurípides, *As Bacantes*, tradução e notas de Trajano Vieira, Perspectiva, S. Paulo, 2003, Ed. Bilingue

Hesíodo, *Theogony, Works and Day Testemonias*, Loeb Classical Library, edited and translated by Glenn W. Most, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London England, 2006

Homero, *Odisseia*, trad. portuguesa de Frederico Lourenço, livros Cotovia, Lisboa, 2003

Homero, *Ilíada*, trad. Portuguesa de Frederico Lourenço, Livros Cotovia, Lisboa, 2004

Nietzsche, *Geburt der Tragödie; Unzeitgemässe Betrachtungen*, 4 vol, Chemintz, 1878-1880

Nono de Panópolis, *Dionisiacas, cantos I-XII*, Introducción, traducción y notas de Sérgio Daniel Manterola y Leandro Manuel Pinkler, Editorial Gredos, Madrid.

Nonnos, *Dionysiaca*, with an english translation by W.H.D. Rouse and notes on text criticism by L.R.Lind, TheLoeb Classical Library, London, 1962.

Platão, *Górgias, O Banquete, Fedro*, trad. portuguesa de Manuel de Oliveira Pulquério, Maria Teresa Schiappa de Azevedo, José Ribeiro Ferreira, Verbo, Lisboa- S. Paulo, 1973

Bibliografia Geral:

Alain, *Les dieux*, Gallimard, Paris, 1985

Axelos, Kostas, *Héraclite et la Philosophie*, Minuit, Paris, 1962

Bitencourt, Renato, *O sentimento de alteridade no dionisismo como superação da conduta apolínea*, revista electrónica de Antiguidade, nº 1, ano II, 2009, 1982-8713

Bonnard, André, *A Civilização Grega*, Edições 70, Lisboa 1980

Bonnard, André, *Les Dieux de la Grèce*, Editions de L'Aire, Lausanne, 1990

Brun, Jean, *Os Pré - Socráticos*, Edições 70, trad. portuguesa de Armindo Rodrigues, Lisboa, sem data

Burkert, Walter, *A Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*, F. C. Gulbenkian, Lisboa, 1977

Campbell, Joseph, *A Imagem Mítica*, Papirus, Campinas, 1999

Cordeiro, J.C. Dias, *Psiquiatria Forense*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008

Cornford, F.M., *Principium Sapientiae*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1975

Daniélou, Alain, *Shiva e Dioniso*, Martins Fontes, S. Paulo, 1989

Daraki, Maria, *Dionysos*, Atthaud, Paris, 1985

Detienne, *Dioniso a Céu Aberto*, Zahar, Rio de Janeiro, 2003

Deveraux, G., *The Psychotherapy scene in Euripides' Bacchae*, *Journal of Hellenic Studies*, 90, p. 35-48, London, 1970,

Diógenes Laértios, trad. do grego para Português do Brasil, Introdução e notas de Mário Gama Kury, UNBrasília, Brasília, 1987

Dodds, *Les Grecs et l'Irrationnel*, Flammarion, Paris, 1977

Dodds, *Euripides the irrationalist*, *Classical Review*, Oxford, 1973(78-91)

Eco, Umberto, *História do Feio*, trad. portuguesa de António Maia Rocha, Difel, Alges, 2007

Eliade, Mircea, *Aspectos do Mito*, trad. port. De Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, sem data.

Eliade, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno*, tradução de Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 1978

Eliade, Mircea, *O Sagrado e o Profano*, trad. portuguesa de Rogério

Mircea Eliade, *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*, trad. portuguesa do Brasil de Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti, Martins Fontes, S. Paulo, 2002 Fernandes, Livros do Brasil, Lisboa, em data

Foley, Helen, *The masque of Dionysus, Transactions, of the American Philological Association* (1974-), Vol. 110 (1980) p. 107- 133, The Johns Hopkins University Press

Festugière, A. J., *Euripides et l ménades*, Siculorum Gymnasium, 26, 1973, 1-17

Freire, António, *A catarse em Aristóteles*, Faculdade de Filosofia de Braga, Braga, 1982

Freud, Sigmund, *A Interpretação dos Sonhos*, tradução para português do Brasil de Walderedo Ismael de Oliveira, Imago, Rio de Janeiro, 2001

Gil, José, *Metamorfoses do Corpo*, Relógio d'Água, Lisboa, 1997

Gomes, Pinharanda, *Filosofia Grega Pré- Socrática*, Guimarães, Lisboa, 1994

Grimal, Pierre, *Dicionário da Mitologia grega e Romana*, Coordenador da edição portuguesa: Victor Jabouille, Difel, Lisboa, 2009

Hamilton, Edith, *A Mitologia*, D. Quixote, Lisboa 1983

Heidegger, Martin e Fink, Eugene, *Héraclite, Séminaire du semestre d'hiver, 1966-1967*, tr. fr. de Jean Launy et Patrick Levy , Gallimard, Paris, 1973

Heraclito, *Fragmentos Contextualizados*, prefácio, tradução e comentários de Alexandre Costa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 2005

Heidegger, Martin, *Nietzsche*, tr. fr. de P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971

Henrichs, Albert, *Loss of Self, Suffering, Violence: Thr Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol 88,(1984) p. 205 – 240, Depatment of the Classics, Harvard University

Jäeger, Werner, *Paideia*, trad. Portugues de Artur Parreira, Lisboa, Aster, sem data.

Jeanmaire, *Dionysos*, Payot, Paris, 1951

Jellousschek, Hans, *Sêmele, Zeus e Hera*, Cultrix, S. Paulo, 1997

Johnston, Ian, *Introduction note to Euripides Bacchae*, Richer Resource Publicatios, 2003

Jung, C.G., *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, trad. para Português do Brasil de : Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Vozes, Petrópolis, 2007

Kerényi, Carl, *Dioniso*, Odisseus, S. Paulo, 2002

Kirk, G., Raven, J. E., Schofield, M., *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. portuguesa de Carlos Alberto Louro da Fonseca, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, Lisboa

Kitto, H.D.F., *Os Gregos*, Tradução portuguesa e Prefácio de José Manuel Coutinho Castro, revista por Maria Helena da Rocha Pereira, Arménio Amado Ed., Coimbra, 1970

Kouretas, D., Aspects modernes de cures psychothérapiques pratiques dans les sanctuaires de la Grèce antique, *Revue Française de Psycanalyse*, tome XXVI-1962, Mars-Juin, páginas 299 a 309.

Kraemer, Ross, S., Ecstasy in Possesion, *Harvard Theological review*, Vol. 72, Nº 1/2(Jan. April 1979), p. 55 – 80, Cambridge University Press on behalf of thr Harvard Divinity School.

Lambert, Gilles, *Caravaggio*, Taschen, Público, Köln, 2003

Lima, Márcio, *Filosofia e Tragédia, um exame dionisíaco na obra, de Nietzsche*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de S. Paulo, S. Paulo, 2005

Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia, Verbo, Lisboa-S.Paulo, 1991

Magliavacca, E.M., *Jogos de Opostos, uma aproximação à realidade mental através do mito de Dioniso*, Psicl, USP, v. 10, 1999.

Martinez, *A figura do herói, entre a falta e o excesso*, tese de Doutorado, Universidade Católica de S.Paulo, 2003

Mota, Marcus, A morte de Penteu e o equívoco do dionisismo catártico, *Revista Humanidades*, Nº 44, UnB, Brasília, 1998.

Nabais, Nuno, *A Metafísica do Trágico*, Relógio d'Água, Lisboa, 1997

Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, trad. portuguesa, notas e comentário de Luís Lourenço, Lisboa Ed., Lisboa, 1997

Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia ou O Mundo Grego e Pessimismo/ Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral, vol.1* direcção de

edição e prefácio de António Marques, trad. portuguesa de Teresa R. Cadete e Helga Hook Quadrado, Relógio d'Água, Lisboa, 1997

Otto, Walter F., *Dioniso, Mito y culto*, Siphuela, Madrid, 2006

Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, FLUC, Coimbra, 1982,

Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1975

Pereira, Aires, *A Mousiké: Das Origens ao Drama de Eurípides*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001

Peters, F. E., *Termos Filosóficos Gregos*, Prefácio de Miguel Baptista Pereira e tradução de Beatriz Rodrigues Barbosa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977 Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001

Pinheiro, Marília, *Mitos e Lendas, Grécia Antiga* vol. 1 Livros e Livros, Lisboa, 2007

Prieto, Maria Helena, *Da Esperança na Obra de Eurípides*, FLUL, Lisboa, 1966

Pulquério, Manuel, *Um testamento ideológico, As Bacantes de Eurípides*, 3 a 40, 1987-1988, 24-41

Resende, Tatiana, *Sexualidade e rituais báquicos, A Sexualidade no Mundo Antigo*, Centro de História da FLUL e CECH FLUC, Lisboa, Coimbra, 2009.

Resende, Tatiana, *Religião e viticultura na Hispânia Romana, Cadmo*, n° 16, pag. 275-284, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2006.

Resende, Tatiana, *Os mosaicos com motivos báquicos da Península Ibérica*, FLUL, Lisboa, 1996-1997

Robin, Leon, *A Moral Antiga*, trad. portuguesa de João Morais- Barbosa, Despertar, Porto, sem data

Santos, José Trindade, *Antes de Sócrates*, Gradiva, Lisboa, 1985

Santos, José Gabriel Trindade, *Antes de Sócrates*, Gradiva, Lisboa, 1992

Schmidt, Joel, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, tradução portuguesa de João Domingos, Edições 70, Lisboa, 2005

Schneider, Jay, *1001 filmes para ver antes de morrer*, Dinalivro, 2004

Schopenhauer, *Le Monde como Volonté et comme Représentation*, traduit en français par A. Burdeau, Presses Universitaires de France, Paris, 1978

Scott, Scullion, Nothing to Do with Dionysus: Tragedy Misconceived, *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 52, N° 1(2002), p. 102 – 137, Cambridge University Press, on behalf of the Classical Association

Serra, José Pedro, *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, FLUL, Lisboa, 1989

Serra, José Pedro, *Pensar o Trágico*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2006

Sinais de Cena, n° 2, Entrevista a Manuela de Freitas, *Uma atriz que é tudo ou nada*”, por Sebastiana Fradda e Rui Cintra, ACRT, Lisboa, 2004, p. 41- 53

Sinais de Cena, n° 5, Entrevista a Fernanda Lapa, *Modulações e Intensidades de um teatro no feminino*, por Maria Helena Serôdio e Sebastiana Fradda, ACRT, Lisboa, 2006

Sottomayor, Ana Paula Duarte, *As Duas Máscaras*, Humanitas, Porto, XLVI, 1994

Sousa, Eudoro de, *Dioniso em Creta*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2004

Souza, Ivy S. Freitas de, *As Bacantes, um discurso do Inconsciente*, Universidade Estadual do Maringá, CCH, 2008.

Taplin, Oliver, *Fogo Grego*, Gradiva, Lisboa, 1990

Trabulsi, Dabdab, *Dionysisme Pouvoir et Societé*, Annales Litteraires de L' Université de Besançon, Belles Lettres, Paris 1990

Touchard, Pierre-Aimé, *Dioniso e a Apologia do Teatro*, tradução para Português do Brasil de Maria Helana Ribeiro da Cunha, Cultrix, S. Paulo, 1978

Vasques, Eugénia, *João Mota, O Pedagogo Teatral*, Colibri, Lisboa, 2006

Vilhena, Vasco Magalhães, *Estudos Inéditos de Filosofia Antiga*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2005

Vilhena, Vasco Magalhães, *Panorama Filosófica, vol. II*, Cosmos, Lisboa, 1958

Vitebsky, Piers, *O Xamã*, trad. Portuguesa de Alfonso Carmina Teixeira, Taschen, Köln, 2001