

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM ARTES
PROF-ARTES / MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE

RECIPROCIDADE MIMÉTICA:

Orientações teórico-metodológicas para uma pedagogia do teatro relativas ao comportamento de apropriação desenvolvido e estimulado em sociedade

CARLOS EDUARDO GUIMARÃES MEDEIROS

São Luís - 2016

CARLOS EDUARDO GUIMARÃES MEDEIROS

RECIPROCIDADE MIMÉTICA:

Orientações teórico-metodológicas para uma pedagogia do teatro relativas ao comportamento de apropriação desenvolvido e estimulado em sociedade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para defesa de Trabalho de Conclusão (TC).

Orientador: Prof. Dr. Tácito Freire Borralho

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Guimarães Medeiros, Carlos Eduardo.
RECIPROCIDADE MIMÉTICA: : Orientações teórico-
metodológicas para uma pedagogia do teatro relativas ao
comportamento de apropriação desenvolvido e estimulado em
sociedade / Carlos Eduardo Guimarães Medeiros. - 2016.
90 p.

Orientador(a): Tácito Freire Borralho.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Rede - Prof-artes em Rede Nacional/cch, Universidade
Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

1. Desejo. 2. Mimesis. 3. Sociedade. 4. Teatro. 5.
Violência. I. Freire Borralho, Tácito. II. Título.

São Luís – 2016

CARLOS EDUARDO GUIMARÃES MEDEIROS

RECIPROCIDADE MIMÉTICA:

Orientações teórico-metodológicas para uma pedagogia do teatro relativas ao comportamento de apropriação desenvolvido e estimulado em sociedade

Trabalho de Conclusão Aprovado em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tácito Freire Borralho (Orientador)

Prof. Dra. Maria Veronica Pascucci (Membro Interno)

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo (Membro Externo)

Prof. Dra. Viviane Moura da Rocha (Suplente)

DEDICATÓRIA

Aos meus pais que deram cultura.
Aos meus amigos que me deram ideias
À minha família que me deu amor.
Ao amor que me mostrou a música
À música que me deu vontade
À Deus que me deu tudo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Tácito Borralho por toda confiança, por seus ensinamentos e por sua arte.

Às professoras Veronica Pascucci e Viviane Rocha por toda filosofia, pelas conversas nos corredores e pelo incêndio no espírito.

Ao professor Rafael Quevedo pelas valiosas orientações.

Ao professor Raimundo Viana pelo seu bom humor, suas aulas maravilhosas e por ter me feito perceber que sei dançar.

Ao professor Arão Paranaguá pelas milhões de referências e constante prontidão.

À grande Juliana Sousa Cutrim pela infinita compreensão, parceria e amor gratuito.

Aos amigos Ivaldo Cantanhede e Felipe Corrêa pela confiança e suporte, pelos treinos, conversas e pelo futuro.

Ao meu amigo Eritelto Viana e sua presença inspiradora.

Às minhas mães Almerinda Guimarães Medeiros e Lourdes Silva Menezes por toda fé e amor.

À minha sobrinha Érika.

Ao meu irmão Carlos Henriques Guimarães Medeiros por tanta coisa que eu já nem me lembro mais.

Looks like another perfect day

Randy Newman

RESUMO

Este trabalho apresenta uma investigação acerca do comportamento mimético desenvolvido em sociedade e sobre como o teatro pode se apropriar do debate de problemas relacionados, sobretudo, à consciência moral. Resgatando o conceito de mimesis em seu contexto clássico e acrescentando contribuições teóricas contemporâneas, esta pesquisa busca conduzir uma observação que ultrapassa a ideia de mimesis restrita à esfera da imitação, situando-a num patamar de discussões éticas. Neste estudo destaca-se especialmente o desejo que se dá a partir do outro, do modelo, bem como a degeneração das relações humanas em nome do que se quer possuir. E sob este aspecto degenerativo do convívio, algo que é recorrente nas relações em sociedade, discute-se a presença em nosso tempo da instituição de um meio específico para a contenção das rivalidades presente na antiguidade, o sacrifício ritual, que por sua vez está atrelada à ação de eleger um bode expiatório afim de que seja responsável pelo mal que se abate sobre a sociedade. Tal perscrutação parte do interesse no aprimoramento das práticas pedagógicas do ensino do teatro relacionadas às questões concernentes à produção de subjetividade e exame da condição humana no que tange a problemas relativos à violência, apatia e a autocondenação, marcas da contemporaneidade.

Palavras-chave: Teatro. Sociedade. Mimesis. Desejo. Violência.

ABSTRACT

This work presents an investigation about the mimetic behavior developed in society and how theater can appropriate of the debate around problems related mainly to the moral conscience. This research aims to conduct an observation that goes beyond the idea of mimesis restricted to the sphere of imitation, standing at a level of ethical discussions, rescuing the concept of mimesis in its classic context and adding contemporary theoretical contributions. This study highlights especially the desire that comes from others, the model and the degeneration of human relations in the name of what you want to have. Under this degenerative aspect of living together, something that recurs in society relations, is discussed the presence in our time of establishment of a specific way to contain the rivalries present in antiquity, ritual sacrifice, which is linked to action to elect a scapegoat in order that is responsible to be responsible for the evil that befalls society. This careful investigation originates with the interest in the improvement of pedagogical practices of theater education related to issues concerning the production of subjectivity and examination of the human condition in relation to problems relating to violence, apathy and self-condemnation, which are marks of contemporaneity.

Keywords: Theatre. Society. Mimesis. Desire. Violence

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A MÍMESIS CLÁSSICA: A CÓPIA E A DIFERENÇA	17
1.1 Platão e a mimesis da realidade aparente	26
1.2 Aristóteles e a incompreensão fundamental	34
1.3 Cópia e a diferença	36
2 RENÉ GIRARD E A MÍMESIS DE APROPRIAÇÃO	36
2.1 Identidade, desejo e violência	37
2.2 O sacrifício ritual e o bode expiatório	46
3 DRAMA MIMÉTICO	50
3.1 Édipo Rei: o ciclo de represálias, acusações e diferenças corroídas	50
3.2 Hamlet: repetição e dessimbolização	56
4 ORIENTAÇÕES TEÓRICO METODOLÓGICAS PARA UMA PEDAGOGIA DO TEATRO RELATIVAS AO COMPORTAMENTO DE APROPRIAÇÃO DESENVOLVIDO E ESTIMULADO EM SOCIEDADE	64
4.1 Espectros miméticos	65
4.2 Orientações para uma abordagem da mimesis.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERENCIAS	83
APÊNDICES	87

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação apresenta uma investigação acerca de uma categoria artístico-filosófica cuja compreensão tomo por fundamental para o entendimento das relações políticas e socioculturais do nosso tempo, me refiro à mimesis. A questão que se levanta nestas páginas diz respeito ao oferecimento de uma leitura alternativa dos conflitos humanos a partir da ideia de mimesis enquanto reciprocidade, no caso, uma reciprocidade negativa que conduz o padrão das relações humanas a um estado perene de retaliações.

Destaco que a preocupação deste trabalho gira em torno de questões próprias da educação, inclusive, da formação de estudantes e professores de arte. Ao eleger o elemento mimesis, cumpre-se a necessidade de gerar uma fala diversa a do discurso tradicional, que em meu entendimento manifesta-se equivocadamente, limitando a compreensão de uma série de fenômenos na contemporaneidade no tocante às relações humanas, sobretudo, no que se refere aos problemas do desejo e da espetacularização da vida. Assim, os problemas aqui elencados possuem relação estreita com a sala da aula, com a contingência das relações professor-aluno, das relações de poder estabelecidas através da instituição escola e seu banco de dados gerador de diplomas e catalizador de emprego.

O pano de fundo utilizado para esta discussão nada mais é do que a relação entre arte e sociedade, sobre um elemento que ontologicamente partilham, dessa forma, uma investigação sobre a sociedade e a realidade corresponde à uma investigação sobre a arte, posto que os sistemas de significação conhecidos pelo nome de obra de arte exprimem a consciência da história, oferecendo-se como chave interpretativa para as questões da vida no desenrolar do espaço, tempo e causalidade.

Insisto, portanto, na afirmação de que arte e sociedade não se ignoram, que cada arte – tida como culta ou não – carrega em si perspectivas acerca da sociedade na qual está inserida. E a concepção que cada autor tem a respeito do cosmo e de como os indivíduos interagem com e a partir dele é o que irá apresentar a arte em seu caráter e trajeto histórico.

Tal relação não se manifesta de forma clara, justamente pelo fato de ser histórica, por isso, apresenta uma série de complexidades em sua decifração. Mas de uma maneira geral, como frisa Eugenne Webb (2012), é possível perceber que este

vínculo entre obra de arte e sociedade se manifesta sob dois aspectos: um diz respeito a um apanhado de obras que se lançam na proposição de interpretar esse cosmo e de tornar a realidade mais inteligível, e o outro refere-se àquelas que se põem a criticar os modelos, padrões e conceitos postos sobre aquilo se coloca como realidade.

O que foi produzido pelo teatro em seus períodos históricos – grego, classicista, a modernidade e as investigações contemporâneas – manifesta os dois aspectos descritos, ainda que em certos períodos uma destas duas tendências se apresente enquanto dominante. O modelo aristotélico-hegeliano de dramaturgia, por exemplo, confessará a fé na razão como condutora do espírito que age e se revela gradualmente na história, ou seja, um tipo de arte que se coloca a confirmar o paradigma filosófico-cultural o qual estava inserida. Em Samuel Beckett já temos uma percepção diferente da realidade, revelando logo na primeira frase de sua peça *Esperando Godot* – “não há nada a ser feito” - a frustração com o homem do século XX, que apesar de sua bagagem intelectual de três milênios de sistemas filosóficos fracassa nas tentativas de explicar a si mesmo e ao universo (Ibdi, 2012). Dessa maneira, o teatro, como as demais artes, carrega consigo além da carga emocional de cada autor uma dimensão ideológica calcada numa perspectiva de sociedade – uma carga presente ainda que o autor não seja consciente desta condição.

Assim, a arte se insere contundentemente no trajeto das especulações humanas acerca da realidade, e é essa grandeza que o professor de arte não pode deixar de perceber. Muito mais do que formar um compositor, um dramaturgo, um escultor, o professor de arte deve formar pensadores que a partir de suas obras objetivam para a sociedade a riqueza de experiências relacionadas ao saber e o sentir.

Na observância destes termos, temos o cenário nacional a crescente de projetos de pesquisa e extensão universitária que persistem na formação de professores-artistas-pesquisadores de forma a articular “inspiração e originalidade, e noutra via, como se podem tornar os conhecimentos fundamentais da tradição, teóricos e técnicos, enquanto algo vivo na experiência dos estudantes” (SANTANA, 2013, p.115). Uma longa e sinuosa estrada na formação do estudante que encontra muitos obstáculos, sobretudo ideológicos. O Brasil ao solidificar a experiência da educação em bases positivistas reservou um lugar obscuro para o ensino da arte, posto que em pleno século XXI a ideia de cultura ainda soa como algo supérfluo. Assim, falar de formação ainda é algo delicado numa geração que entende por formar

se qualificar para um emprego. E no tocante à docência, o termo professor soa como um mero trabalho, e no caso dos artistas um desencanto. Isso não é uma regra, mas comumente se observa numa maioria de incautos o desânimo com que se referem à licenciatura. Ainda escutamos pelos entredentes dos artistas da cidade a frase emblemática e sintomática que, acredito, reflete o lugar da arte no Maranhão quando muitos se referem ao curso de Licenciatura em Teatro oferecido pela Universidade Federal do Maranhão, “o curso de teatro não forma artistas, forma professores”. O desânimo e desdenho é tão grande que no trecho “forma professores” a tonalidade da frase despenca para uma região menor, pois por professor se entende como o último lugar em que o artista deve estar.

Evidentemente há um embaraço no entendimento acerca do que é educar, e mais nebuloso ainda é o entendimento sobre a função do arte-educador, que aos meus olhos, a partir do que compreendo como urgente no cenário nacional, tem a missão de produzir reflexões acerca dos processos de formação de subjetividade, questionar as políticas que conduzem os sujeitos para o labirinto da lógica do mercado e da midiaticização do ser. E este é o objetivo deste estudo, apresentar uma pesquisa para o exercício do pensar e do fazer teatro que se relaciona diretamente com outros campos das ciências humanas no cumprimento daquilo que expus enquanto necessidade em nossos dias.

Portanto, na esteira daqueles que se põem a criticar o estatuto vigente da sociedade, apresento uma visão de sujeito e de realidade com o intuito de propor elementos para a construção de uma prática para o ensino do teatro. Uma prática que atue a favor dos alunos, colocando-os em posição de refletir sobre o estado do sujeito e do mundo, incentivando uma prática artística consciente da relação do teatro enquanto fenômeno e fato social. Sigo, então, apresentando as questões que moveram este trabalho.

Os padrões de convivência no Brasil beiram o insuportável. O brasileiro, como bem coloca o economista Eduardo Gianetti, vive um paradoxo: estamos instalados sob um lamaçal de crimes políticos e crueldade dos mais altos níveis, o país já não aguenta mais e o termômetro de satisfação dos nossos dias, as redes sociais, apontam a alta indignação de seus usuários, movimentando manifestações contra corrupção cujo sucesso de público faz inveja a qualquer micareta. Não aceitamos o

que aí está, diz Gianetti, mas o que não se percebe é que a soma de todos nós é justamente o que o Brasil é.

A autoimagem de cada uma das partes – a ideia de que cada brasileiro gosta de nutrir de si mesmo – não bate com a realidade do todo melancólico e exasperador chamado Brasil. Aos seus próprios olhos, cada indivíduo é bom, progressista e até gostaria de poder dar um jeito no país. Mas enquanto clamamos pela justiça e eficiência, enquanto sonhamos, cada um com sua ilha, com um lugar no Primeiro Mundo, vamos tropeçando coletivamente como sonâmbulos embriagados rumo ao Haiti. Do jeito que a coisa vai, em breve a sociedade brasileira estará conduzida a apenas duas classes fundamentais: a dos que não comem e a dos que não dormem. O todo é menor que a soma das partes. O brasileiro é sempre o outro e não eu. (GIANETTI, 2007, p.12)

Acredito que um dos principais incentivadores deste estado paradoxal seja o ritual de entrega de certificados e diplomas, popularmente conhecido pelo nome de educação. O sistema educacional imbuído por um senso de promoção social, isto é, que não se ocupa em educar, mas em distribuir socialmente os indivíduos (NASSER, 2002) contribui para a construção desse tipo de sujeito que não se deixa perceber e/ou se dá por satisfeito em torno do discurso que criam acerca de si. Para que a escola interfira positivamente neste quadro são necessárias ações que despertem os alunos para um antigo ensinamento inscrito no pátio do templo de Apolo em Delfos: conhece-te a ti mesmo. E qual caminho pegar para a rota de si?

O teatro, assim como todo tipo de arte, quando não se acomoda na fórmula do fácil e do rentável e se apresenta enquanto diferenciação social, abre as portas para uma escuta especial de si. Num processo agudo de reflexão em prol de uma existência coletiva concernentes a uma revisão das pulsões individuais, temos o sistema de representação grego, aquilo a que chamamos de teatro. Este sistema que se apresenta como um exercício retórico – na figura dos concursos trágicos – evoca as verdades ditas universais, e neste processo de revisão e questionamento possibilitado pelo sistema trágico têm-se a possibilidade do encontro para o caminho de si, ou ao menos, a construção de uma persona – que era o minimamente ideal no caso do mundo grego.

Não na construção de uma persona, mas de uma escuta, é que este trabalho se concentra: no propor de uma chave interpretativa acerca das relações humanas e seus conflitos no respaldo de uma reflexão atenta sobre o atual estado da sociedade que leva em consideração a construção desta autoimagem beatificada que o brasileiro tem de si que o lança num convívio entrincheirado, onde o culpado é sempre o outro, e que tão logo este outro é passível de ser executado em nome de um bem maior. Esta matriz de pensamento será associada à instancia teatral, não para ela, mas a partir dela, posto que nada é ficcional no sentido da vida em sociedade (DURKHEIM, 2009).

A chave interpretativa nos será dada pelo filósofo, antropólogo, literato e historiador francês René Girard. Em seu extenso estudo acerca da fundação das sociedades e culturas a partir da qualidade das relações entre os sujeitos – no caso, a violência a partir das relações miméticas – Girard observa dois traços marcantes do convívio humano: a primeira diz respeito à natureza imitativa do desejo humano “que faz com que sejamos simultaneamente atraídos e repelidos um pelos outros” (KIRWAN, 2010, p.20). Trata-se de um mimetismo que norteia as relações humanas, ora colocando os sujeitos na posição de modelo ora de rival. É uma admiração-repudia que sentimos e que por muitas vezes na história chegou a desestabilização da coletividade dos grupos sociais, o que fez com que estes grupos, e essa é a segunda observação de Girard, recorressem a um mecanismo em comum, que é o que ele irá chamar de mecanismo de bode expiatório, que consiste na transferência da repudia e da vontade de agressão para uma figura ou grupo de figuras presentes na sociedade mas que estão à sua margem, uma ação que, acima de tudo, serve para expurgar “o medo que a comunidade sente de sua própria violência e a necessidade de fazer algo para aliviá-la” (Ibdi, p.21).

Observando isto fica mais fácil perceber a pertinência das intuições girardianas em relação ao nosso atual estado de impossibilidade de convívio. Como exemplo inicial, aponto as manifestações populares de março de 2016 em torno do impeachment presidencial, um momento onde partidos e oposição e de apoio ao governo pregavam aos quatro ventos que o fim do caos político se daria na aniquilação de um determinado político ou partido, ou seja, o que se vive no atual momento político do Brasil é a repetição primitiva da eleição de bodes expiatórios.

Esta chave interpretativa guia este trabalho, articulando tais intuições a uma proposta de leitura de três obras teatrais com o objetivo de evidenciar unidades significativas no texto dramático que nos levem a perceber esta condição invejosa e expiatória do sujeito.

Portanto, o trabalho será capitulado em quatro partes. O primeiro capítulo tem o propósito de apresentar uma conceituação inicial acerca da mimesis no que se refere aos discursos inaugurais do tema no ocidente, ou seja, Platão e Aristóteles. O foco deste capítulo é acentuar que a argumentação dos filósofos vai no sentido de uma preocupação com a mimesis para além da forma, mas em torno de um problema ético. Intitulo este capítulo de *A mimesis clássica: a cópia e a diferença*.

Em seguida, no capítulo intitulado *Rene Girard e a mimesis de apropriação*, aponto uma expansão do entendimento de formação de conduta a partir de um modelo. Girard não se distancia da discussão ética proposta por Platão e Aristóteles, mas aprofunda a sua fala para uma mimesis que dispara uma conduta violenta e rancorosa a partir da centralidade do outro na constituição dos nossos desejos e referências.

Após esta explanação sobre o paradigma mimético girardiano, sigo com o capítulo chamado *Drama mimético*, onde trabalho o reconhecimento das relações miméticas aplicadas aos textos Édipo Rei e Hamlet.

Finalizando o trabalho, trago como capítulo de encerramento aquilo que apresento como metodologia para o ensino do teatro no tocante a esta reflexão sobre a crescente no fenômeno da violência social, com a finalidade de elaborar modos de compreensão desse fenômeno a partir das práticas teatrais na missão de formular narrativas que reflitam a estruturas sobre as quais os afetos, a diferença e a dignidade humana estão erigidos. Assim, no capítulo quarto chamado *Orientações teórico-metodológicas para uma pedagogia do teatro relativas ao comportamento de apropriação desenvolvido e estimulado em sociedade*, apresento um modo de abordagem da teoria mimética para a construção dessas narrativas por meio de encenações ou roteiros teatrais que problematizem o ciclo de retaliações que se tornou o convívio em sociedade.

Destarte, atendo-me ao objetivo de gerar e propor reflexões acerca de problemas partilhados por professores e alunos no contexto em que estão inseridos – contextos esses que ultrapassam os muros da escola – associando exposição teórica

a uma prática composta por ações que buscam agregar novos horizontes ao terreno das ciências humanas no desafio que é perceber o viver em sociedade.

1 A MÍMESIS CLÁSSICA: a cópia e a diferença

Mímesis, do grego *mimeisthai*, é um conceito que atravessa as eras do pensamento ocidental. Um conceito que num primeiro momento diz respeito apenas às questões relativas à arte, posto que sua primeira aparição mais contundente se dá no marco da obra *A poética* de Aristóteles, onde o filósofo destaca a mímesis como aspecto basilar das artes dramáticas¹. Entretanto, a mímesis em sua teorização contemporânea, sobretudo na figura de Paul Ricoeur, ultrapassa as barreiras da tradição, levando a compreensão do termo não como estrutura, como a filosofia e a literatura compreenderam por muito tempo, mas como operação de narração, isto é, de uma ação que adquire domínio dos meios e modos de produzir sentido em uma determinada cultura. (ÁLVAREZ, JOBIM, MENDEZ-GALLARDO, 2013). Dessa forma, a mímesis é recolocada na posição de pensar o sujeito e suas relações de representação e produção de sentido.

De início, para que se acesse o sentido usual que toma a mímesis enquanto operacionalidade, é necessário fazer o exercício de percebê-la nas reentrâncias da vida cotidiana, da realidade. Entretanto, vida real e mímesis parecem naturalmente se opor. Por realidade, aquilo que advém do real, toma-se por um estado sem precedência, verdadeiro, enquanto mímesis, que teve seu significado reduzido ao seu correspondente latino *imitatio*, fica relegada ao simples copiar.

O estatuto da mímesis na era da racionalidade científica – paradigma sobre o qual o Brasil erigiu seus princípios curriculares - por vezes foi considerado insuficiente enquanto modelo capaz de lidar com as questões da sociedade moderna. A ideia de representação como aquilo que faz referência a determinado original não alcança a complexidade de um humano que agora se mostra sob o ícone do afastamento, do psicológico, e na contemporaneidade, do fragmento.

No teatro existe uma forte argumentação que atribui à narrativa dramática – que é mimética por natureza – o status de crise, tendo como um dos seus principais verdugos Peter Szondi. Em sua obra *A teoria do drama moderno*, Szondi (2011) aponta a “caduca” tradição aristotélico-hegeliana, que reduz a dramaturgia à uma série de conflitos interpessoais culminando numa catástrofe. No mesmo seguimento,

¹ No caso, a epopeia e a poesia trágica, a comédia, a arte do ditirambo e algumas produções musicais ligadas à cena.

Hans-Thies Lehmann que em 1999, a partir de uma série de estudos, apresenta um teatro, ou melhor, manifestações teatrais, não atreladas à ideia de drama, é a noção de pós-dramático. Esta ideia de superação de drama, de representação da ação, aponta Moraes (2012), levou o teatro a abandonar, sobretudo nos anos de 1970, todo indício de intenção mimética caso quisesse ser reputado enquanto resistência à massificação da cultura. Partindo desse ponto, O que se pode observar disso é que a crítica ao teatro mimético possui raiz na fala platônica, a qual estabelece distância entre significante e significado, e mais, imputa ao discurso dramático a incapacidade, quando não, a falsidade, ao se pôr a estabelecer uma interlocução efetiva acerca da realidade. Tal registro é importante para esta pesquisa, posto que a partir dela é possível perceber que mimesis se mostra enquanto categoria de pensamento que não se restringe a um automatismo artístico, mas que se espalha pelas reentrâncias das realizações ético-epistemológicas dos humanos.

Dessa forma, seguimos neste capítulo buscando essa raiz categórica nos discursos iniciais sobre a mimesis, a clássica, no entendimento de que tais perspectivas falam fortemente em favor de uma práxis educadora e aos problemas da sociedade contemporânea.

1.1 Platão e a mimesis da realidade aparente

Ao argumentar acerca do real, Platão aponta a mimesis - recurso de representação da realidade - como uma ação capaz de apresentar apenas a aparência do real, insuficiente ao tentar precisar qualquer informação sobre a natureza das coisas. Mas o que seria o real? Num sentido lato, realidade ou real significa o modo de ser das coisas, aquilo que existe, que não é ficção, lendário nem uma série de adjetivos que se relacionam à ideia de fantasia, farsa, mentira. Segundo Platão, o drama objetivado pelo poeta estaria prenhe de uma potência enganadora e perigosa, mas para que se chegue ao entendimento desta matéria é necessário que nesse ponto se pense o lugar da condenação platônica e a função do poeta na *pólis* grega para daí compreendermos o que Platão está a condenar no drama.

Tomemos o drama enquanto instituição social e artística inicialmente a partir do final do séc. VI a.C. Nos primeiros anos deste que é conhecido como o século da tragédia, paralelamente estão a se desenvolver os tribunais de justiça que pouco a

pouco vão consolidando as reformas sociais iniciadas por Sólon e Pisístrato, reformas essas que deslocam, por exemplo, a nobreza enquanto direito fundamental sobre a comunidade e desenvolvem uma nova política de distribuição de terras. Tais ações desencadeiam mudanças na perspectiva grega da vida em sociedade, que nesse momento se funde completamente com o sentimento religioso. Dessa forma, nos informa Vernant (2008) a matéria da tragédia é a situação social da cidade junto a este pensamento jurídico que está em processo de construção. Até então, a construção jurídica do mundo grego se apoia na autoridade e na opressão dos nobres e nos jogos das potências sagradas sob a autoridade de Zeus. A responsabilidade e a moralidade dos homens se norteiam por essa dimensão. A noção de justiça é então deveras confusa, de forma que a tragédia, continua Vernant, estaria a dar vasão a esta consciência dilacerada do homem, que de forma inédita, passa a ser representado como sujeito dotado de vontade e responsabilidade.

Nesses momentos iniciais do século da tragédia é preciso levar em conta que na mentalidade grega o drama não está atrelado à ideia de ficção. A ficção introduz um distanciamento fabular que não condiz ao drama nesse momento social, o que não significa dizer que o grego tome o que está acontecendo no palco como verídico, mas o aceita como um exercício retórico que aborda e problematiza verdades fundamentais e eternas, no caso, os mitos – matéria prima das tragédias – que eram socialmente aceitos como verdades históricas, daí a seriedade em se manipular tal material. Também não se deve cair no erro de achar que não existiam fábulas entre os gregos, mas o “desinteresse pelo puro relato de invenção era neutralizado ao se destinar aos que ainda não tinham responsabilidade” (LIMA, 2009, p.20). Somente no declínio do espírito trágico na Grécia, meados do séc. IV a.C, é que a ideia de criação dramática mais atrelada à habilidade criativa do poeta, e mais distante dos problemas da sociedade, é que podemos pensar numa fruição da tragédia mais próxima de uma contemplação do fictício.

De toda forma, entendamos que drama é uma ação qualificada, que representa um acontecimento inter-humano, o questionar de verdades postas por fundamentais, que desemboca num feito político. O termo grego *dran*, de onde vem a palavra drama e que corresponde a ação, transita entre este algo interno de intenção e exteriorização. Daí dramático seria o termo que determinaria um gênero teatral que se apropria dessa condição. Dessa forma, realidade e drama, em suas ordenações,

compreendem semelhanças que encontram no campo do simbólico, assim, é possível inferir o peso do teatro neste momento grego no que tange à compreensão do real, o modo de ser das coisas, da política e da sociedade (HUBERT, 2013).

Esta é uma questão presente no livro *A República*, de Platão, e sob a argumentação que apresenta o filósofo rechaça o drama ao afirmar que a ação produzida pelo teatro ao representar o real, apresenta, senão, sombras do real.

Tais considerações deram para Platão a alcunha de inimigo do teatro, da arte, sobretudo quando em sua obra sugere que para que haja um governo ético na *pólis*, torna-se necessária a expulsão dos poetas da cidade. As intenções do filósofo são bem claras, mas acredito que há mais por detrás dessa negação que revele o caráter da mimesis na composição da subjetividade do sujeito.

A argumentação que esta dissertação sustenta gira em torno da contundência da mimesis na construção dos laços de afetividade entre os sujeitos e das relações interindividuais, assim, ao trazer Platão para esta discussão, cumpre-se a necessidade de demonstrar teoricamente a validade de uma crítica que ressalta o aspecto negativo da mimesis, ainda que o filósofo seja radical em diversos pontos, entretanto é possível percorrer um caminho que nos faça assimilar com maior propriedade a discussão.

Acredito que seja possível pensar a problemática platônica da seguinte forma: por muito tempo trava-se uma batalha no campo da teledramaturgia brasileira para que se pare de criar espaços de representação que reforçam a discriminação social. Que se pare de colocar a negra sempre como a empregada doméstica, a escrava, a mucama. Da mesma forma com o nordestino, o homossexual e tantos outros tipos que não são desenvolvidos na teledramaturgia, ao menos em grande parte, a ponto de problematizar a situação ou gerar estranhamento, mas de reafirmar estereótipos antigos. E tendo em vista que a reflexão ética é um fruto tardio do pensamento da maioria das pessoas, há de se concordar que muitas delas abrem mão do recurso do pensar e acabam por depositar a figura do negro, do nordestino, do homossexual sempre naquele espaço criado pela ficção, gerando aquilo que Rancière (2009) nomeia de partilha do sensível, isto é, a criação de lugares sociais estabelecidos pela relação entre política e estética. Sendo mais claro, existe aquilo que é comum mas existe o exclusivo, e é este o papel da distribuição de papéis sociais realizado pelas instituições políticas (que não se resume apenas ao Estado), ademais, “a política

ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer” (p.17). Dessa forma, a política segundo Rancière engendra práticas estéticas que manifestam maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de ser. Como o próprio diz, “a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares” (Ibdi, p.17).

O setor de entretenimento e mídia no Brasil é uma das áreas que mais cresce², e historicamente, o apego do brasileiro às formas de entretenimento audiovisual, o papel que as redes de televisão, sobretudo a hegemônica Rede Globo, desempenham para o funcionamento/desenvolvimento da democracia brasileira, revelam uma ordenação de natureza mimética que perpassa toda uma massa de indivíduos, condicionando o modo como percebem, julgam e agem em sociedade. Sob este aspecto, é perceptível os ecos da República de Platão em nossa sociedade.

Platão pertencia a um tipo de sociedade onde a formação dos sujeitos tem fundamento nas narrativas míticas. Tais narrativa sustentam a *alétheia*, a verdade, o sentido de ser da comunidade. É importante perceber, como já foi citado, que esta *alétheia* se dá em função de uma nobreza que associa seus feitos, mandos e desmandos aos deuses, como se esses legitimassem tais feitos. Neste panorama se instala uma ambiguidade na noção de verdade e subordinação.

Esta noção de verdade é subordinada a um *lógos*, palavra que corresponde ao vocábulo “palavra”, e por palavra deve se compreender como uma ação que instaura uma postura, uma qualidade e um estado mental no sujeito. Na Grécia Antiga a palavra, e a linguagem como um todo, é entendida como uma dádiva dos deuses, a ponto de que “quando se tomava a palavra [...] a pessoa se colocava sob a autoridade dos deuses” (ROGUE, 2011, p.9). Ao falar em público buscava-se a presença da deusa *Mnemosyne*, a memória, que mais do que um suporte para fundamentar a palavra, é um estado de acesso concedido por um *daimon* revelador, uma potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto mágico-religioso que por sua vez institui um mundo simbólico que é o próprio real (LIMA, 1980) onde o mantenedor deste real é o mestre poeta.

O sentido de poeta grego é diferente da nossa compreensão moderna. O poeta, ou o *aedo*, era o cantador da aristocracia guerreira desde a Grécia micênica. Era ele

² Dado pode ser comprovado no site da Folha de São Paulo:
<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2016/06/1781343-entretenimento-e-midia-vao-crescer-mais-no-brasil-que-no-mundo-diz-pwc.shtml>.

que articulava a palavra, o *lógos*. Sua função era fazer com que os guerreiros compreendessem, por exemplo, que seus feitos não são de sua responsabilidade, mas dos deuses, bem como a sua desgraça. Cabia ao poeta administrar a tensão presente no caráter do sujeito, fazendo prevalecer acima de tudo a ordem social. A sua palavra é concebida como realidade natural, como uma parte da própria *physis* (LIMA, 1980). Assim, do poeta advém a realidade e a verdade, bem como o seu oposto.

Este *lógos* cria, por sua vez, uma zona intermediária onde os significados do que é verdade e engano se atravessam, o que nos leva a perceber que, diferentemente do *lógos* moderno da racionalidade científica, não há uma comprovação geométrica da realidade, mas um comprometimento com o lugar de onde é gerado a fala. A verdade irá corresponder, portanto, à verdade de alguém, de um gestor, que é suportada por uma tradição legendária que estabelece um estado sócio-cognitivo que impede os sujeitos leiam na ambiguidade do *lógos* a sua contradição.

Marios Vargas Llosa (2013), político e escritor peruano, descreve em sua obra *A civilização do espetáculo* o modus operandi de uma sociedade que tem como vigamestra a publicidade e as indústrias de diversão, que opera do vértice à base da pirâmide social o preceito do entreter-se, divertir-se e escapar do tédio evitando as preocupações, perturbações e angústias, exercendo influência sobre os gostos, sensibilidade, imaginação e costumes, propagandeando uma ideia de cultura que torna medíocre e massifica profundamente o verdadeiro sentido de vida cultural, onde esta passa a ser tomada, na melhor das hipóteses, como uma maneira agradável de passar o tempo, plantando nos sujeitos a vontade de se relacionar apenas com aquilo que é novidade, abrindo mão do exercício de pensar e substituindo ideias por imagens. E imagens, no caso, sombras, é tudo aquilo que o homem acorrentado no fundo da caverna da alegoria de Platão enxerga e o tem enquanto verdade. E luta por ela. Pensando a experiência da vida cotidiana, em tempos de redes sociais, onde o perfil se sobrepõe ao usuário, a reflexão platônica cai como uma luva; por entre *likes* e *emoticons* a única experiência que se mostra válida e legítima é aquela que é registrada pelas imagens das câmeras e seus ajustes do *photoshop*. E assim vem se construindo o sentido de vida no mundo contemporâneo. Os *aedos* do nosso tempo, os novos mestres cantadores, artífices da palavra e da verdade, recriam o mundo e dão sentido. São os técnicos publicitários em seus gabinetes e tantos outros que se

ocupam de estagnar um “público que carece de defesas intelectuais e sensíveis para detectar o contrabando e as extorsões de que é vítima” (LLOSA, 2010, p.34).

Platão ao criticar a mimesis identifica no humano um solo fértil e manipulável pelo discurso, sobretudo quando não compreende as artimanhas desse *lógos* ambíguo. Na ausência de um capital intelectual e emocional que identifique essa ambiguidade é que irá surgir o que sofista Górgias irá chamar de “os erros da alma humana”. São esses erros que tornarão a mente, ou a alma, humana suscetível ao comando do outro, às palavras encantadoras que introduzem prazer e espantam a dor. Os erros seriam os vícios, os instintos de prazer, impulsividades e os enganos da opinião (LIMA, 1980).

O processo de democratização cultural implementado no Brasil – que teve sucesso em grande medida – foi falho ao mediocrizar a vida cultural quando tentou “facilitar” uma série de processos que naturalmente são densos. E não faço apologia ao tradicionalismo pedagógico ou a elitização dos signos culturais, mas o modo como foi divulgado o acesso à educação, na verdade, nos lançou para o oposto dela. Somos formados para conseguir um trabalho, e isso não resolve um terço da problemática da nossa vida. Do que resta no cenário brasileiro é um sistema onde os ideais democráticos são subvertidos em nome de uma “cultura democrática”, onde o discurso da liberdade sequer entende os limites do público e do privado, que, de certa forma, sustenta os tais erros da alma, pois ao definir tudo como liberdade e cultura, o que se dá é legitimidade para os enganos da opinião.

É possível se pensar a crítica de Platão por esse viés e adequá-la para uma leitura do nosso tempo. O problema que o filósofo denuncia diz respeito à compreensão da realidade fincada na fragilidade da percepção, no caso, nos erros da alma. A mimesis a que Platão recusa está atrelada à força persuasiva do discurso, mantendo o sujeito refém das artimanhas e vilanias daqueles que desejam manipular a realidade a partir do impedimento do sujeito de conhecer o seu próprio ser, permanecendo na superficialidade da representação. Mas o próprio Platão se faz uso de recursos miméticos na construção de suas narrativas ao apresentar sua filosofia em seus diálogos e alegorias, o que nos leva a concluir que não é a mimesis enquanto estrutura que o pensador está a condenar, mas a perspectiva ética que a representação do *aedo* compreende, o a operação de um *lógos* que imprime uma noção de verdade a seu bel querer.

O *aedo* cria, portanto, uma realidade aparente ao manipular a linguagem. Em linhas gerais segue a teoria do conhecimento de Platão para ficarmos por dentro do problema da mimesis: Platão compreende que esta realidade é a representação borrada de uma anterior, perfeita e eterna. As realizações dos homens, as ideias que têm são construtoras dessa realidade, mas à medida que estes desconhecem essa realidade suprema, passam a considerar suas realizações verdadeiras e únicas, quando na verdade, são perecíveis, como tudo que habita neste mundo, como uma árvore que seca e se desfaz, da mesma forma são as ideias humanas. Assim, todo pensamento é uma representação de algo que só existe no mundo das ideias, e a mimese é uma expressão do humano, uma representação que irá fazer referência a determinada coisa que já existe no mundo superior, o das ideias, e a mimesis artística é uma representação da representação, como uma estátua de um corpo: o escultor observa o corpo, que já é uma representação, para construir a sua, ou seja, a escultura tem três graus de distância em relação ao real, e da mesma forma é o drama, a poesia e a palavra do *aedo* criam uma cópia tendo como referência outra cópia, projetando um discurso que conduz ao engano.

A mimesis, ou melhor, o discurso mimético, seria aceito somente se calcado em valores ético-políticos, num *lógos* filosófico, para que os enganos da alma não sejam mais um problema. Como afirma Jovelina Souza, Platão critica negativamente a mimesis que mimetiza o tempo todo, o filósofo sustenta uma preocupação em discernir a verdadeira mimesis da má mimesis, e no que tange ao artista, é isso que irá distinguir o ignorante de um lado e o esclarecido de outro (SOUZA, 2003).

A mimesis, continua Souza, deve ter um referencial filosófico. Tais considerações nos levam, portanto, a perceber um Platão diferente do pintado por Nietzsche na *Genealogia da Moral*, sendo chamado de inimigo da arte. Numa analogia, é possível ver, inclusive, o referencial platônico de um *lógos* filosófico nas proposições brechtianas de atravessamento do ilusório na narrativa dramática para uma percepção da realidade que cada discurso social carrega e impõe sobre o sujeito.

Os poetas são acusados por vezes de imoralidade por desvirtuar a religião e vulgarizar a figura dos heróis, cultuados entre os gregos, entretanto a acusação platônica não se limita a tal imoralidade, mas às proposições de uma fala que são contrárias à verdade filosófica. O homem formado pelo espírito trágico, afirma Vernant, é solidário com uma lógica que confunde, ou pelo menos não demarca nitidamente o

que é verdadeiro e o que é falso. É a lógica da ambiguidade, que constitui discursos duplos e que é submetido à eloquência do verbo.

Esta perspectiva da fala platônica interessa à nossa argumentação. Perceber que a mimesis opera para além de uma estrutura narrativa nos dá margem para compreender a natureza das nossas relações sociais e intersubjetivas e o quão elas estão sujeitas à inaniidade das narrativas espetacularizadas. E na ingenuidade da crença implementada pelo espírito moderno, supomos ser mais evoluídos do que sujeitos de tempos passados, quando na verdade o que se constata é que padecemos dos mesmos males assinalados por Platão.

Os erros da alma humana que deveriam ser corrigidos pelo exercício do lógos filosófico são incentivados pelas centenas de dispositivos³ que tomaram de conta da malha discursiva da sociedade. O fundo da caverna da alegoria platônica hoje tem as polegadas dos aparelhos celulares, *tablets* e televisores, mas o problema não é a coisa que mimetiza, mas a alma enganada, e é nesse ponto que acentuo a validade da crítica mimética organizada pelo filósofo.

A tradição fixa a crítica mimética aos artistas, entretanto, o que se pode perceber é que ele desfere uma acusação ética a uma prática que se vale dos enganos da ignorância do sujeito, e isso nos interessa enquanto material de reflexão para a nossa práxis sócio-artística. A tradição fixa o entendimento de que a acusação dele é “só contra os artistas”, e em nossa sociedade, os artistas, inofensivos que são, ao ler a crítica do filósofo o condenam. Platão aponta para a potência do discurso do artista, e ao que parece, outras instituições tomaram para si esta função de tecer o imaginário e o estado sócio-cognitivo do povo. Numa sociedade em que a cultura é tida como supérfluo estas questões passam ao largo, e as discussões sobre arte caem no velho jargão do “sobre gosto não se discute”, e algumas manifestações artísticas que perniciosamente se espalham pela sociedade com o nome de cultura e sob a tutela da democracia estão a serviço da manipulação dos sentimentos humanos, e à serviço

³ O termo dispositivo é tomado do ensaio *O que é um dispositivo?* do filósofo italiano Giorgio Agamben, onde resgata tal termo inicialmente trabalhado por Foucault no objetivo de tipificar o conjunto de discursos presentes em nosso tempo que exercem relações de poder sobre a vida do sujeito. O dispositivo é justamente o discurso perpetrado pela rede de elementos como leis, proposições filosóficas, ações policiais, programas de tv, propagandas, músicas, etc. São relações de poder estabelecidas a partir das relações de saber e que se instalam justamente na ambiguidade da natureza das proposições, isto é, tal qual às relações evidenciadas por Platão nos *dissoi logoi*, nos discursos duplos projetado pelo lógos meramente mimético, que lida apenas com a aparência.

de instituições e poderes que possuem claro interesse na subjugação da intelectualidade e afetividade humana.

A fala platônica inaugurou uma série de críticas à mimesis e à arte, sobretudo ao teatro, mas de acordo com o exposto tais críticas não se resumem à mimesis enquanto ideia de cópia e do trabalho do poeta enquanto ato imoral. Como ressalta Caimi (2003), a discussão acerca da mimesis poética está atrelada a um pensamento voltado para a educação dos jovens e à uma complexa teórica epistemológica. A mimesis em Platão, observa Caimi, é algo móvel e paradoxal, colocada enquanto veneno quando visa imitar e propagandear o supérfluo, mas necessária para a construção da cidade ideal. O paradigma mimético baseia-se, portanto, na proposição de um modelo de ação a partir da relação que se dá entre realidade e linguagem (representação da realidade).

Se partilharmos da noção de que arte e sociedade não se excluem, é cabível considerar que algumas manifestações artísticas vêm se posicionando de forma claramente perniciosa na composição do sujeito e gerando comportamentos calamitosamente viciados na sociedade, precisando, então, ser desarticuladas do quadro vivencial da cidade. Volta-se a questão: quando se observa que as instituições se valem deste estado de letargia cultural todo movimento de desarticulação corre o risco de soar como purista e reacionária dada a subversão do significado de cultura. É preciso que enquanto educadores desenvolvamos a habilidade de perceber quando a manifestação cultural é natural, isto é, fruto da manifestação espiritual de uma comunidade, ou positiva, ou seja, como algo instalado na comunidade com o intuito de estabelecer relações de poder e soberania.

Podemos começar uma reflexão mimética sobre este ponto, retirando a noção de mimesis com algo impotente e percebendo a atualidade de algo que persevera desde tempos platônicos, no caso, a necessidade de uma atenção ética em torno do que se produz enquanto saber tendo em vista a fragilidade do espírito humano frente à sua própria ignorância.

1.2 Aristóteles e a incompreensão fundamental

Nesta sessão sigo na investigando a mimesis no viés clássico, agora sob a perspectiva aristotélica, naquilo que aponto enquanto incompreensão do seu

sistema de pensamento. Uma incompreensão, diga-se de passagem, extremamente danosa tanto para o teatro quanto para as bases do pensamento científico e sócio-político, posto que Aristóteles é tido como o teórico capital do pensamento racional-epistemológico do ocidente. Assim, para um entendimento atualizado do conceito de mimesis no pensamento de Aristóteles acredito ser necessário retornar à célula mãe de sua teoria científica, especificamente, à ideia de *causa final*.

Em linhas gerais, *causa final* é para Aristóteles o princípio e repouso (estado de potência) de toda matéria. É aquilo pelo qual o movimento de cada coisa se dá e pelo qual cada coisa se move e se realiza. É a causa primeira e última do ser. A tradição denominou este estado comportamental do ser de *causa final*, uma tradução que não é incorreta, mas induz a uma incompreensão. Quem faz essa afirmação é Joaquim Rosa (2014), e por conta disso, propõe uma leitura do *to ou eneka* aristotélico⁴ não como *causa final*, mas como *afim de que*.

Em *to ou eneka*, o genitivo *ou* tanto pode ser do pronome relativo (*os, e, o*) como do pronome pessoal singular neutro da 3ª pessoa⁵. E é esse, de fato, o duplo uso que dele faz Aristóteles quando afirma “o a fim de que é de si e para si”. Por outras palavras, o “a fim de que” de um ente poderá até ser uma “causa final”, mas desde que isso signifique que essa “causa” é, em primeiro lugar, o fato de esse ente ser um si mesmo, em si, de si e para si. (ROSA, 2014, p. 3).

O problema da tradução tradicional é o insinuar de um entendimento de que o movimento dos entes visa apenas um objetivo, de que há uma meta que lhes é posta enquanto finalidade a qual eles teriam de alcançar. Um entendimento, segundo Rosa, incompleto, e que de certa forma camufla a noção fundamental de movimento, até então apresentada como algo um tanto mecânico, como se o objetivo fosse sempre maior que o ser, ou que o ser se resume ao objetivo ou a ação a ser executada. Sendo mais claro na exposição aristotélica a partir de Rosa: os humanos, os entes, possuem características e propriedades distintas (é o que

⁴ Expressão original do grego.

⁵ A que chamamos “pronome reflexo”: *se, si, dele, dela, de si*. Ver FREIRE, António, *Gramática Grega*, 7ª edição, Livraria A.I., Braga, s/d.

se chama de enticidade ou, no grego, *ousia*), e estas propriedades são adquiridas de diversas maneiras ao longo da trajetória do indivíduo. Da mesma forma estes indivíduos possuem uma essência, um ser, e a finalidade deste ser, dessa essência, é revelar-se, se manifestar. Em muitos dos casos a nossa enticidade, as propriedades que nos formam ao longo da vida, nos distanciam da nossa essência, do nosso ser. A ideia de *causa final* seria o movimento do ente para o conhecimento do ser, se distanciando do supérfluo da vida e buscando a essência. A questão é que “não é uma “causa final” extrínseca aos entes que os leva a mover-se; é antes a tensão de cada enticidade para a completude de si mesma que, em cada uma, causa e estrutura ontologicamente o seu movimento” (ROSA, 2014, p.3).

Assim, a causa do ente é resolver as tensões que jazem em si e para si, buscando algo como uma motivação interna que reflete menos a ideia de um objetivo acabado e mais de uma movimentação contínua em busca da resolução. A ideia de causa final e repouso, e toda estrada que há entre o repouso e o desenlace, perderia o seu sentido dialético, que é o que leva o ser a se autorevelar ao longo dos percalços e contradições do sujeito, dando lugar a uma ideia de razão que não se permite ensinar que “é preciso aprender a viver sobre dupla via e não sobre a via única de verdade alcançada pelo pensamento” (LIMA, 2014, p.29).

A platonização do pensamento aristotélico, que fixa ao ser uma idealidade, uma unicidade soa como esse movimento do ente para algo maior e exterior a si. Esta perspectiva essencialista do pensamento aristotélico tornou a experiência humana prisioneira a uma única possibilidade de vida. Um entendimento que se encrustou na sociedade na maioria de suas instituições, das igrejas às escolas.

Rosa ao apresentar a leitura do movimento em si e para si do ente enquanto *afim de que* ressalta o caráter de processo e de tensão interna da intriga, das possibilidades de resolução dos conflitos, e da pluralidade de manifestações do ser.

E como a ideia da mimesis se aproxima desse contexto? E mais claramente, como ela figura no pensamento aristotélico? As considerações aristotélicas partem de suas noções acerca do universo de *ta physika*, logo, a “fiscabilidade”, as ações dos humanos, que são elementos desse universo, em sua práxis, operam sob a mesma perspectiva (ROSA, 2014).

Este mesmo caráter de processo percebido em Paul Ricoeur (2000) quando observa na *Poética* de Aristóteles a identidade dinâmica e o movimento que se constrói tecendo intriga da trama das tragédias e epopeias. Nos informa Lima (2014) - outro defensor desta revisão do caráter aristotélico - que ao que expõe em suas obras, Aristóteles não encerra um conceito sobre o que seria mimesis, mas identifica um raio de ação. Destaca também dois pontos que facilitam a compreensão da mimesis aristotélica: ao contrário da mimesis platônica, esta não é secundária à uma forma essencial, ainda que se refira à um antecedente, mas uma extensão da *physis* humana. Em segundo lugar, a mimesis abrange a arte, mas não se confunde com ela, é possível perceber a raiz da arte na mimesis, mas esta não se limita ao discurso artístico.

Apontado o norte do pensamento aristotélico sobre o movimento dos entes pelo *afim de que*, a práxis dos entes, suas obras, portanto as obras de arte, seguem este mesmo preceito “acidental”, logo, outro ponto que merece destaque na perspectiva da mimesis aristotélica, ressalta Lima, é o aspecto transicional da feitura da obra e do efeito que causa, como que uma forma própria se desenvolvesse na realização afastando-a da matéria a qual inicialmente estava associada. Mas isso não seria um desvio da obra de arte? Onde estão as características, por exemplo, de verossimilhança da obra e a realidade, que é justamente o que instaurará o terror, no que diz respeito à tragédia?

Caso a noção de mimesis ainda esteja muito associada à noção de imitar, sigo com uma citação filológica para que perceba na palavra o entendimento da natureza do termo tendo como referência o trecho clássico da *Poética* “o homem se diferencia dos outros animais porque é particularmente inclinado a imitar” e sobre a natureza dos objetos imitados:

[...] *mimeisthai* é precisado pelo participio *apeikazontes*, cujo verbo *apeikazein* tem o sentido de formar uma imagem. [...] ao passo que a tradução tradicional, imitar, seleciona abusivamente a interpretação do acusativo como o do modelo, a passagem em causa (...), mantém-se ambígua acerca do estatuto dos objetos. Assim, não se assegura se *mimesthai*, o cognato verbal de mimesis, implica que a imagem produzida é uma cópia (imitação) ou apenas leva em conta o modelo (LIMA, 2014, p.31).

Posto isso, para que se distancie a mimesis dessa noção de imitação fiel de objeto ou ideia, é necessário rever a questão da verdade no que tange o seu caráter unívoco: como já citado nestas linhas, Lima identifica o “viver sobre via dupla”, posto que a verdade como unicidade de pensamento é algo estranho ao movimento da *physis*. Em seguida Lima aponta que além da clássica verdade filosófica contida no sistema aristotélico, há uma outra via, a do “engano” poético. Eis o porquê de sua necessidade: “o mimema deriva de alguma intuição abrangente, ainda que esquemática, dos padrões encontrados na experiência” (REDFIELD, apud LIMA, 2014, p.30). O objeto da mimesis não oferece uma explicação total do mundo, como se pretende a argumentação filosófica, mas dá acesso a uma compreensão intuitiva dos padrões que governam a experiência (Ibid).

Mas não é uma simples derivação do objeto que susterrá essa intuição, é na metáfora, portanto, que reside a relevância da verossimilhança. Essa é a *techné* necessária ao artista.

[...] Entre as espécies do nome, a metáfora é aquela que se apresenta mais nitidamente como uma produção mimética. (...) a metáfora pode-se descrever como um processo de transformação do sentido que seria, dentro da linguagem, o *analogon* do movimento de mimesis, que transforma a ação humana em história, *mythos*. (DUPONT-ROC, R. LALLOT, apud LIMA, 2014, p.32)

Essa intervenção da metáfora sobre o referente explica o trecho da passagem da Poética “Temos prazer em olhar as imagens mais cuidadas das coisas cuja visão nos é dolorosa na realidade, por exemplo as formas de animais perfeitamente ignóbeis ou de cadáveres”. É a metáfora que organiza esse arranjo e que faz com que se sinta prazer com um real que não existe, justamente, talvez, por não existir. A metáfora é soa como uma torção da realidade, e a arte de bem fazê-la também merece destaque. E no que se refere a peça trágica, objeto da obra de Aristóteles, a *techné* necessária para alcançar um grau de coloração aceitável da metáfora deve dar conta de uma dramaticidade que “permita a reviravolta (metabasis) do estado de felicidade ou infelicidade do protagonista

segundo o verossímil ou necessário” (Ibid). E para que “verossímil” não seja um termo subestimado sendo algo que retorne àquela noção de referência, Lima adota a definição de Dupont-Roc e Lallot, tomando verossímil por “uma forma atenuada da necessidade sob o ângulo subjetivo da expectativa”. O verossímil é, então, algo entre o torto e o reto.

No intuito de facilitar a criação artística, o classicismo francês elege a Poética como cânone, para não dizer receituário, tanto que os demais tratados poéticos, por muito tempo, foram, senão, um modo de explicar a obra de Aristóteles. Tal visão canônica perpetrou enquanto preceito fundamental para a concepção da obra teatral, as três leis de desenvolvimento da intriga: uma perspectiva de ação, de um tempo e de um espaço. O que por um lado fez com que as peças ganhassem um modelo de bem feita, mas que por outro congelou sua potência dramática.

Nesta revisão da argumentação aristotélica, a mimesis é concebida enquanto subordinada às mesmas leis que regem a *physis*, a natureza, o que não significa que a mimesis repete ou copia a natureza a partir da atividade humana. É preciso que se perceba a mimesis como portadora de um caráter ativo, que se relaciona mais com o acervo de conhecimento daquele que produz do que com a natureza em si. Como nos coloca Lima:

Não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada, quanto ao ser concebida, ela o é em função do estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feita e sua repetição. [...]. Como, ademais, este estoque prévio varia com a posição histórica do receptor, com a ideia de realidade trazida por sua cultura, por sua posição de classe, com seus interesses, etc. (LIMA, 1980, p. 83)

Assim, observa-se um caráter variabilidade na mimesis. Especificamente em relação ao representar, Guénoun (2004) observa na poética aristotélica a mesma não passividade. Aquele que age, portanto, não é passivo, um repetidor, não se neutraliza, na verdade age duplamente, seu ato é representação e ação de representar.

Guénoun, aponta a precaução de Aristóteles teve ao conceituar coerentemente a mimesis uma vez que ela se mostra como uma tentativa de superar o ponto de vista platônico. Assim, quando Platão aponta a fraqueza da mimesis ao fazer do figurado

uma mera representação da figura, Aristóteles demonstra indiferença à essa oposição, apontando que a validade da mimesis se dá justamente por conta desta diferença entre figura e figurado.

A frequente acusação de que o modelo mimético congela a ação teatral passa a não ter mais validade quando se entende que a representação não define almas e nem se preocupa com caráter e caracteres, mas com o drama, isto é, a ação. Frisando Guenóun, “a Poética não cansa de repetir que a tragédia não se apresenta fundamentalmente estados, mas atos” (2004, p.22). A análise de Guenóin – no caso, sobre a representação atoral – concilia-se às exposições de Rosa e Lima, sobretudo quando aponta a dimensão do termo designado para o ator na Poética, *práttontes*, literalmente, *ser da ação*. Ou seja, é perceptível nas linhas da Poética a qualidade de um ator-autor, de um ser que age não secundariamente ao texto ou à algum estado referente.

Ao que se percebe, a ideia de representar, tanto prática quanto conceitualmente, veio se distanciando dessa dimensão do pensamento aristotélico. Uma série de recusas ao tratado aristotélico surgiram, talvez pelo fato de se desconhecer a natureza de suas conjecturas. Quando pensamos nas investigações contemporâneas acerca do trabalho de ator, observamos, com grande semelhança, os mesmos preceitos por eles procurados presentes no paradigma aristotélico.

E até mesmo o famigerado termo *catarse* acredito que necessite de uma revisão. Na contemporaneidade, tomado como algo que afeta a razão e distancia o espectador do pensamento crítico, o efeito catártico foi um elemento que paulatinamente foi sendo recusado pelos puristas modernistas do teatro. De repente, sentir e afetar-se soa quase como blasfêmia para a razão moderna que se abateu na arte. O efeito catártico, afirma Lima, estaria associado, por exemplo, à absolvição jurídica de alguém culpado de um crime tenebroso, um homem virtuoso que cai em desgraça ou o mais abominável entre os gregos, o derramamento de sangue de um familiar (1980). Ao longo da trama, elementos para o choque são construídos na estrutura da peça, logo, a catarse não se dá de súbito. Dessa maneira, a catarse, é a prova de um público que ainda se indigna, não de uma plateia afetada e demente.

É preciso ter definitivamente algo em mente quando ao se lançar sobre o pensamento aristotélico: seu objetivo é pensar acerca da formação do cidadão e prepara-lo para a vida. É esta perspectiva que norteia a concepção mimética

aristotélica. É sob este sistema que se inscreve a Poética: um ato político. E ainda que na modernidade tenha sido retomada no que diz respeito a iniciar uma série de discussões acerca da autonomia da arte, este, também não deixa de ser um ato político, sobretudo quando o sentido originário da mimesis é ignorado em nome de um ideal especializado.

A mimesis ao ser tomada por esse lugar de especialidade, deslocada de suas funções políticas e fluidas acerca da razão, perde a sua característica de encruzilhada, que é o que Merleau-Ponty aponta como quiasma, isto é, a possibilidade de um encontro do ser consigo mesmo por meio de um atravessamento. Nas relações e interpelações sociais, a mimesis seria, literalmente, o “x” da questão, posto que o “x” (chi), daí quiasma, ou a ação de dispor-se em cruz, representa o encontro do antigo com o novo e do novo com o antigo, da despedida, reencontro e abandono de modelos mentais.

Ao se tomar a mimesis aristotélica como um sistema ativo que conjuga a perícia de uma dramaturgia ativa e a produção de novos conhecimentos por quem realiza e frui do representar, saímos da esfera do equívoco da incompreensão fundamental a que a mimesis, conseqüentemente, a Poética de aristotélica foi desterrado. É possível perceber o drama, a ação mimética de representar ações, para além do formalismo e de um apanhado de regras para que se torne uma obra inteligível. O artista, seja o dramaturgo ou o ator – ainda que na Poética não se tome parte do trabalho atoral especificamente – é oferecer um ponto de desequilíbrio sobre o real, gerando reflexões.

A mimesis, como já fora dito, é uma extensão da natureza, e se articularmos, portanto, o pensamento artístico ao educacional, que a proposta de Aristóteles, começaremos a clarear nossa percepção sobre esta relação ontológica entre o sujeito e o movimento. A ideia essencialista de causa final congelou atou o ocidente à uma noção neurótica de perfectibilidade, crianças são educadas a partir da imposição de uma ideia de identidade fixa e definida – basta lembrar das duas sentenças assassinas de pathos que nos jogam quando crianças, “o que você vai ser quando crescer?”, já obrigando a criança a escolher uma identidade e “estude para ser alguém na vida!”, ou seja, uma ação sempre rumo ao outro, nunca a si mesmo - gerando conseqüências existenciais tenebrosas, posto que o educar se reduziu ao conduzir o sujeito para uma meta fora de si (daí o nome educar, do latim *educere*, conduzir para fora) no pior

sentido da expressão, onde a meta de vida passa a ser um estilo de vida e um emprego idealizado às custas de uma vida psicótica, infeliz e irritada.

Iludido pela ideia de perfeição e corroído pelo sentimento de incompletude, o sujeito que não foi formado para perceber as tensões e contradições que carrega em si começa a operar a partir de um sentimento de falta, buscando sempre o estilo de vida que idealizaram para ele. Este é um aspecto salutar da questão mimética que pode ser percebida na problemática da causa final aristotélica. Observa-se que por mais uma vez temos a questão do discurso que surge como modelo de ação, neste caso, de vida.

1.3 Cópia e diferença

A ideia de mimesis como imitação corresponde à perspectiva de uma natureza perfeita, tão logo a imitação precisa ser perfeita. As técnicas de reprodução e reprodutibilidade do real que foram desenvolvidas ao longo do tempo são inegavelmente formidáveis, mas a ideologia subjacente é igualmente perigosa no que se refere ao quesito produção de subjetividade. Na arte, a sua potência torna-se restrita à métodos de analogia, de semelhança, reduzindo sua capacidade de abstração, divulgando apenas um mundo possível. E com o passar do tempo o mundo se torna previsível, “esperável”, e a arte se transforma num objeto de uma competição cujo vencedor é aquele que imita melhor. O deslocamento do entendimento semântico da ideia de mimesis desloca de igual forma o entendimento semântico sobre o que vem a ser realidade. Se internalizada, a noção de reprodução e repetição introduz no sujeito uma limitação no sentido viver, estando condenados a apenas repetir as formas dos modelos os quais se tornaram reféns.

Neste sentido, a crítica de Platão firmada sobre uma ética e uma teoria do conhecimento reflete sobre este único mundo fornecido, oferecendo, portanto, outro, o das ideias puras. Aristóteles, por outro lado, apresenta o mundo das diferenças, de um viver que não se resolve numa analogia. No que se refere à mimesis, se se colocada enquanto um fundamento mal posto há uma verdadeira degeneração do serviço artístico.

Reitero a necessidade que vi em trazer à baila uma exposição sobre a mimesis clássica pelo fato de (a) reposicionar os seus princípios e conceitos fundantes

– ainda que parcialmente, pois a gama de informações sobre o assunto é infinitamente maior – para que seja pontuado que o discurso da mimesis não é natimorto como pensam alguns, e (b) ressaltar que sua fala se associa à ideia de uma realidade fraturada, isto é, uma questão que é recorrente nos debates contemporâneos.

A dimensão da técnica não é alheia à mimesis poética, são conceitos complementares. O que não se deve ser deixado de lado é a noção de *poiesis*, que é justamente o processo de conduta criativa que se estabelece na feitura da obra, é o fluxo que se estabelece em amalgama à técnica.

Seria contraditório se a mimesis manifestasse ao entendimento de todos apenas o caráter aqui ressaltado, ou seja, seus preceitos podem fundamentar os ideais daqueles que desejam imprimir na arte/vida a falsa noção de padrão e unidade, de um mundo-cópia sempre sorridente de uma alegria incompleta, mas também pode assegurar revelações e reflexões profundas quando pelas mãos daqueles artistas que vigilantemente enxergam na vida a diferença.

2 RENÉ GIRARD E A MÍMESIS DE APROPRIAÇÃO

O objetivo desta dissertação é pensar a práxis artística-docente a partir de uma categoria de pensamento que articule questões éticas, epistemológicas, políticas e sociais conjuntamente, daí o interesse pela mimesis e a necessidade de no capítulo anterior situar suas problemáticas fundantes.

Sigo atualizando, portanto, o contexto para uma abordagem mais aproximada de nossa realidade. Assim, reporto-me a um sistema de ideias que julgo ser extremamente ajustado aos nossos dias. Para tanto, comecemos mais uma vez, pensando pelo viés da educação.

Há uma urgência no sistema de ensino de nossa sociedade. Há algo na composição do humano que está fugindo do controle das instituições de ensino, e a aposta que as ciências humanas vêm fazendo giram em torno da condição fetichiosa, consumista e espetacular do sujeito. As experiências da vida contemporânea produzem a cada dia tipos variados de sujeitos coisificados e coisificadores. Vale questionar se isso é fruto do próprio processo de hominização que conduz as sociedades a esse cultivo de um etos idólatra ou se há no sujeito algum tipo de estrutura desejanse que o faz refém de suas próprias práticas.

É sobre estes dois pontos que a reflexão de Girard se debruça. Girard retoma as discussões sobre o mimetismo, apontando este como um traço dinâmico do comportamento humano que centraliza, paradoxalmente, o desejo como pilar de suas ações.

Na sociedade globalizada não é difícil perceber o lugar do desejo nas experiências de homens e mulheres. Em tempos de sociedade de consumo outra figura se torna notável: o modelo. A relação modelar é recorrente nas sociedades, o problema é quando a limitação do modelo numa sociedade que constantemente deseja. Nisto abre-se a precedência para o que Girard irá trabalhar enquanto categoria epistemológica das interpelações, a *rivalidade mimética*, mais conhecida pelo nome de *inveja*.

A preferência que tenho pelo sistema girardiano de leitura da sociedade e suas práticas correspondem a dois aspectos da pesquisa: o primeiro é que ele desenvolve sua teoria também por intermédio de materiais artísticos; romances, poemas, textos teatrais, apresentando uma série de artistas que perceberam a dimensão do

comportamento mimético do ser humano e dos conflitos que deles emergem e expondo-os em suas obras. E é justamente esse o meu interesse, fazer com que o professor artista tenha essa cumplicidade entre o observar das questões humanas e suas ações enquanto artista educador. O outro ponto diz respeito à realidade por mim observada no cotidiano, meu e de meus próximos, no dia a dia das escolas, das universidades, nas coordenações, nos círculos artísticos, que é a realidade de um mundo mediado por concorrências.

Os anos que passamos nas escolas, sempre estimulados a sermos os melhores, a ter os melhores resultados, os neuróticos anos finais do ensino médio para conseguir a tão batalhada vaga no ensino superior. E ao entrar na civilizada selva da universidade nos deparamos com os egos inflamados, com as disputas entre alunos e professores. São questões que precisam ser pensadas, pontos nevrálgicos que destroem os alicerces da ética do convívio que precisam ser encarados.

As relações de rivalidade mimética, de inveja, precisam ser digeridas e levadas em conta enquanto paradigma do pensamento humano. E o meu interesse enquanto pesquisador de teatro é lidar com tal categoria dramaticamente.

A questão é bem simples: a nossa formação positivista nos ensina a batalhar todos pela mesma coisa, pelos mesmos empregos, pelos mesmos cargos, pela popularidade, assim, há de se compreender o porquê de haver um espaço socialmente aceitável para uma “rivalidade sadia”.

Girard problematiza acerca de uma mimesis de apropriação, que é propositiva nas ações humanas, mas que pode nos colocar refém de nossas práticas quando a ideologia vigente se vale do caráter inerente que o sujeito tem de imitar e desejar. Assim, o objetivo deste capítulo é otimizar uma leitura do contexto contemporâneo a partir da epistemologia girardiana a fim de que sirva como pano ideológico para uma ação dramática.

2.1 Identidade, desejo e violência.

Ao se pensar a dimensão da identidade, geralmente, recorre-se ao viés essencialista. A algo que soa como único e somente igual a si mesmo. Em parte, tal sentimento é fruto de uma lógica clássica que nos postulou tal entendimento enquanto princípio de um pensamento racional. Este entendimento se transforma em

sentimento quando a modernidade imprime em seu discurso a força do *eu* em seu paradigma. Dessa forma, pensar a violência enquanto identidade passa a ser uma discussão também essencialista, que diz respeito ao íntimo do sujeito violento, logo, se estabelecendo uma discussão que se volta para o âmbito da moral e da religião. Sobre este ponto, o que se colocará como argumentação, é que esta é uma discussão política. Ou ainda, que as discussões morais e religiosas são, sobretudo, questões políticas.

As bases psicológicas das estruturas cívicas são determinadas por sistemas políticos que as antecede, afim de que tais bases políticas se internalizam cognitivamente, estabelecem paradigmas de sensação e julgamento (ALMOND, VERBA, 1963). A política, continua Almond e Verba, distribuem padrões de orientação e papéis sociais.

Entretanto, as mudanças de perspectiva de Estado e políticas institucionais na contemporaneidade, apontam para o que podemos chamar de uma “crise de identidade”: os velhos modelos já não dão mais conta das questões sociais e suas demandas. Não cabe apenas ao Estado (ou à família e à religião, que de certa forma estão alinhados) a tarefa de gerar modelos sociais. A bem da verdade, o Estado, por conta dos diversos complexos sociais que comporta e da tensão manifestam, se viu obrigado a rever suas políticas administrativas, as referências que de alguma forma davam ancoragem social ao indivíduo soçobraram, dando espaço para uma normatização que se vê a cada dia sem perspectivas de pensar a coletividade, a não ser que recorra a uma normatividade ditatorial na imposição dos modelos sociais.

A bem da verdade, algumas das análises políticas do contexto contemporâneo apontam para esse esquema totalitário da construção de identidades, no caso, da redução das potencialidades humanas ao mero fato biológico, como é o caso das análises de Hannah Arendt e Agamben. As experiências históricas com os regimes totalitários nos apresentam este desuso do ser humano, e sua redução a algo manobrável. As evoluções contemporâneas das formas totalitárias de governo não se valem mais do processo de exclusão, mas de uma inclusão que se utiliza da força vital dos sujeitos, assim, é preciso mantê-los vivos, mas tal qual nos campos de concentração, em estado de sobrevida, com o detalhe de que não devem perceber o estado de prisão que estão sendo mantidos, dessa forma, como nas câmaras de gás, somos intoxicados com doses cavalares de entretenimento e um otimismo sem fim, e

para os depressivos que se percebem no cárcere, diagnósticos e tratamentos que vão trazer-lhes novamente a “alegria do viver”.

E em meio a este caos, homens e mulheres parecem estar à mercê de um estado hobbesiano às avessas. Thomas Hobbes, filósofo do século XVI, advoga que os seres humanos quando em estado natural tendem à mútua destruição, “o lobo é o lobo do homem”. Tal condição minoraria à medida em que um pacto político entre esses homens fosse feito, outorgando a um soberano as decisões políticas. E ao que parece o acordo foi feito, o poder foi cedido ao soberano, ou melhor, aos soberanos, que, por ironia, decidiram manter os homens e mulheres no mesmo estado de selvageria, usurpando suas faculdades psíquicas de sujeito em nome do que é mais lucrativo.

Este estado natural de violência a que me refiro, entretanto, não é um estado de violência inata, mas de uma intenção primitiva de justiça que faz com que os indivíduos sempre recorram à violência para dar cabo da própria violência. O processo de espetacularização da vida humana, da padronização do desejo e do pensar, e paradoxalmente, de isolamento, imprimiu um caráter de descarte na lógica das relações entre os sujeitos, assim, essa intenção é fruto não de um inatismo, mas de uma redução do pensar, de um controle de informações, que banaliza as relações humanas, tão logo, a violência nas relações humanas.⁶

Se consultarmos o Sistema de Informação de Mortalidade (SIM,2015) observaremos os índices de mortalidade violenta e suicídio vêm crescendo de forma sistemática e regular desde 1985. E a brutalidade e a gratuitidade destas são notáveis. Ainda que muitos destes crimes sejam pelo beber ou pelo comer, o espanto é por conta daqueles que são pelo que não é verdadeiramente necessário. Fazendo uso das palavras de Aristóteles na *Política*, “é para se conquistar o supérfluo, e não o necessário, que se cometem os grandes crimes”.

À medida que o paradigma da sociabilidade de um tempo se empenha em oferecer aos sujeitos modelos de conduta que fortalecem a economia das corporações, nota-se que as necessidades ditas como básicas são determinadas em prol destes modelos de comportamento. E sendo, portanto, necessidade, o indivíduo estará inclinado a fazer o que for preciso para supri-las. E à medida em que as

⁶⁶ Essa exposição vai de acordo à especulação de Arendt sobre a banalidade do mal e a incapacidade de julgar presente, por exemplo, em sua obra *Eichmann em Jerusalém*.

sociedades estimulam a existência em prol do consumo, é o desejo que passa adquirir o status de necessário. Observamos, então, que o desejo é constituído socialmente, assim como a violência que se engendra para satisfazê-lo.

Chegamos ao ponto da discussão mimética, no caso, da determinação do desejo. A mundialização do mercado, do fetiche, constituiu uma infinidade de modelos culturais e sociais; gosto, comidas, filmes, músicas. Uma quantidade exorbitante de referenciais de comportamento que, paradoxalmente, quanto mais os seguimos, mais imaginamos exercer preferências pessoais e individuais, que supostamente, seriam apenas nossas (GIRARD, 2011).

Se a necessidade está relacionada a um modelo, tão logo ela estará impregnada de mimesis. Tal fenômeno, ou categoria, Girard irá denominar de *desejo mimético*. E se por acaso este desejo não for saciado, posto que ele foi internalizado enquanto necessidade, a possibilidade de se estabelecer contendas em seu nome é enorme.

Girard apresenta uma argumentação inicial sobre esta condição em sua obra, em 1972, chamada *A violência e o sagrado*, apresentando no campo da cultura humana a polêmica discussão acerca da ideia de que os humanos são governados por um mimetismo instintivo, responsável pelo desencadear de comportamentos de apropriação mimética geradores de conflitos e rivalidades de tal ordem, que a violência acaba por ser um componente natural das sociedades humanas, e, conseqüentemente, precisa ser eliminado. A contraditória resolução encontrada para o fim, ou controle, da violência pelas sociedades estudadas por Girard é a instituição de ritos sacrificiais e execução de vítimas expiatórias.

Girard observa que é o desejo de mais de uma pessoa pelo mesmo objeto que deflagrará o conflito na sociedade, cabe à entidade governante o controle desta rivalidade, sobretudo à nível simbólico. É o que explica João César de Castro Rocha:

Na visão de Girard, o desejo é sempre gerado pela imitação de outros, que passa a funcionar como modelo. Se a estrutura social não organiza sujeitos e seus modelos em domínios sociais simbólicos, temporais ou espaciais distintos, a imitação recíproca do desejo tende a tornar-se antagonística, uma mimesis de rivalidade, com potenciais conflitos entre sujeitos e modelos causados pela disputa do mesmo objeto (2011, p.31).

Sendo mais direto, e parafraseando Oswald de Andrade em seu manifesto antropofágico, “só me interessa o que não é meu”. Na escalada das relações miméticas em sociedade, esta é uma verdade tácita. O desejo ao operar numa estrutura triangular, como observa Girard, revela seu caráter antropofágico. Sempre é uma relação entre o eu e o outro, entre o eu e o modelo. O objeto, no caso, o desejo, nos é apresentado por outro sujeito que tomamos inicialmente por modelo, mas cujo interesse pelo mesmo objeto pode vir a tornar-se obstáculo (rival). O interessante é que o modelo sugere o objeto enquanto desejo ao desejar ele próprio. E quem é o modelo? Numa escala pessoal são aqueles que nos são próximo; familiares, pessoas dos nossos círculos comuns. Numa escala macro, são todos aqueles que a sociedade dota de prestígio. Observamos, portanto, e mais ainda quando assumimos nossa experiência pessoal, que o desejo imitativo atua constantemente. Assim, a rivalidade mimética é a rivalidade que se dá por conta dos sujeitos desejarem o mesmo objeto.

E os recursos simbólicos engendrados pelas instituições sociais, sobretudo o Estado, têm por objetivo impedir que a sociedade seja dizimada em uma crise de violência brutal. Na verdade, segundo Girard, o sentido e o esforço da cultura humana, consiste, essencialmente, em impedir que a violência se alastre por todos os aspectos da vida pública e privada, tornando-se mútua, recíproca, levando a sociedade a níveis de violências irremediáveis. O antropólogo chega a essa conclusão ao analisar uma série de culturas, das arcaicas às contemporâneas, que estruturam e reestruturam seus sistemas políticos em função da contenção da violência. Imaginemos o caso recente em Diadema - São Paulo, onde o filho, ao ver a mãe assaltada, pega o carro e persegue os bandidos chegando a quase matar um. O filho foi acusado por homicídio e com sérias possibilidades de ir à prisão. O senso de vingança nos impede de entender a decisão legal e, inclusive, vê justiça no ato do filho indignado. A medida legal em condenar o filho se baseia, ao final das contas, no impedir o ciclo de retaliações, de vingança, e que em casos semelhantes isso se repita. Ou seja, a lei reflete sobre essa possibilidade de queda numa espiral de violência brutal.

De forma resumida, a teoria da rivalidade pela imitação dos desejos, ou rivalidade mimética, se apresenta da seguinte forma, “começando pelo desejo mimético, que depois se torna rivalidade mimética, com possível escalada até o estágio de uma crise mimética e por fim terminando com a solução do bode expiatório” (GIRARD, 2011, p.9).

Esta é uma dinâmica que se dá em diversas tradições, presentes em seus mitos e ritos, mas que vem sendo corroborada por hipóteses que pensam a genética da evolução humana. Uma importante descoberta vem tornando legítima a hipótese girardiana do comportamento mimético. O descobrimento dos neurônios-espelho em cérebros macacos por Giacomo Rizzolati deu impulso à tal comprovação: são neurônios localizados no lobo frontal que são ativados quando o animal observa outro da mesma espécie realizando um movimento com finalidade específica, no caso, o movimento do pegar, e este mesmo neurônio disparava quando o macaco observava outro realizando a mesma ação, o que significava, portanto, que a ação daqueles neurônios não representava apenas a codificação de movimentos musculares, mas algo mais abstrato (LEAL-TOLEDO, 2009). As investigações em torno de tais neurônios fortalecem a tese de que a imitação é o mecanismo básico para o desenvolvimento humano, logo, de sua cultura. Dessa forma, “não imitar significa ter uma deficiência cultural” (GIRARD, 2011, p.82)

Girard descreve um processo dinâmico de produção de interindividualidade, e “resolve” isto numa equação a que denomina de natureza triangular dos desejos humanos. O desejo é um elemento fundamental na formação da identidade do sujeito, de sua história. O que desejamos demarca a trajetória de nossas vidas, de nossas escolhas, renúncias, tudo isso regado por uma afetividade transbordante. A questão que se põe de forma preponderante é que aprendemos a desejar por meio dos olhos de modelos que consciente ou inconscientemente adotamos, ou seja, há uma centralidade do outro na determinação de nossa própria identidade, nossa própria história (ROCHA; ANTONELLO, 2011).

Até pouco tempo, estávamos sujeitos apenas a uma certa limitação de modelos, a diferença entre classes impunha essa determinação. Hoje, a oferta de modelos é bem maior e atravessa o sentimento de classe, para o desejo não há essa limitação. As pessoas de classe econômica menos abastadas desejam o que o as da alta classe também desejam, e compreendem que devem ter. Em períodos históricos passados o acesso e o desejo a determinados bens era muito mais limitado e estritamente controlado por esta noção de classe econômica. Mas com a massificação da propaganda o fornecimento de modelos e multiplicação de desejos opera sobre outra perspectiva simbólica. É necessário perceber que esta lógica que opera no ter, age anteriormente no ser. É aqui que se pode conjecturar sobre o sentido da abstração

percebida pelos neurônios-espelho, posto que a atividade não se resume ao pegar o que o outro tem, mas, daí, talvez, ser o que o outro é.

Resumindo, imitamos: imitamos desejos, amizades, conflitos. Nossa história é marcada por referências. E isso não é negativo. Evidentemente há uma mimesis boa, que possibilita a educação, a troca simbólica para o fortalecimento da cultura, mas como ressalta Girard, é preciso falar daquilo que por anos tem passado despercebido. Há uma imitação potente de rivalidade, ou melhor, um estado da imitação que pode arrepiar em conflito caso esta não seja satisfeita. É justamente o que temos aqui repetido: se o desejo se coloca no patamar de necessidade, quando esta não é cumprida o sujeito pode entrar em processo de falência anímica, depressão, infligir açoites contra si ou contra o outro possui o objeto de sua necessidade.

Neste ponto Girard apresenta duas categorias de relacionamento que determinam a possibilidade de conflito, mas para que se chegue a compreensão dela devemos ter em mente a seguinte afirmativa: desejamos pelos olhos dos outros. Esse outro, como já citamos é o modelo. Há por tanto dois tipos de mediação uma externa e outra interna. Ambas se determinam pela relação espacial e simbólica que se tem em relação ao modelo. Segue citação:

Se o desejo é mimético, isto é, imitativo, então o sujeito desejará o mesmo objeto possuído ou desejado por seu modelo. Sendo assim, ou o sujeito está no mesmo domínio relacional que seu modelo ou está em outro. Se está em um domínio diferente, é claro que não poderá possuir o objeto de seu modelo e terá apenas aquilo que chamo de relação de *mediação externa* com seu modelo. Por exemplo, se o sujeito e sua atriz favorita, que pode servir como seu modelo de conduta, moram em mundos diferentes, um conflito direto entre sujeito e modelo está fora de questão, e a mediação externa termina por ser positiva, ou pelo menos não conflituosa. No entanto, se pertencer ao mesmo domínio contextual, ao mesmo mundo de seu modelo, se o modelo é também seu igual, então os objetos do modelo estão acessíveis, de modo que há a possibilidade de a rivalidade irromper. Chamo esse tipo de relação mimética de *mediação interna*: trata-se de uma relação que se retroalimenta (GIRARD, 2011, p.80)

A proximidade espacial e simbólica gera uma relação de simetria nas relações entre modelo e sujeito. Ambos imitarão um a outro, se tornarão modelo um do outro, mimetizará aquele que o mimetiza, até que ambos se tornarão duplos, e nesse momento, aponta Girard, se estabelece a rivalidade intensa, onde o desejo e a rivalidade não mais precisará de objeto para existir, “os dois rivais ficam cada vez mais preocupados com a derrota do adversário do que com a obtenção do objeto, que pode se tornar irrelevante como se fosse apenas uma desculpa para a escalada da disputa” (Ibid.). E em situações cujo o conflito direto é coibido, no caso da rivalidade por mediação externa, surgirá uma modalidade de contenda denominada de vingança cega, que é a substituição do modelo original enquanto objeto de ira para outro que se apresentam enquanto inferior.

Essa é a hipótese que Girard apresenta de uma mimesis má que compõe a identidade dos sujeitos. É preciso, portanto, enfatizar esta qualidade da mimesis que por vezes é negligenciada, sobretudo em tempos de ciência moderna. Não nos sujeitamos a reconhecer que a imitação de pessoas que admiramos e invejamos é a representação/expressão dos nossos desejos (GIRARD, 2011). A teoria mimética de René Girard apresenta essa noção de psicologia interindividual atrelada a um fenômeno eminentemente social, que alia aspectos biológicos assentados sob práticas culturalmente apreendidas. Como se, funestamente, ao saber desta condição humana, os sistemas totalitários da política e da cultura, se valessem disso, por isso estimulam, para proveito próprio.

2.2 Sacrifício ritual e bode expiatório.

A investigação mimética de Girard nos conduz a dois registros culturais das sociedades humanas: o sacrifício ritual e o bode expiatório. Tais registros remontam momentos históricos e seminais da cultura humana, mas o exercício aqui proposto é abstraí-los para as nossas relações cotidianas.

Em suas obras *A violência e o sagrado* e *Coisas ocultas desde a fundação do mundo* Girard apresenta registros de uma violência causada por conflitos de ordem mimética bem como a forma que as culturas lá analisadas deram cabo dessa violência, o que fez com que o pensador intuísse acerca de uma categoria fundadora

da cultura humana, o que ele denomina de uma violência fundadora. Uma violência inaugural que se dá à nível de coletividade e onde uma morte ocorre trazendo a paz no seio da sociedade, e tal fato é revestido de simbolismo para que o sentido do evento permaneça e seja lembrado sempre que a coletividade estiver em risco. A violência mimética é, portanto, o motor para o primeiro movimento de produção simbólica da cultura. E tal produção simbólica se manifesta num sacrifício ritual⁷⁷.

Com as devidas diferenças, o processo se desenvolve a partir do seguinte eixo: uma violência que é precedida por sentimento de indiferença, por uma perda de identificação e de sentimento positivo pelo outro que deflagra nesse assassinato fundador. A análise que faz, por exemplo, da narrativa de Caim e Abel contida no livro do Gênesis pode ser apresentada como hipótese: o sentimento de indiferença de Caim por Abel resulta no assassinato e a ordem dada por Jeová é que Abel não seja vingado. Eis o início da cultura: a partir de uma violência, uma norma que se enraíza na cultura simbolicamente. O Gênesis apresenta o início de uma civilização, Abel representa os pastores, o nomadismo, e Caim os agricultores, os sedentários, qualidade fundamental para o início de uma civilização. Abel morto é o símbolo do ficar, da prevalência do sedentarismo, mas Abel não pode ser vingado, posto que isso geraria uma corrente interminável de retaliações, por isso a sentença, “portanto, qualquer que matar a Caim, sete vezes será castigado” (Genesis, 4-15).

Este é um dos exemplos onde se pode observar a violência como ação fundadora da cultura. Mas a cultura judaica é uma “contracultura” no universo das relações vitimárias, posto que ela é contra-sacrificial, ou seja, utiliza um sacrifício para acabar com os possíveis futuros e, assim, findar qualquer ciclo de vingança. Mas no que se refere às demais culturas, sobretudo a greco-latina, raiz da mentalidade ocidental, o modo como a violência fundadora foi encarada seguiu outros rumos.

Nos registros encontrados em poemas arcaicos, mitos, ritos e até nas tragédias, Girard percebeu uma estrutura recorrente em seus relatos sobre a violência calamitosa nas sociedades: a inicial crise de indiferença, de perda de sentimento positivo pelo outro, em seguida, busca-se um sinal que destaque alguém como vilão seguido de sua expulsão. Tais relatos podem conter a fala sobre o como os grupos sociais conseguiram conter a desestabilização causada pelos efeitos destruidores do desejo (KIRWAN, 2011).

⁷⁷ Para melhores e mais completas explicações, ler o livro de Girard, *Evolução e conversão*.

Tais relatos estão ligadas às formas do pensamento religioso, assim, tal conexão revela, portanto, que o primeiro movimento cultural que a violência fundadora engendra é a religião. Ela é historicamente o meio mais eficaz de conter conflitos, a mãe de todas as instituições, inclusive do teatro. Suas liturgias e repetições são em função do *religere*, do reestabelecer e garantir a paz. Em grande parte da literatura antiga encontra-se a figura do sacrifício como este ato responsável, e religioso, de manter a paz. Segundo Girard, o sacrifício é, de forma inaugural, a primeira ação simbólica comunitária. Ele é o centro da cosmologia primitiva; arquitetura, comidas, músicas, tudo passa por ele.

Girard debruçou seu olhar sobre a Índia, a Grécia Antiga, sobre as comunidades pastoris do Sudão, sobre culturas semíticas, africanas e meso-africanas, sobre uma infinidade de culturas proto-cristãs, e a constatação foi unânime: o sacrifício surge como função de apaziguar as violências e impedir a multiplicação dos conflitos. Existem variadas formas de sacrifício, mas na maioria delas, o sacro ofício se dá pelo ato de imolar. A hipótese é que quanto mais carente de pensamento jurídico articulado, mais a necessidade do imolar.

O sacrifício trata de substituição. Em *A violência e o sagrado* o antropólogo apresenta o exemplo dos povos Nuer e Dinkas, da região do Alto Nilo. Cada grupo criava paralelamente à sociedade uma sociedade bovina, inclusive, os bois eram batizados com o mesmo nome dos donos. Quando os povos entravam em conflitos procuravam-se as vacas, ou seja, ao invés de matar o dono, matava-se o duplo, o boi correspondente. Esta circunstância de relação simbiótica com o gado pode ser observada em uma série de comunidades pastoris, inclusive na baixada maranhense, onde é muito comum filhos herdarem um boi ou uma vaca e com o mesmo nome. Relato semelhante é visto na tragédia de Sófocles, *Ajás*. Lá, furioso com os chefes do exército que lhes recusavam as armas de Aquiles, massacra os rebanhos destinados à subsistência dos guerreiros. Em seu delírio, confunde os animais com guerreiros os quais queria se vingar.

Girard observa este ato de substituição sacrificial presente na antiguidade, onde a violência só ao se oferecer uma válvula de escape. E tal válvula é a violência sobre outro.

O outro é parte é importante no mecanismo sacrificial e sua expiação precisa ser justificada para que não se desperte ira e que ninguém o vingue. Na Grécia Antiga

é tem-se a notável figura do *pharmakós*, um “tipo de gente” – geralmente um escravo, vencido de guerra, mulheres, alguém que se morto não se daria por falta - que era sustentado para ser sacrificado em ocasiões específicas, um marginal divino, que era símbolo de tudo que era espúrio, tendo um certo tom “didático” para modelo do que não deve ser, e que era posto como sacrifício quando necessário.

O *pharmakós* é o bode expiatório, a vítima sacrificial, que no mundo romano é representado pelo *homo sacer*, o homem sagrado, com as mesmas atribuições. E culturalmente temos uma infinidade bodes expiatórios, de vítimas humanas a objetos. O bode expiatório é uma reconciliação paradoxal. É a ideia de que a união virá a partir do desvio do ódio para um terceiro. É uma política intraespecífica: constatada a violência generalizada, tende-se a escolher um objeto para se colocar a culpa, e assim a comunidade retoma a união. Sendo mais claro:

Ali onde a alguns instantes havia mil conflitos particulares, mil pares de irmãos inimigos isolados uns dos outros, novamente existe uma comunidade completamente una no ódio que lhes é inspirado por um só de seus membros. Todos os rancores disseminados em mil indivíduos diferentes e todos os ódios divergentes vão convergir, de agora em diante, para um indivíduo único, a vítima expiatória. (GIRARD, 1990, p.105)

É preciso deixar claro que o sacrifício nas sociedades primitivas é algo extremamente complexo e não pode ser entendido enquanto definitivo e infalível para a cura da violência. O menor passo em falso poderia produzir consequências terríveis. O sacrifício exerce uma função administrativa da justiça na comunidade primitiva. Seu funcionamento correto exige uma feição e uma dissimulação de continuidade entre a vítima imolada e os seres humanos a que essa vítima substitui (GIRARD, 2008).

Trouxemos essa perspectiva da teoria de Girard não somente para citar suas categorias antropológicas relacionadas ao primitivo. Primeiramente, o sentido do termo primitivo em Girard ultrapassa as questões relativas ao tem, mas se refere a toda sociedade com sistema jurídico limitado. O sacrifício ritual e a eleição de bodes expiatórios surgem como categorias básicas do pensamento humano em prol da sobrevivência frente a uma ausência de uma ética do viver. É o ato primeiro de

proteção coletiva e cujas contingências provocam um esforço simbólico de evolução do sistema de proteção comunitária, caso contrário, a comunidade ruirá.

Esta base epistemológica nos possibilita perceber a prevalência deste sentimento primário nas relações cotidianas, onde as formas jurídicas já não conseguem dar conta da dinâmica do desejo que desestabiliza as comunidades. E pior, em sistemas governamentais que criam políticas expiatórias. Podemos tomar como exemplo a onda de violência que se espalhou nos anos, a crescente na violência urbana e a onda de decapitação nos presídios. A incapacidade do sistema judiciário em fazer a gestão destes problemas fez emergir nas ruas uma série de “justiceiros” que começaram a orquestrar o espetáculo dos linchamentos (mortes e surras provocadas pelo coletivo, onde todos participam, mas nenhum toma parte, logo, não há culpa). Não obstante, um senador do Estado do Maranhão, forte candidato ao cargo de governador no ano de 2014, coloca o problema da criminalidade ao encargo de marginais que escolheram por si só a vida do crime, e que o sistema judiciário não deve perder tempo com esse tipo de bandido⁸, julgando ser desimportante, e esta era a pauta de sua fala, a comissão dos direitos humanos. Isto nada mais é do que o fortalecimento da ideia sacrificial no seio da sociedade. No estado atual da política brasileira tal pensamento ecoa livremente, pois é bem mais fácil e conveniente matar um marginal do que assumir a violência que é engendrada pelos modelos publicitários, políticos e educacionais, que provocam este estado de rivalidade permanente, que deixa o povo à mercê de uma carência de justiça, ou melhor, vingança.

As relações cotidianas de nosso tempo ainda são marcadas por esse processo de sinal vitimizador que destaca o vilão e justifica sua morte. Desenvolvemos formas sutis de preservar esta estrutura, tanto macro quanto micro politicamente, como em nossa íntima relação com o deboche, ou não é verdade que a melhor forma de criar laços não é falando mal e escarnecendo de um terceiro? Esse tipo de riso, aponta Girard, é uma forma “inocente” de sacrifício. No evangelho de Lucas, no relato do momento que Herodes e sua escolta tratam Jesus com desprezo e escárnio, vestindo-o com uma veste brilhante e devolvendo-o ao tribunal de Pilatos temos a citação, “e no mesmo dia, Pilatos e Herodes entre si se fizeram amigos, pois dantes andavam em inimizade um com o outro” (Lucas 23;2).

⁸ Segue link do depoimento do senador <<https://www.youtube.com/watch?v=shJW8yEq1pM>>

Os estudos de Girard acerca da evolução da mente e do comportamento cultural humano nos revela a presença do sacrificar e do se eximir da culpa. Esta é uma ideia central, junto à noção de desejo sugerido, que pode nos levar a uma produção que vá ao encontro das demandas do nosso tempo. No capítulo seguinte, apresentarei como dois grandes autores se valeram desta base relacional e produziram obras que consolidaram as bases do pensamento artístico ocidental, justamente por terem acessado a densa esfera psíquica das relações humanas.

3 DRAMA MIMÉTICO

Até aqui apresentamos as categorias centrais do pensamento de Girard que são parte de sua explicação universal da cultura. A tarefa agora é apresentar tais categorias em textos teatrais para que tal dinâmica fique claro e cheguemos ao ponto da questão da reciprocidade. Inicialmente apresentarei como Girard observa a questão da rivalidade mimética e do sacrifício ritual em Sófocles na obra *Édipo Rei*, destacando a mutualidade das acusações e a fragmentação da ordem social por conta de um sistema caduco de leis, e em seguida apresentaremos um mimetismo intrínseco nas relações interpessoais na obra de Shakespeare, *Hamlet*.

3.1 Édipo Rei: o ciclo de represálias, acusações e diferenças corroídas.

Édipo Rei resiste pelos anais da história do teatro como o modelo de tragédia *bien faire*. Junto à *Poética* de Aristóteles figuram como o modo clássico de construção de tragédia. E muitas tragédias foram feitas e continuam sendo feitas, apresentando o espírito dialético do tempo: esta estrutura de auto revelação do herói em sua jornada ao longo da trama ainda é bastante aproveitada em séries e novelas. Mas ao invés de percorrermos a via clássica da exposição da obra, optou-se por oferecer um modelo que análise que revele outra face da organização política que subjaz o contexto da feitura e do texto trágico.

O primeiro ponto é ter em mente que a tragédia grega é um exercício retórico para a organização da vida privada em detrimento de uma existência na esfera pública. O próprio sentido do que nós latinos resumimos numa única palavra “vida”, para o grego demarca-se em dois significados; a vida privada (*zoé*) e vida pública (*bíos*). A primeira diz respeito à vida natural, dos instintos animais, e a segunda é a vida qualificada, elaborada na práxis, digna de ser levada à público. A construção da *persona* (*per sonare*) é uma ação do homem grego para a vida pública isso na observância daquela expressão de uma razão numa dupla via, posto que a vida das pulsões e a construção de uma práxis para a elaboração de uma vida lidam com esferas sensíveis da existência, e a tragédia surge com um exercício retórico que põe em cheque verdades fundamentais sobre o mundo humano, da política e da religião. Dessa forma, a tragédia de *Édipo* questiona tais verdades e põe em evidência essa

zoé e como na vida das instâncias políticas esta mesma vida impulsiva, viciada, se manifesta e se instala.

Então, de início, cito a característica mais marcante de Édipo, a animosidade. A leitura tradicional nos apresenta um Édipo enclausurado por uma raiva, por um “defeito”, que é a cólera que sente quando instigado por Tirésias, por Creonte e lá atrás na encruzilhada quando matou seu pai, além de uma espécie de intrepidez hostil, tudo isso demarcando profundamente suas características psicológicas. Mas o que Girard prontamente destaca é que esta definição psicológica que a tradição ressalta em Édipo falseia o sentido da peça.

Neste ponto há uma informação contextual importante. Jean-Pierre Vernant nos apresenta uma Grécia, sobretudo uma Atenas, que no período das tragédias (séc. V a.C), por mais que se enxergue um alto grau de consciência e comprometimento do sujeito com a ação, ainda assim não se é suficiente elaborar tal comprometimento semelhante àquilo que compreendemos enquanto individualidade, ou ainda, uma vontade, por isso, de forma geral, não há mérito ou culpa que não seja coletiva (2008). Outra questão importante que deve ser levada em consideração e que Vernant também ressalta é que o personagem trágico não representa um indivíduo, mas um tipo, uma classe. A máscara grega, recurso utilizado para a representação, é um elemento que ressalta a ideia de tipo e, ao contrário do que se pensa, não serve para disfarçar ou individualizar a partir do destaque de uma forma. A máscara integra a personagem trágica numa categoria social bem distinta, no caso, a dos heróis. Logo, se ela representa um tipo, representa consequentemente uma classe, uma categoria, um conjunto de representações morais.

Não há debate trágico se as características forem exclusivas. É algo que pertence igualmente a todos que define o contexto trágico. Portanto, se há uma cólera, esta permeia toda a obra, e é ela que inicia, nesse caso, a trama, quando Laio manda matar seu filho. Na obra ela aparece nesse momento, mas este momento pode ser fruto de uma corrente bem mais extensa. E aparentemente Creonte e Tirésias conservam o sangue frio frente aos rompantes de Édipo, mas isso é por um momento, e o fato deles reagirem aos ataques de Édipo, suas ações soam como justas represálias, quando na verdade “todos os protagonistas ocupam as mesmas posições em relação ao mesmo objeto” (GIRARD, 2008, p.93). E nessa ideia de justa represália é que a violência vai tomando de conta de cada um dos personagens, estabelecendo

um jogo de reciprocidade violenta, justamente porque todos se acham justos e consideram a violência algo temporário e acidental.

O objeto em questão é a peste, a qual todos desejam e acreditam ser o juiz imparcial acerca da calamidade que assola Tebas. E todos possuem prerrogativas para tal: Creonte foi quem trouxe a última revelação do Oráculo, Édipo é o sábio rei que derrotou a esfinge e livrou Tebas, e Tirésias possui a seu favor uma série de proezas divinatórias (GIRARD, 2008). Todos possuem prestígio, e “acreditam estar contemplando de fora, na qualidade de observador neutro uma situação na qual não estariam envolvidos” (Ibid.). É esta certeza de soberania e imparcialidade que quando é contestada dá lugar à cólera.

É possível notar em Édipo Rei uma simétrica troca de hostilidades, e para sua infelicidade é Édipo o condutor. A inicial contenda que tem com Tirésias é incitada por ele. Por vezes Tirésias tenta manter alguma postura, mas ao ouvir as duras acusações de Édipo, desfere:

Tirésias – Tu que me acusas e acreditas ser inocente, és tu, ó maravilha, o culpado. Aquele que persegues não é outro senão tu.

Como frisa Girard, no texto trágico o que está em questão é a destruição do contexto cultural. À troca mútua de acusações não é a pessoa de Tirésias e de Édipo que estão em questão, mas a própria religião e a monarquia. Os golpes são deferidos às categorias que representam, e a violência do debate trágico “é o equivalente verbal do combate dos irmãos inimigos, Etéocles e Polinice” (GIRARD, 2008, p.96).

Mas para que se chegue nessa forma dramática, é preciso que tenhamos em mente o referencial ideológico da obra de Sófocles, no caso, o mito de Édipo. Há diferenças distintas entre a obra e o seu referencial, sobretudo porque o mito tem o caráter sacrificial, ou seja, não irá revelar a violência recíproca e a culpa coletiva, mas mostrará a transgressão vinda a partir de um único indivíduo. Édipo, no mito, é o único culpado, pois foi ele o parricida, o regicida e o incestuoso, essas são as características que o marcam e o elegem para a culpa e o sacrifício. A crítica que Girard opera revela que tais acusações são relativizadas na tragédia. No momento em que Tirésias, na tragédia, desfere tais acusações à Édipo elas figuram como palavras ditas no afã de uma discussão, não há, então, razão para que se fixe a culpa sobre um ou outro. Mas

no mito essa fixação é necessária, e recai sobre Édipo. A narrativa mítica assinala que o regicídio, o parricídio – que na ordem familiar equivale ao regicídio - e o incesto representam uma transgressão às regras fundamentais de uma sociedade. São atos de destruição radical da diferença, posto que a família é o núcleo seminal das relações sociais. Se lá as diferenças sucumbem, nada estará à salvo. Explica Girard:

Ambos, o parricídio e o incesto, concluem o processo de indiferenciação violenta. A concepção que assimila a violência à perda das diferenças deve conduzir ao parricídio e ao incesto como último termo de sua trajetória. Nenhuma possibilidade de diferença subsiste; nenhum domínio da vida está a salvo contra a violência. (GIRARD, 2008, p. 99)

Se não pontuadas como crime brutais, as ações de Édipo podem contagiar, e a experiência mítica relata que de fato o fazem. A condenação não faz referência a um crime de um indivíduo, mas o que dele pode gerar sobre toda a sociedade. O mito, portanto, assinala as ações de Édipo enquanto anátemas e o elegem para sacrifício, mas não citam reciprocidade violenta, e é isso que a tragédia vem registrar.

Ela desmascara o que o mito esconde. A hipótese que Girard levanta dentro do texto é a seguinte:

Se eliminássemos os testemunhos que se acumulam contra Édipo na segunda parte da tragédia, poderíamos imaginar que a conclusão do mito, longe de ser a verdade que tomba dos céus para fulminar o culpado e esclarecer todos os mortais, seria apenas a vitória camuflada de um partido contra o outro, o triunfo de uma leitura polêmica contra o seu rival, a adoção pela comunidade de uma versão dos acontecimentos que pertencia no início somente a Tirésias e Creonte, e que em seguida vai pertencer a todos e a ninguém, tendo se tornado a verdade do próprio mito. (GIRARD, 2008, p.97)

Esta é a hipótese que Girard levanta, à luz da reciprocidade trágica, para buscar as condições e fundamentos para a decisão mítica. A tragédia de Sófocles subverte o princípio mítico revelando a caducidade do sacrifício enquanto sistema político. Ele não toca na qualidade do ato, mas destaca que todos são responsáveis pela peste que destrói Tebas: Édipo, Tirésias e Creonte. A monarquia e a religião, mas em um é

visível o traço que lhe colocará como vítima expiatória. E a peste é mais um elemento que irá mascarar a crise sacrificial. O parricídio/regicídio, o incesto e a peste se complementam. Os dois primeiros são a representação da violência imputada sobre um indivíduo, o terceiro é o caráter coletivo do desastre, eliminando portando a diferença. O incesto e o parricídio destacam Édipo de Tirésias e Creonte, a peste, por outro lado, iguala a todos. No primeiro, a culpa de Tirésias e Creonte somem perante o ato de Édipo, no segundo, é impossível culpar um indivíduo sem afirmar ou negar a mesma coisa a respeito de todos. E assim o corredor expiatório se forma e elege Édipo a peça para esse quebra-cabeça. Ele é a prova secular na literatura dramática da confirmação da confortável mania humana de se convencer que todos os seus males provêm de um único responsável. Sendo mais claro:

Para libertar toda a cidade da responsabilidade pela crise sacrificial que pesa sobre ela e para transformar a crise em peste, esvaziando-a de sua violência, é preciso transferir esta violência sobre Édipo ou, de forma mais geral, sobre um indivíduo único. No debate trágico, todos os protagonistas tentam executar esta transferência. Como vimos, a investigação a respeito de Laio é uma investigação a respeito da própria crise sacrificial. Trata-se sempre de imputar a responsabilidade pelo desastre a um indivíduo em particular, de responder a questão mítica por excelência: quem começou? (GIRARD, 2008, p.103)

Todos se julgam isentos do mal a ponto de que as defesas se igualam aos ataques até que o caos esteja esparramado. Cegos de ódio e medo, o discurso mais sagaz irá determinar o culpado. E foi justamente durante o debate trágico com Tirésias e Creonte que Édipo encontrou sua derrota. Como dizem os mais antigos, “levou uma surra de verbo”. E nesse momento de realidade decomposta e embaralhada é que surgem os discursos fundantes, de organização, mais comumente conhecidos pelo nome de mito. Neles não residem nem verdade nem falsidade, apenas tornam-se a ordem, o *lógos*, a palavra que se torna razão.

O *lógos* do mito, do discurso que organiza a tensão para além do verdadeiro e do falso, é algo que é recorrente na história humana. Um dentre os vários exemplos é o caso do jogador de futebol americano O.J Simpson, acusado de assassinar sua ex-

esposa e seu namorado, onde nenhuma das mais de 100 provas foram refutadas pela defesa do réu, mas que foi inocentado em nome de um discurso que atendia a calamidade vigente da cidade de Los Angeles, uma tensão entre uma força policial acusada de racista e a comunidade negra que se sentia humilhada pelos tratos policiais e representada pela figura de Simpson. Foi um dos inúmeros casos onde a retórica ganha a causa.

O exercício retórico da tragédia coloca em questão as formas míticas de verdade, como a do sacrifício, que a essa altura já pode ser chamada de linchamento, onde a justiça que é dita divina, na verdade é feita pelas próprias mãos humanas. O mito não resolve o problema da violência, das represálias, da vingança. O drama mimético de Sófocles na antropologia filosófica de Girard apresenta essa violência que não consegue morrer por si própria, só se perpetua instaurando seus rituais e difundindo suas verdades, acumulando nada mais do que ódio e desconfiança no seio da comunidade, sendo este seu único fruto.

A tragédia Édipo Rei apresenta a eficácia da violência coletiva em privar os homens do conhecimento da própria violência, um saber que se desvelado não conseguiriam conviver. Esse mascaramento moralista da violência pelo mito não se dá de forma vulgar, muito pelo contrário, é uma articulação que exige a manutenção da energia estruturante do mito de forma que permaneça invisível enquanto a estrutura sacrificial estiver intacta, não podendo se dar apenas pela narrativa, mas por uma série de fenômenos de sacralização facilitados por elementos alucinatórios que figuram na experiência religiosa e cultural primordial.

A Atenas de Sófocles abre espaço para essa falta de comprometimento com os antigos valores tradicionais exaltados pelas lendas heroicas, necessária ao exercício da tragédia. Ela se apropria destas questões e personagens não para glorificá-los, mas para colocá-los em debate em nome de um ideal cívico, diante dessa espécie de assembleia ou de tribunal popular que é o teatro grego (VERNANT, 2008). A denúncia feita, supõe Girard, é a da unidade da violência e da indiferença que a violência coletiva inspira. A violência inspira violência a ponto de apenas ela ser suficiente para acabar consigo mesma, ou seja, torna-se paradoxalmente perene, *si vis pacem, para bellum*, “se queres paz, te prepara para a guerra”, com diz o ditado latino do século V.

E no esquema expiatório da execução ritual é justamente isso o que o oráculo trazido por Creonte revela: *é necessário encontrar e expulsar o impuro que com sua presença contamina*. Ou seja, é preciso que todos concordem a respeito da identidade de um único culpado. E a violência, a mais brutal, feita a Édipo não é o cegar nem o exílio, mas o convencimento da aceitação do sentimento de culpa, de uma condição que lhe impuseram:

Édipo: Mande-me para fora deste país o mais depressa possível! Mate-me ou lance-me no mar, em um lugar onde ninguém me veja!

Esse é o momento em que o peso da cultura nos torna impotente, nos deprime. Essa trama que sequestra a alma e torna impotente, que torna perverso. Na terceira parte da trilogia tebana, Édipo em Colono, Édipo já não apresenta uma virtude sequer, está enraivecido e aterrorizante. Nas palavras do Batman de Christopher Nolan, “ou você morre como herói, ou vive o bastante para se tornar vilão”.

A compreensão de que a tragédia desconstrói o mito foi fundamental para a análise de Girard. Ao decompor o mito, a tragédia realiza uma verdadeira arqueologia. Uma arqueologia que apresenta o mecanismo da transferência da violência coletiva para um bode expiatório. E Édipo é a vítima dessa violência coletiva. Mas Édipo também é herói, um herói que carrega consigo um paradoxo: jamais o seria, se ao mesmo tempo não fosse criminoso.

3.2 Hamlet: repetição e dessimbolização.

O que pode fazer o sucessor do rei a não ser repetir o que já foi feito?

Eclesiastes -12

Em Hamlet, Girard aponta a mimeticidade do drama sublinhando as categorias já citadas de mediação interna e externa e relação entre duplos. Esta última não se restringe apenas a uma mera complementariedade abstrata, mas a uma ação concreta de sujeitos que pautam suas atitudes de vida em vista de terceiros; seus desejos, suas repulsas, seus projetos, e numa situação onde o conflito é direto, as ações de violências também são simétricas. A bem da verdade, esta é uma ideia que

rege o conflito shakespeariano, à medida que podemos ver em personagens a exata projeção do desejo do outro, onde identidades duplicadas replicam irmãos, pais, amigos sob o espectro de um álter ego, de um inimigo ou cúmplice, uma fronteira delicada entre o a identidade e a alteridade (PAVIS, 2007). O traço do circuito de rivalidades em Hamlet é pensado sob esta base, uma cadeia de duplos e uma única procura: vingança. Este é *modus operandi* de Elsinor, a vida regida por “um círculo vicioso cujo resultado é sempre o mesmo; um novo assassinato amanhã a fim de justificar os mortos de ontem” (ROCHA, 2010, p.28).

Girard ressalta essa relação entre a vingança e sua relação entre os duplos da peça. É um desejo que advém de uma identidade duplicada que deflagra o conflito que se perpetua na estrada aberta pela vingança. Assim como em Tebas, há um tumulto febril que agita o país, e na fala de Horácio, a causa não é outra, senão a morte do rei da Noruega, Fortimbrás, pelo rei Hamlet da Dinamarca. Claudio, o assassino do rei, também é seu irmão, ou seja, existe um registro mimético nas relações que clareiam o conflito. Dessa forma, das categorias do pensamento girardiano, podemos ver claramente na obra o efeito da mediação interna e aquilo que ele irá identificar enquanto crise do *Degree*.

A crise do *Degree*, ou do processo simbólico social, é a crise onde as relações se lançam num processo de desconhecimento, onde tudo perde o seu valor simbólico, tornando-se consumível e disputável. Um processo que por vezes se dá de forma inconsciente, mas geralmente por se presumir merecedor de algo que um igual possui ou desmerecedor de algo que um igual lhe infligiu.

Para situar melhor a questão da crise do *Degree* em Hamlet, pensemos no contexto em que a obra foi escrita. Publicado aproximadamente em 1599, isto é, num período que tangencia outra importante publicação, *O Príncipe* de Nicolau Maquiavel, escrito em 1532. Tal tratado reflete o pensamento político da época, ou seja, há um entendimento quase que natural de que é preciso agir astúcia e violência para conseguir e manter o título de nobreza.

Assim, neste cenário, viver é vingar-se. E para que a vingança seja válida, é necessária uma crença absoluta e convicta em sua própria causa, caso contrário, sem essa crença, você não se vinga, e se o faz, padece de culpa (GIRARD, 2010). Mas na vingança não há culpa. Sua fenomenologia se justifica, e aquele que vinga toma-se por inocente. O alvo da vingança é sempre vítima de alguém que já foi vítima, e esse

é o esquema circular da vingança a qual Hamlet está inserido. Hamlet já foi vítima, teve seu pai morto por Cláudio. Mas ainda assim, Hamlet não encontra razão para se vingar, e essa é a intriga que Girard observa no texto.

O estudo feito em sua obra *Shakespeare: Teatro da Inveja*, Girard apresenta um Shakespeare explícito em relação ao desejo mimético, possuindo em seu vocabulário expressões como desejo sugerido, desejo ciumento e desejo invejoso. Girard observa que “identifica a força que periodicamente destrói o sistema diferencial da cultura” (GIRARD, 2010, p.46). Essa força é a inveja, que neutraliza, sobretudo, a capacidade de entendimento da diferença do outro, é a presença crise do *Degree*. Um orgulho cego que toma conta de todos que sempre justificam seus atos e não reconhecem a simples inveja.

Shakespeare compreende a ação cancerígena da inveja na sociedade e da banalização do assassinato e da vingança. Com genialidade oferece em seus textos o banho de sangue que a plateia deseja à medida que expõe uma série de elementos da relação mimética, invejosa, entre os personagens.

Assim, de um lado, podia oferecer a catarse propiciada pela resolução sacrificial, transformada em solução cênica, numa surpreendente espiral que proteja o presente da performance teatral nos primórdios da cultura humana, pois, se o teatro, em suas origens, nasceu do rito dionisíaco, Shakespeare teria retomado o rito fundador do mecanismo expiatório, transformado o desejo mimético em matriz geradora de enredos engenhosos e situações complexas dramáticas. De outro lado, por exemplo, na cena do julgamento em *O mercador de Veneza* a audiência é literalmente metamorfoseada na antiga multidão que exigia o sacrifício da vítima; no caso dessa peça, do judeu Shylock. Sem que os espectadores necessariamente compreendam, eles estão reencenando o assassinato fundador; por isso, o fracasso do usurário cria uma corrente de solidariedade que atravessa a plateia, como o assassinato fundador eletrizava as primeiras comunidades. (ROCHA, 2010, p.23)

A tragédia de Hamlet é encharcada de elementos miméticos que se estabelecem antes mesmo do início da peça. Existem duas relações de conflito produzidas antes do início da tragédia, duas ações de assassinato. A primeira é que

o rei Hamlet da Dinamarca assassina em um duelo o rei Fortinbras da Noruega. Por ter vencido, adquire um apanhado de terras, terras estas que serão objeto de disputa e desejo cego por parte do filho de Fortinbras. Cláudio, o atual rei da Dinamarca, adquire o trono da mesma forma, matando o rei Hamlet. Sendo assim, por dedução, o príncipe Hamlet matará o rei Cláudio para conquistar o trono e vingar seu pai, ainda que Cláudio tenha feito seu anúncio de reconciliação perante todos na sala de cerimônias do castelo, “e que o universo tome nota: este é o herdeiro mais imediato do meu trono”. Na lógica da rivalidade, o que Cláudio está querendo dizer é: “e que o universo tome nota, é este que irá me matar”. Da mesma forma que o príncipe Hamlet, se for rei, deverá esperar a morte por assassinato. Já teríamos, por assim dizer, um quadro de “rivalidade ritual” já pré-estabelecido.

Hamlet é uma peça de mortes anunciadas. Todos pagarão. Num mundo onde a morte é o artifício da promoção, a vingança é um dever sagrado (GIRARD, 2010), portanto, não vingar equivale a não ser. E assim o príncipe se questiona: ser ou não ser? Dar continuidade a toda essa ignorância em nome da honra, da existência, ou romper com tudo isso? A vingança em Hamlet é um pesado grilhão que o príncipe carrega de uma corrente bem longa.

A outra relação de conflito anterior à peça é o já citado assassinato do rei Hamlet por Cláudio. Há uma informação que faz toda diferença sobre a relação destes dois: eles são irmãos. A relação de irmandade nos relatos das religiões primitivas e mitos da Antiguidade define uma relação de conflito. Na tipologia mítica das religiões primitivas, a relação entre irmãos é uma relação clara de rivalidade: Caim e Abel, Esaú e Jacó, José e seus irmãos, Gilgamesh e Enkidu, Etéocles e Polínice, Seth e Osíris, Romulo e Remo, e por aí vai²⁸. Essa é uma deixa fundamental para o entendimento do panorama trágico.

Cláudio e o antigo rei Hamlet não são irmãos de sangue em primeiro lugar e só depois inimigos; eles são irmãos no assassinato e na vingança. Nos mitos e lendas dos quais saem a maior parte das tragédias, a irmandade está invariavelmente associada com reciprocidade de vingança. (GIRARD, 2010, p. 504)

A relação de mediação interna é clara entre os dois; Hamlet está entre Cláudio e o trono, Hamlet é o modelo/obstáculo de Cláudio, ele tem pelo trono os sentimentos

apresentados por Hamlet, e ao mimetizar os sentimentos do obstáculo Cláudio mata, e o próprio matar é a representação clara do desejo pelo trono⁹. Hamlet ocupa uma posição fatídica na linha de modelos a serem neutralizados. E mais, um rei geralmente nunca é morto por um súdito ou um vassalo, mas por alguém de linhagem nobre, que frequenta o mesmo círculo, que o tem por modelo e inveja sua posição. E mais, o lugar do modelo é sempre desejado por alguém que julga ser melhor e mais capaz de ocupá-lo.

Em Hamlet vemos a natureza se apropriando do mecanismo de defesa que é o assassinato para manter e conquistar, consubstanciando-se assim em história, aliado à tese mítica que já sinaliza em tempos imemoriais a natureza conflituosa das relações parentais e de mediação interna. Eis a conspiração trágica.

Essa situação de indiferenciação entre os irmãos é tamanha que até Gertrudes, outrora mulher do rei Hamlet e agora mulher de seu irmão, não percebe a diferença entre ambos. É essa indiferença que macula o leito sagrado, agora dessimbolizado, que Gertrudes não percebe e que Hamlet tenta a todo custo convencê-la, ao menos, da inferioridade gritante entre Cláudio e seu pai: “A senhora tem olhos? E deixa de se alimentar nesta montanha límpida para ir engordar num lamaçal? Hei! Tem ou não tem olhos? ”. Eis o que Girard expõe

Gertrudes fica calada enquanto seu filho fala porque não tem nada a dizer. A razão que ela conseguiu se casar com os dois irmãos consecutivamente e rapidamente é que eles são tão parecidos, que ela sente por um a mesma indiferença que sentia pelo outro. É essa avassaladora indiferença que Hamlet percebe, e ele se ressentido dela porque está tentando lutar contra ela em si mesmo. Como muitas outras rainhas shakespearianas – por exemplo, as rainhas de *Ricardo*

⁹ Mas essa vontade de matar não se dá assim de súbito. Evidentemente é muito mais fácil matar um desconhecido ou um modelo distante, como foi no caso de Hamlet ao matar Fortinbras. Mas quando as relações são próximas, como as familiares, surge o que Girard chama de duplo vínculo, ou *double blind*. Este fenômeno é estudado pela psicologia e psiquiatria como dupla relação de repulsa e afeto entre o sujeito e o mediador. É como o filho que apanha do pai, mas não consegue revidar, pois a figura de pai ainda fala mais alto, mas isso não o impede de nutrir raiva, causando sérios danos mentais. Essa pode ser uma das chaves de interpretação da hesitação de Hamlet ao matar seu tio. Sendo assim, podemos pensar em um Cláudio que padeceu de sérias indagações até chegar ao assassinato do irmão. E pelo mesmo motivo Macbeth é assombrado pelos fantasmas de Duncan e Banquo

/// -, Gertrudes vive um mundo no qual o prestígio e o poder são mais importantes que a paixão. (GIRARD, 2010, p. 506)

Diferentemente de Édipo que reage à toda cólera, o sentimento de Hamlet é outro. Ele vinga por um motivo “cultural”, por “herança”. Hamlet age durante toda a peça buscando e reafirmando os motivos dos seus atos, é como se ele perambulasse pela peça inteira como se estivesse pendurada uma placa no pescoço dizendo “alguém, por favor, me dê um motivo para eu me vingar! ”. Ele é a encarnação da indiferença.

Hamlet não é um vingador convicto, não acredita na justiça de sua própria causa. Não sem propósito Girard observa que Shakespeare sugere que o velho Hamlet, o pai, é também um assassino, e por pior que Cláudio pareça, por conta de toda essa vendeta, ele não consegue gerar, como vilão, a paixão e a dedicação absoluta que se exige do herói (GIRARD, 2010). A diferença que Hamlet exige que a mãe perceba, nem ele mesmo percebe. E mais, antes mesmo da revelação do fantasma de quem era o assassino, o príncipe pode ser percebido como ausência de sinceridade em relação à morte do pai. Na segunda cena do primeiro ato, o rei Claudio acusa o príncipe de “insistir na ostentação da mágoa” e de que ele “sempre gritou, desde o primeiro morto até esse que morreu agora: assim deve ser. É assim mesmo”.

Outros dois registros do caráter indiferente de Hamlet são dados por Laertes ao advertir sua irmã sobre as intenções do príncipe, “mas você deve temer, dada a grandeza dele, o fato de não ter vontade própria. É um vassalo do seu nascimento”. E mais adiante, após o primeiro encontro entre o príncipe e o fantasma do pai, na presença dos amigos Horácio e Marcelo, quando pede para que os dois finjam surpresa para as ações singulares e absurdas que a partir de então passará também a fingir.

Girard, assim como Jean-Pierre Vernant faz ao analisar Édipo, acusa as toneladas de Freud que foram derramadas sobre Hamlet, e em outras tantas obras, gerando uma espécie de “imperativo erótico” que rege as análises sobre a peça que falseiam e obscurece o sentido da dimensão dramática e mimética ali presente. Gertrudes, por exemplo, não está apaixonada por Cláudio, ao menos é o que Hamlet entende, talvez seja esse o motivo de tentar dialogar com a mãe ou convencê-la de alguma outra forma. Percebemos isso no trecho “(...) não pode chamar isso de amor; na sua idade, O zênite do sangue já passou, está domado. E obedece à razão; e que

razão! ”. Se Gertrudes estivesse apaixonada, talvez ele acreditasse em seus próprios argumentos. Mas Gertrudes não vê a diferença entre o leão e o rato. São iguais o belo e o feio.

Ele sabe da indiferença da mãe e do lucro secundário que a rainha visa. O que Hamlet deseja é que Gertrudes inicie o processo de vingança por ele, ou execute algum rompimento dramático que o force a ficar do lado dela, tendo motivo, finalmente, para matar Cláudio (GIRARD, 2010). Mas a única ação que o príncipe retira da mãe é com que ela olhe para dentro de sua alma e perceba que se deitou não com um, mas com dois assassinos corruptos, “Oh, Hamlet, não fala mais. Você vira meus olhos para minha própria alma; E vejo aí manchas tão negras e indeléveis Que jamais poderão ser extirpadas”. Enfim, Hamlet não consegue o impulso mimético da mãe necessário para matar Cláudio. O máximo que desperta nela é essa reflexão sobre o quanto se submeteu em nome do prestígio.

Por mais que Hamlet não tenha um motivo interno para vingar ainda assim ele tem o recurso de vingar como um instrumento de equalização, de “justiça”, e é essa a nossa maior proximidade com Hamlet, não queremos vingança, somos até incapazes de executá-la, mas igualmente incapaz de negá-la. Vivemos numa primitividade planetária, que por mais que não sejamos nós quem aperta o gatilho, concordamos veladamente, silenciosamente, quando pegam o bandido e o matam. Dois mil anos ainda não foram o suficiente para entendermos o dar a outra face.

O planeta inteiro tornou-se equivalente a uma tribo primitiva, mas não há, dessa vez um culto sacrificial que possa afastar e transfigurar a ameaça. Ninguém quer iniciar um ciclo de vingança que possa literalmente aniquilar a humanidade, mas ninguém quer desistir totalmente da vingança. Como Hamlet, estamos em cima do muro, divididos entre vingança total e nenhuma vingança, incapazes de nos decidir, incapazes de executar a vingança e ainda assim incapazes de renunciar a ela. (GIRARD, 2010, p. 524)

Essa é a incapacidade de vingar e não vingar em Hamlet. Ele está sempre em pleno sol. Sob o sol da razão que faz com que compreenda tudo. Está sob o mesmo sol de Eclesiastes descrito por Salomão, que se levanta e se põe e depressa volta para o lugar de onde se levanta. Hamlet sabe que não há nada de novo. Sabe que

tudo se repete e sempre se repetirá. Hamlet está sem modelos a lhe inspirar a fazer o que quer que seja. Sabe que tudo é vaidade e inutilidade, que nada faz sentido debaixo do sol. Que não faz sentido protestos contra a vingança enquanto a própria sociedade sente a necessidade de acusar e apontar vítimas a serem expiadas em nome da ordem e da paz.

E assim Hamlet é indiferente até o final. Não consegue manter a “presença” da vingança. Seu *pathos* é irrisório. Faz um drama choroso na frente da mãe, convoca uma trupe para encenar uma peça no palácio, combina com os amigos para que finjam espanto, seu desespero por uma desculpa beira a palhaçada. A leitura de Girard apresenta um Hamlet que expõe o jogo mimético que jogamos em busca de aceitação. Hamlet é o sorriso forçado que sorrimos, é “a cãibra no rosto de uma alegria incompleta”, os abraços sem afeto que damos, a lisonja de cada dia.

Eis a preferência de Hamlet: o sono. E quem sabe até sonhar, se não for pedir muito. Mas a Hamlet não é dado o escolher, a final de contas estamos falando de tragédia. Ele foi o grande bode expiatório, que matou e morreu, para percebermos todo este problema.

Sendo assim, Shakespeare respeita as convenções literárias da época, isto é, sendo uma tragédia de vingança, não argumenta contra a vingança e sua ética. Entretanto, o autor nos apresenta um personagem de sentimento pré-formado, quase que incoerente, que, se negarmos as normas de leitura que a tradição nos empurra, é possível observar um personagem cujo controle do temperamento nos escapa, e até mesmo evidenciar uma forte veia cômica que as situações de indiferença espalhadas por toda peça causam. Hamlet é a explicitação de que a cultura se estrutura em torno de uma cumplicidade com a vingança e a necessidade de fazer vítimas (GIRARD, 2010).

4 ORIENTAÇÕES TEÓRICO METODOLÓGICAS PARA UMA PEDAGOGIA DO TEATRO RELATIVAS AO COMPORTAMENTO DE APROPRIAÇÃO DESENVOLVIDO E ESTIMULADO EM SOCIEDADE

Os Parâmetros Curriculares Nacionais da Educação/Arte (2001), propõem enquanto ensino do teatro uma experiência que contribua para o desenvolvimento integrado do aluno: desenvolvimento de suas capacidades artísticas e expressivas, de estreitamento do diálogo com os outros, principalmente por meio da cooperação e do respeito mútuo.

A história atual clama por pedagogias que desconstruam o espírito de concorrência e ambição frenética que tomou conta da sociedade contemporânea. O discurso do vencedor, do profissional de sucesso, traz a ideia de “rivalidade sadia”, não pode fazer vencedores sem ao mesmo tempo fazer um número incontável de vencidos (GIRARD, 2011).

Assim, é oferecido para o vencido a ideia de superação, de que ele não pode desistir, que cada dia é um novo dia, com novos desafios e conquistas. Aos poucos as pedagogias se conformam na sistemática de fazer vencer e ensinar a perder. O minúsculo tempo que se delega para as ciências humanas no ensino fundamental, e o aspecto profissionalizante do ensino médio engendram essa fala otimista sobre a competitividade, enquanto valores fundamentais da condição humana naufragam no mar dos concursos e de seus preparatórios.

Esta pedagogia da positividade de uma sociedade de desempenho, da superprodução, da pro-atividade, desencadeou um mal neuronal na sociedade que Byung-Chul Han (2015) chamou de sociedade do cansaço: em nome da manutenção da competitividade, o excesso de otimismo e estímulo desencadeou uma avalanche de diagnósticos de depressão, transtorno de atenção com síndrome de hiperatividade, transtorno de personalidade limítrofe e síndrome de *bunout*, e mais uma infinidade mazelas que tomaram de conta da mente daqueles que não desenvolveram a atenção e a disposição necessária para sobreviver na selva da vida positiva e otimista que se desenhou no século XXI.

E num ponto a teoria de Han toca a de Girard. O discurso de vencedor é um discurso igualitário, onde todos são iguais e têm a chance de vencer, assim, “num sistema onde domina o igual só se pode falar de força de defesa em sentido figurado” (HAN, 2015, p. 16). Ou seja, nosso tempo comporta uma violência intestina, direta, ou contra o próximo ou, como um altruísmo forçado, contra si mesmo, para que esta violência não se desdobre em algo maior. Assim, a vida em sociedade apresenta duas faces: de um lado esganiçada, gritada, culpando a tudo e a todos, e do outro, calada, tediosa, que engole seco, para que o pior não aconteça.

Esta é a realidade dos nossos alunos, dos seus pais, dos nossos colegas professores. Esta crise neuronal nos cerca e por muitos momentos nos toma de conta, e se temos em mãos uma ferramenta que é eminentemente coletiva, como o Teatro, vemos aí a porta aberta para uma mediação de aprendizagem através do ensino das artes que oportunize ao aluno uma posição intelectual e madura frente à sua realidade cultural.

A realidade cultural a que me refiro, é justamente essa onde os discursos estabelecem uma prioridade nos afetos acerca daquilo que se quer ser e ter. O objetivo mor desta dissertação passa por essas linhas. Nelas proponho algumas orientações para a abordagem deste traço da cultura contemporânea através do ensino do teatro, especificamente, na produção de uma escrita dramatúrgica que contemple os aspectos da teoria mimética de René Girard de forma a contribuir junto às orientações dos PCN's Artes, especialmente, às questões relativas ao convívio e diálogo.

Inicialmente apresento a experiência que vivi com a montagem da peça Espectrofúria no viés de possibilitar uma encenação que observa e reflete a questão do comportamento mimético social, cuja leitura dos conflitos pode ser feita sob o mesmo paradigma o qual fora submetido Édipo Rei e Hamlet. Em seguida, sigo com as orientações para a construção do texto teatral.

4.1 Espectros Miméticos

Ser cão e comer ossos que são atirados em meio ao acaso, é privilégio.
Espectrofúria

Eis a experiência que adquiri com a montagem da peça Espectrofúria, para que a partir dela seja percebido a concretude de uma encenação com de princípios miméticos ideológicos e visuais.

Espectrofúria, cujo texto está anexo ao material da dissertação, é uma obra que tem sua origem em 1970 em Recife. Apresentada no Festival Nacional de Teatro de Caruaru, escrita por Eduardo Lucena e encenada pelo grupo Laborarte (MA). No ano de 2014 a obra teve sua reedição, fazendo parte do projeto de Formação e Consolidação de Plateia da companhia Coteatro (MA) aprovada pela lei de incentivo à cultura. Na ocasião desta segunda montagem, tive a oportunidade de participar enquanto ator, ao mesmo tempo em que comecei meus estudos no mestrado, podendo então perceber traços da teoria que estava estudando, a mimética, no trabalho que estava sendo construído.

Espectrofúria é uma prosa poética que aborda as relações de poder entre os poderosos donos de castelo e seus lacaios, súditos e vassalos. Logo de início a relação mimética de rivalidade e duplo é estabelecida; o autor usa o termo “cães” para se referir tanto aos nobres quanto aos súditos. Temos enquanto personagens centrais o cão danado, que é o rei do castelo medieval, com todos os seus adornos e ritos para disfarçar seu etos canino, e o verdadeiro cão, sempre nu, vivendo e assumindo diariamente as suas qualidades animais, suas pulsões caninas de raiva, medo, sexualidade e excreção. Ao longo de toda a trama esta é uma relação ricamente abordada, de que os abastados mandatários e a escumalha subordinada são identificáveis pelo mesmo desejo; o animal desejo de ter, tomar e devorar. O cão danado sabe disso e por esse motivo ao longo da trama, sua preocupação maior é manter o estado de miséria da canalha canina.

É possível interpretar a ação do dono do castelo sob o prisma do discurso foucaultiano relativo ao aspecto biopolítico da relação de poder, onde o que interessa para o governante não é mais estabelecer uma tirania sobre o impedimento da vida, de matar, mas mantê-lo em condições de sobrevivência. O cão danado, o dono do castelo, sabe que se matar o cão irá legitimar o desejo sobre aquilo que possui, atraindo, portanto, outros cães, colocando em risco o poder que tem.

Outro aspecto importante na feitura da obra que acentuou o caráter mimético das relações foi a opção pela construção de uma dramaturgia visual. Todo o cenário é composto pelos corpos dos próprios atores que se revezam construindo fogueiras, camas, mesas, rocas e lápides, gerando, junto com a opção dos figurinos (todos montados com retalhos e trapos velhos amarelados) e da iluminação, formas distorcidas e degradadas, acentuando o aspecto pútrido da nobreza.

Em Espectrofúria temos em cena duas classes de indivíduos, nobreza e plebe. Para ressaltar a dimensão canina da plebe, os atores que representavam os cães desenvolveram suas cenas em plano baixo (sobre o apoio das mãos e dos joelhos), e no caso dos atores que representavam a nobreza (o rei, a rainha, o príncipe e a donzela) constituíram o seu trabalho no plano alto (em pé, eretos, ainda que de forma retorcida). Por mais que houvesse esse destaque dimensional dos planos opostos, a manifestação canina se dava em ambas as classes; na plebe concentrada nos movimentos ágeis e estanques, e na corte nos movimentos pélvicos, braços e na deformidade dos rostos. Na cena que se inicia o espetáculo, numa espécie de gênese da vida, o elenco em plano baixo, rastejante, em movimentos amebais, vão ganhando forma e evoluindo não para o macaco, mas para o cão, e do cão quadrupede para o cão bípede, aquele que damos o nome de homem.

A cena seguinte se passa na sala de jantar do palácio medieval, a família goza de um nojoso banquete de ossos, lambuzando-se em gorduras, e com cães magros suplicando e se digladiando por migalhas. Independentemente de quem come à mesa ou debaixo dela, todos são cães. Por mais que a nobreza tenha os seus ritos de cópula, matrimônio, seus jogos de cavalaria, os tormentos e impulsos são os mesmos. As cadelas da nobreza, na tentativa de fugir do impulso cão do sexo, organizam rituais que legitimam suas sádicas vontades eróticas.

A indiferença, ponto cabal na teoria girardiana, permeia toda a peça. Como um aborígene que estraçalha cérebros, ela devora o pensamento dos habitantes do castelo e do mundo. E por isso o dono castelo sabe que sua hora chegará, que não haverá rito nem símbolo que o distinga dos demais. E por isso, num ato de impulso mata o cão verdadeiro.

Neste exato momento os demais cães começam a uivar de lamento e de raiva, e o cão danado, dono do castelo, vê-se num derradeiro ato de indiferença, oferecendo seu filho em sacrifício, como bode expiatório, para aplacar a ira dos cães e assim fazer castelo continue seu giro em torno do sol.

Espectrofúria foi escrito no auge do teatro político brasileiro e ainda preserva sua força e atualidade, entretanto o elenco da primeira montagem, por conta de toda conjuntura político social do momento, estava mais alinhado com os elementos propostos em questão. Seria completamente tolo tentar imprimir neste elenco a

mesma verve do elenco original, assim, um recurso foi adotado para que o elenco despertasse para o que estava sendo dito pelo texto.

Por parte da direção, já se havia escolhido a dimensão narrativa e o marco teórico para que se executasse o trabalho; uma narrativa poética a partir do método de teatro pobre do teatrólogo polonês Grotowski.¹⁰ Esta narrativa, ainda que houvesse um personagem arauto/bobo da corte que pronunciava os acontecimentos do castelo, precisava ser contado pelos quinze atores em cena. Dessa forma o encenador aplicou exercícios de ampliação da percepção para a composição do corpo do ator, logo, das imagens da cena. Exercícios simples, porém, complexos. Um deles era a observação de cães durante a primeira semana de ensaios e no momento do treino a composição desse cão no corpo. De primeira, todos os atores recorreram à mimica para imitar os cães, o que criou ao invés do estado de repulsa exigido pela peça, um verdadeiro jardim de infância. Se a peça corresse nesse rumo, o sentido da obra estaria seriamente comprometido, este tipo de observação primária, que se refere muito mais à estereótipos não resolve a questão da peça. O objetivo era fazer com que esse corpo de gente, humano, se resolveria com a forma canina e os sentimentos que provém da forma, do fato de estar andando de quatro, em bando ou separado, sob o frio terrível de um ar condicionado de teatro. De igual modo, quando um ator fosse representar uma lareira, perceber como o corpo humano se comporta em estado de lenha sendo queimada e fogo, não simplesmente se balançar imitando o fogo, menos ainda caindo numa abstração plásmica, mas conduzir a forma a um estado interno do elemento que se está propondo. Mas como se imprime num ator o ardor do fogo, o peso do aço da cama? Com exercícios de intencionalidade energética, de exaustão e lentidão, assim, cada ator iria encontrando o seu cão, o seu objeto que iria representar em cena.

Construir os personagens humanos, para mim, foi um desafio ainda maior. O imaginário medieval nos é bem rico dado os filmes de cavalaria e as literaturas. Assim, é muito fácil cair no fácil do estereótipo de um rei medieval, altivo, esnobe, pedante, ou de um príncipe guerreiro, altivo, corajoso, na donzela indefesa e por aí vai. Sair do

¹⁰ Por teatro pobre se entende a retirada de tudo que é desnecessário, buscando somente o essencial da obra. Em tempos de grande inventividade tecnológica e de tradição naturalista, corre-se o risco de encher a obra de elementos que deixam seu discurso cansado ou mesmo fugir do foco da questão. Também por pobre não deve se entender como um palco vazio; o vazio pode ser necessário numa peça ao passo que em outra não. Este é um trabalho de percepção do diretor rumo ao encontro do essencial da obra.

dessa dimensão de uma mera mimesis externa para a construção de uma mimesis interna foi um verdadeiro desafio. Mas o que seria essa mimesis interna? Classifico como mimesis interna a execução da ação sugerida, ainda que seja uma ação de repetição, mas com suas próprias intenções. Nesse momento a verdade da cena, ou a genuinidade da cena, aparece. Através de exercícios físicos (alongamento, corrida, treino vocal) o corpo ia ganhando espaço para as formas que iam surgindo. Vale ressaltar que os exercícios de equilíbrio (diversas sequencias de agachamento, caminhada e corrida na ponta dos pés) foram essenciais para a construção dessa intenção, ou tenção interna.

A escolha do espaço também foi um ponto importante, ainda que tenha sido apresentado num palco de modelo italiano, a opção de mantê-lo nu foi imprescindível para a construção do efeito dos corpos e da luz.

Ao longo dos treinos fomos nos apropriando do texto, até que as palavras começaram a se tornar íntimas das ações. O texto foi dividido em coro onde todos falam todas as falas, exceto as duas únicas personagens que negam o ciclo canino de carnalidade e vingança, a donzela a ser salva que prefere a morte ao entrar no ciclo reprodutor de donzelas e príncipes, futuros reis e rainhas que farão a manutenção da ordem do castelo medieval e a mulher do dono do castelo, que suplica que seu marido todos os donos de castelo se arrependam de suas ações.

Durante o percurso da montagem, dos ensaios, o que pude perceber é que há um sentimento de intuição mimética para aqueles que observam as relações na sociedade. A mesma percepção de Sófocles está em Shakespeare e está em Espectrofúria. Os duplos, a relação de reciprocidade violenta, o desejo imitado, a vítima e o sacrifício. E a direção, respeitando a questão de rivalidade e mimesis, construiu uma encenação que ofereceu ao público o quadro de uma sociedade de antagonistas, de repetidores de uma situação caótica que a cada dia se entranha mais e mais em nossos pensamentos e desejos mais íntimos. Os espectros em fúria nada mais são do que cadáveres vivos que respondem somente às suas funções físicas em seus últimos sobressaltos. São o resultado de uma biopolítica, isto é, de um plano político perverso que não elimina o corpo, mas o reduz ao contorno de uma mera silhueta, mantido numa zona entre a vida e a morte (PELBART, 2000), um estado de sobrevivência borrifado com ilusões de autonomia que faz com que os sujeitos, os espectros, não percebam quem puxa as cordas de sua vida de marionete.

A estrutura em que se apresentou Espectrofúria buscou deixar claro para os atores e o público o jogo da teatralização da existência. De um mundo em que a cultura dramatiza papéis para tentar dar sentido à vida em sociedade, e que tais papéis se desgastam frente à força da fantástica máquina de repressão chamada desejo.

4.2 Orientações para uma abordagem mimética

A vivência no processo da montagem de Espectrofúria me possibilitou perceber na prática a realidade mimética apropriada por um discurso poético. A partir dessa experiência que considerei, acima de tudo, pedagógica, e com os anos que se seguiram ao longo deste programa de mestrado, das pesquisas e observações feitas nas escolas, organizei uma proposta metodológica para o ensino do teatro, no que tange a concepção de uma dramaturgia ou roteiro teatral aliada à ideia de revelação da estrutura mimética que rege os nossos comportamentos e dos sistemas políticos e instituições que se valem dessa condição humana para coordenar a produção de subjetividade dos sujeitos.

A esquemática que apresento tem em vista auxiliar o trabalho do professor de teatro nas investigações acerca das relações humanas caso este tenha interesse em pesquisar o lugar do modelo e da reciprocidade em nossa sociedade. O estudo aqui desenvolvido não objetiva simplesmente criar uma dramaturgia que dê cabo da teoria girardiana, mas de propor experiências intelectuais que sensibilizem a percepção da realidade sobre um tema que julgo ser de extrema pertinência no que se refere ao universo do aluno em formação.

À vista disso, elenquei algumas prioridades para o desenvolvimento deste trabalho que, ao meu ver, e segundo Araújo (2005), significa acima de tudo oportunizar aos alunos a capacidade de adquirir linguagem, manipular signos, ideias e conteúdos. Dessa forma, parto do seguinte ponto: toda obra poética é um argumento estruturado por premissas e uma conclusão.

Primeiramente é preciso esclarecer essa ideia de conclusão. A conclusão de uma argumentação artística está associada mais ao processo narrativo do que a necessidade de oferecer uma prova. Mas como toda argumentação ela não pode ser inválida, caso contrário ela não se sustera enquanto obra de arte dialógica. Se o

objetivo do artista é provar ou apontar indícios de que, por exemplo, a ideia de cultura sustentada pelo Governo não passa de um processo de aculturação totalitarista de soterramento de identidades, é necessário que as premissas sejam convincentes em relação à conclusão proposta. É isto que Aristóteles manifesta em sua Poética quando se refere à verossimilhança; não um argumento com o status de verdade, mas de probabilidade de que suas premissas correspondam à tocante conclusão. Entender isso passa por perceber o lugar do *lógos* na mentalidade Antiga apresentada no início deste trabalho, ou seja, a organização de um discurso a partir do lugar de onde se fala. Assim, existe vários *logos*, ou várias manifestações de discurso sobre a realidade, corroborando-a ou refutando-a e se apresentando enquanto válidas ou inválidas de acordo com sua capacidade de argumentação, da mesma forma que existe um *lógos* da escuta, que é a percepção do espectador, posicionada histórica e culturalmente e adornada com as particularidades do seu entendimento, resultando numa conclusão diversa e aberta.

Este *lógos* da escuta, por sua vez, para que não desvie seu entendimento da natureza da obra, do que se está argumentando, deve ser guiado pelo aspecto fenomenológico da obra, isto é, de que ainda que o espectador faça inferências e relações a partir de seus recursos intelectuais e emotivos, é preciso que ele não se desvie da obra, e esse não se desviar pode ser assegurado pela transparência do discurso do artista, que se dará justamente na escolha das premissas e na construção do argumento. E para facilitar este processo de transparência na argumentação, acredito que pensar o trabalho de construção do texto dramático por categorias facilite esta tarefa.

Categorias são conceitos gerais que definem relações, portanto o primeiro ponto é reconhecer a categoria que chamo de ideológica, ou seja, a argumentação filosófica que define os porquês da obra. Neste caso, a ideologia condutora é a teoria da violência mimética de René Girard. O autor poderá compor diversas combinações e reformulações deste pensamento ou de outros, mas a fundamentação ideológica é o motor do artista. Ainda que o dramaturgo não defenda o conjunto de ideias de algum pensador, é preciso que ele enxergue as suas motivações ideológicas para a construção da obra.

A dimensão ideológica fornecerá o objeto de defesa, ou melhor dizendo, o que eu defendo e o porquê. O que eu defendo é a conclusão e o porquê são as premissas.

À nível de dramaturgia, as premissas são os episódios ou cenas e as personagens que a compõe e a conclusão é o desenlace da peça.

Percebida a dimensão ideológica da conduta dramática o próximo ponto são as ações de inferência ou abstração. Este passo é o processo a qual se chega a uma proposição. Esta ação consiste na fabulação do tema que está relacionada a observação de um fato. Abstração é destacar um elemento do fato, ou o fato de um contexto, observado e ressaltá-lo com ficcionalidade. Ainda que o autor decida apresentar um fato real, os recortes feitos e análises na construção das proposições de cena deverão ser entendidos como ficcionalidade, pois correspondem à estrutura de *lógos*, local de onde se fala, citado anteriormente. Esta ação de abstração está subordinada, logicamente, à categoria narrativa da peça, ou seja, os destaques e recortes que faço serão comunicados a partir de minha estrutura narrativa.

A qualidade da abstração é a garantia da força do elo que se estabelece com o espectador. Seu objetivo é possibilitar uma dilatação da mente do espectador - em muitos casos, o trabalho de abstração para a recepção da obra é tão complexo quanto o daquele que a criou, eis o que considero um verdadeiro trabalho intelectual e filosófico a partir de uma obra de arte.

O exercício da abstração, da ação poética, é, sobretudo uma garantia de relação afetiva, ou como disse Bachelard (2008), de intimidade, com o modo de ser das coisas e da existência, que não é vedado apenas ao poeta, mas a todo aquele que exercita o olhar por meio de ações de abstração. Assim, quanto menos abstrações, menos intimidade com a vida, menos senso de pertencimento e compreensão sobre qualquer matéria da vida humana.

Por mais conteúdo e filosofia que se queira engendrar numa peça, seu sucesso só será por meio de ações de deslocamento, abstração, caso contrário em nada diferirá de uma ação moralista de catequização, gerando, como gera da maioria das vezes, antipatia (por falta ou excesso de abstração, extrapolando o sistema da linguagem que está sendo posto).

A ação de abstração, por sua vez, deve se adequar à categoria ficção e gênero: se é um mistério, terror, aventura, se adulto ou infantil e se corresponde à qual gênero teatral, épico, lírico ou dramático. Esta categoria orientará a natureza da abstração. O autor pode apostar numa relação híbrida entre os estilos ficcionais e de gênero desde que defina isso em seu plano de execução da obra.

Em sequência define-se a categoria de personagens: homens, mulheres, crianças, cada um com seus traços físicos, idade, etc. Precisamos de fato nos ater ao significado do termo personagem (*per-sonare*), soar por meio de, ou seja, estar atento aos aspectos de sua identidade e atitudes que os definem. Esta é a dimensão simbólica do sujeito da cena, uma dimensão que esfacelará ao longo das inter-relações. Para que haja este esfacelamento, é preciso que tais relações obedeçam ao princípio da triangulação dos desejos. Este princípio coordena a vontade dos personagens em relação ao objeto de desejo. É neste ponto que se concentra a relação de rivalidade mimética: os sujeitos possuem os seus modelos e aprendem a desejar por meio deles, e em determinada altura o sujeito modelo passa a ser obstáculo para o primeiro sujeito que deseja o mesmo objeto que o modelo, assim, gerando a rivalidade. Por exemplo, uma dançarina de ballet que tem como modelo outra, e durante muito tempo a primeira se inspirou na segunda, em sua técnica, em suas escolhas, e agora se encontram na posição de disputar o mesmo papel num espetáculo. Com o desenvolver da trama, as relações vão se tornando cada vez mais delicadas ao ponto de que a admiração que a primeira sentia pela segunda dá espaço ao desejo de apropriação do objeto, conseqüentemente a rivalidade.

Este é o processo de indiferenciação ou dessimbolização, onde os sujeitos modelos perdem sua carga simbólica e são tidos como iguais ou inferiores por aquele que deseja. Mais um exemplo: um pai que entende que ser chefe de família é impor ordens, ser violento, sodomizar seus filhos e esposa. Para que ele manifeste o seu ser é preciso que ele orchestre esta série de ações que ele entende enquanto necessárias para se fazer presente, o etos dele soa por meio dessa violência que é, sobre tudo, simbólica. Quando seu filho destrói o trono simbólico paterno e enfrenta as violências, respondendo contra as ordens do pai, ele está dessimbolizando o pai, a bem da verdade, para que ele consiga enfrenta-lo é necessário que ele passe por esse processo de simbolização.

A relação entre os personagens será definida pelas categorias de mediação, se interna ou externa. São as relações de proximidade espacial e simbólica que determinam o prazo de paz até que se deflagre a violência.

A escalada da violência mimética se dará pelo rompimento dessas diferenças e distâncias. É preciso que elementos de desejo sejam partilhados pelos personagens para justificar a quebra da relação. A relação pode ser rompida desde o início da peça

ou se dar ao longo da trama, ou mesmo nunca acontecer gerando o desvio da raiva do desejante sobre aqueles que ele considera simbolicamente menor ou sobre si mesmo. Neste momento tem-se espaço para o elemento da vingança.

A vingança é um elemento flutuante, pode aparecer em qualquer momento da peça ou ser citada como acontecimento anterior à cena, como no caso de uma rixa entre famílias que atravessa tempos antigos, já criando uma relação manifesta de disputa no drama.

Partindo do ponto que um dos elementos capitais da teoria de René Girard é a utilização do bode expiatório para a resolução da crise este elemento deve, portanto, figurar na estrutura que aqui se propõe. Lembrando que o sistema do bode expiatório consiste na escolha da vítima e seu sacrifício, como no caso do rei que sacrifica o seu filho em Espectrofúria, da criança que é colocada como o patinho feio e é humilhado por toda a turma quanto ou do bandido que é executado por um crime que cometeu.

A trama mimética exige uma ideia de fim e retorno ao estágio inicial da crise, de forma que ressalte o caráter repetitivo da estrutura humana submetida ao desejo e ao sacrifício, que é a estrutura mítica fundamental descrita por Girard, e que pode ser enxergada, resumidamente, da seguinte forma:

ESTRUTURA MÍTICA FUNDAMENTAL



Posso citar rapidamente um exemplo de escrita a partir deste princípio: um professor X ouve de um determinado aluno que a aula do professor M é melhor do

que a sua. A partir desse momento o professor X tem como meta provar para este e os demais alunos que sua aula é melhor do que a do professor M, que a esta altura já se tornou seu modelo. Com o desenvolver dos dias o professor X começa a imitar os trejeitos de M, o modo como se veste, como se relaciona com os alunos, o jeito que fala e ministra suas aulas, ou seja, se tornou o seu duplo. A proximidade da relação torna-se tamanha que M passa a se sentir incomodado com a súbita semelhança de X e percebe a disputa de M em querer conquistar os alunos, assim, começa a agir reciprocamente, buscando se superar. A partir desse momento as disputas de rivalidade velada já se declaram e os professores se tornam rival na busca da conquista do afeto dos alunos; estudam exaustivamente, discutem na coordenação, envolvem outras pessoas, até que chega ao ponto da rivalidade se tornar insuportável. A inveja e a vingança já escorrem pelos poros das ações. Seus títulos, suas reputações, seus empregos estão em jogo, mas esta contenda só será aplacada com uma ação catártica que desvie a ira que sentem e ao mesmo tempo seja justificada. Cada um tem sua justificativa do porquê de suas ações e nelas se acham justos. Assim, é preciso uma justifica maior, uma contradição maior, que unifique as partes conflitantes, uma terceira parte que precisa ser imolada. Os professores, então, buscam no aluno que fez a comparação o fim para a crise; começam a acusá-lo de ter incitado a inveja, o aluno pode, por exemplo, se envolver em uma confusão durante a peça ou mesmo ter se envolvido antes da realização cênica, mas que é descoberta pelos professores, e nela eles encontram a justificativa que precisavam para confirmar o caráter do aluno de incentivar conflitos. Dessa forma, oprimem o aluno, humilham e mais uma série de ações que fazem com que o próprio aluno se sinta culpado, e receba a culpa. Eis o bode expiatório. E toda escola, que já sofria com a crise, o aceita como culpado e no final da trama ele pode ser expulso da escola, pode continuar na escola mas sob a fama de marginal e, inclusive, aceitar esta alcunha, assim como Édipo em Édipo em Colono, ou mesmo se suicidar. Na estrutura deste exemplo, a ação inicial do aluno que desperta a estrutura invejosa e vingativa dos professores, é o mote do desenvolvimento da peça mas não a justificativa do ódio entre os professores, entretanto, o desenvolvimento de sua personagem deve conter sim, em parte, um traço da violência, anterior ou posterior à acusação, justamente para que os professores e a escola (e com certeza uma boa parte do público) se certifiquem cada

vez mais de que ele é o culpado. Finalizada apaziguada a crise e finalizada a trama, fica a porta aberta para o reinício da crise.

Deste modo, definindo o plano da escrita dramática, parte-se para a construção da encenação. Sigo na mesma sugestão de pensar a partir de categorias, neste caso, o ponto apensar é a categoria de regência ou categoria de narrativa. É ela que estabelecerá a ordem da comunicação com o espectador e fundamentará uma relação de transparência entre o sistema de linguagem elaborado e o público.

Ruy Filho, aponta duas categorias distintas nesta questão da narratividade da obra ao diferenciar o narrar da narração. O narrar condiciona-se a contar, apresentar informações, fatos e sensações que traduzem e determinam o reconhecimento de um particular acontecimento, dessa forma, se a categoria regente da narrativa for o narrar o trabalho será impulsionado pela ordenação de código simbólicos de, simultaneamente ou não, oferecendo ao espectador, por meio de estruturas abertas, oferecendo a quem vê a possibilidade de realizar uma leitura individual, mas atrelada ao contexto da obra (FILHO, 2014). Posso apresentar *Espectrofúria* serve como exemplo, as informações simbólicas oferecidas pelos corpos em cena e o texto propõem um sistema de organização espetacular calcado no narrar, uma “qualidade de dramaturgia que está mais próxima ao desenho oferecido pela encenação como estrutura dominante, pelo descarte da subjetividade dos personagens e pela permanência emotiva dos signos aos espectadores” (FILHO, 2014, p.294).

A categoria de narração, continua Ruy, se organiza fundamentalmente na habilidade do interprete em construir subtextos e acessos à informação da narrativa. Sua amplitude se dá pela qualidade da formalização do conteúdo narrativo pela potência das escolhas, seja mediante aplicação de técnicas específicas, seja pela capacidade criativa do interprete em oferecer ao espectador tantas entradas e desenhos quanto possíveis. (FILHO, 2014, p.294).

Esta opção de categoria foca em apresentar a personalidade de quem organiza os fatos. E entre o narrar e a narração, Ruy interpõe o que ele denomina de narrativização, que é, a partir do intérprete organizar contextos narrativos isentos da psicologia própria da construção de personagem, onde o interprete é o condutor do

discurso dentro de uma estrutura simbólica, uma forma híbrida de organizar a narrativa.

Evidentemente todo esse esquema entra em ruína se não for associado à capacidade criativa do professor. Encarar estes procedimentos como mais um modelo ou cartilha perderá todo o efeito catártico da trama. É preciso que o artista apure sua qualidade poética organização de discurso, e essa não é uma tarefa fácil. Na verdade, uma dupla dificuldade: é necessário que o professor de teatro opere uma ação de observar nas vias da ciência e do contexto político-social, e uma visão de perspicácia poética, que culmina na organização de uma narrativa. Não se pode esquecer que, acima de tudo, teatro é entretenimento. Muitos grupos de teatro na empáfia de soar culto e intelectual perdem aquilo que estabelece a verdadeira relação de intimidade e cumplicidade com o público. O entretenimento é a garantia da atenção e de uma experiência partilhada.

A escolha da dimensão narrativa é necessária para a exposição do pensamento eleito, entretanto cumpre dizer que é desnecessário impor estruturas prévias e rígidas à uma forma que se dá em processo. O universo que se cria com a obra de arte pertence à esfera da poética, isto é, das técnicas e decisões preliminares para a sua feitura, mas há também a dimensão processual do desenrolar da obra durante sua construção, e no caso de uma peça de teatro, também durante a apresentação. Os encarregados da obra (diretor, cenógrafo, iluminador, figurinista e os atores) devem estar despertos para esta dimensão chamada poiética. A poiética elucida o fenômeno da criação (PASSERON, 2004). O pensar sobre o que se está criando durante o que se está criando é que irá estruturar a comunicação necessária para o efeito que se quer criar.

Estas orientações cumprem o desejo de que se exercite os princípios de uma teoria que acentua uma série de práticas do nosso cotidiano. O professor tem no ambiente escolar uma infinidade de relações de apropriação e rivalidade. A cada dia crianças e adolescentes se entregam mais à exposição das mídias de redes de relacionamento, se colocando e tomando outros por modelo. Suas vidas foram tomadas pelo espetacular, assim, sua existência se dá pelo aparecer; apareço, logo existo.

Esta situação agrava outra. O ranço da pedagogia tradicional ainda está entranhado nas escolas, e um dos traços mais fortes desta pedagogia é a

dessimbolização. Muitos professores ainda agem sadicamente desconsiderando e inferiorizando o aluno, e em tempos de vida espetacular, torna-se mais humilhante ainda ser desconsiderado ou repreendido em sala de aula. O resultado disso são crianças e adolescentes cada vez mais violentas ou apáticas, que é o efeito inverso, por conta deste sentimento de ser dessimbolizado. As chacinas escolares se multiplicam à olhos nus e nenhum sistema educativo parece dar conta disso, pois estão inseridos na sociedade da aparência, do espetáculo e do cansaço.

A teoria que aqui apresentei visa auxiliar o professor de teatro na abordagem destas questões, de maneira que ele oportunize seus alunos a estar percebendo os pontos aqui elencados de acordo com suas realidades; as relações de inveja, de desejo pelo objeto do outro, a presença do outro na construção do meu eu, seja imitando ou negando o que se vê, e sobretudo o processo de desqualificação dessimbolização do outro, a crueldade nas escolas por parte das crianças também é algo gritante, e o problema *bullyng*, tão debatido nos dias de hoje, só está em foco justamente porque os humilhados começaram a revidar, porque até pouquíssimo tempo era tido como normal, ou coisa de criança.

Evidentemente esta proposta metodológica não é a solução para a violência em sala de aula, mas é um ponto de reflexão a partir de uma abstração que nos possibilita a nos transportar para o lugar do violentado e do violento. A antiga orientação aristotélica de que o homem se compraz com a imitação é de cunho pedagógico, principalmente quando se insere na poética. A ação de ensinar teatro, que resumidamente falando, é a ação de organizar poeticamente e mostrar, se coloca nessa perspectiva de oferecer modelos, não moralmente falando, mas de modelos que servem enquanto estruturas para uma abertura epistêmica, que instaura na mente um lugar mais de passagem do que estadia, de percepção e relação com o novo ao invés de se ancorar em formas rígidas de pensamento. E o recurso para se estabelecer este estado está na abstração e no enfrentamento diário daquilo que se observa. Não existe maneira mais eficaz de acessar a afetividade dos alunos do que o deslocamento da abstração. Ensinar as raízes do totalitarismo a partir de *Star Wars* ou da banalidade do mal em *O Planeta dos Macacos* são exemplos de geração de afeto que em nada tem a ver com diminuição de um discurso científico filosófico pelo fato de se usar arte para falar de sociedade. Ademais, arte e sociedade se dão mutuamente, e nossa tarefa enquanto professor, artista e pesquisador é investigar

formas de perceber o nosso tempo e organizar da melhor forma possível os acessos, deixando sempre espaço para a expansão da inteligibilidade do sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que um trabalho que visa atuar na formação de professores e contribuir para o exercício da docência se fortaleça a partir da pesquisa das estruturas fundantes da relação entre os humanos. A sociedade brasileira, historicamente marcada por abismos sócio-mentais cuja diferença se supôs colocar fim distribuindo renda e poder de compra, traz consigo a marca de um ressentimento antigo. Passamos a vida em busca de ouro de tolo; seja em nossa vida pessoal, seja em nossa vida como educador (que é um reflexo da primeira), dizemos ser tesouro as pedrinhas brilhantes que encontramos no chão, e a verdadeira riqueza nos passa ao largo.

Mas para se chegar à tal riqueza é preciso que o professor seja um verdadeiro detector de misérias. O professor detector de misérias é um sinônimo que faço do termo professor-militante de Silvio Gallo (2002). Este professor detector de misérias seria aquele que observa e vive com os alunos ao nível da miséria em que estes alunos vivem, sendo este professor um vetor de produção de condições de superação dessa miséria.

A miséria que observei foi a da reciprocidade dos afetos. A modernidade nos conduziu para o abismo da individualidade. Num primeiro momento quis nos igualar, nos tornou anônimos de nossa própria vida com suas plurais instituições em seus discursos de poder. Acredito que a educação seja a mais forte delas; que como no filme de Alan Parker, *The Wall*, o que se diz ser educação nos tem feito bonecos da existência, sem face, e a passos sistemáticos caminhamos para o triturador. De repente, tivemos um súbito rompante de ultra individualidade, cada qual com suas bandeiras, sejam elas de partidos políticos, grupos sociais, ou as bandeiras *mastercard* e *visa*. Cada qual com o seu sentimento de originalidade e diferença.

Aliado a isso temos uma tradição filosófica que incita o revide. A ideia de massa, de imitação passiva, conduta tão combatida entre os filósofos, anuncia a apatia, a amarelidão da falta de força e de vida. Assim, um mar de contra ideologias e contraculturas organizam o campo de batalha ideológico, cuja ordem é sempre se opor ao modelo imposto. Jamais retirarei o valor e a grandeza da militância contracultural, mas se observarmos a ingenuidade que se abateu nesses manifestos

individualistas, o que se conclui é que esse modismo revolucionário só corrobora com o ethos de reciprocidade violenta que mais degenera a sociedade do que une.

A cultura da originalidade nos sataniza, nos faz adversários. Somos discretamente inimigos um do outro. O mundo positivo fez surgir novas formas de violência, uma violência que é imanente ao sistema, por isso não temos defesa contra ela. Ela está dentro e fora de nós, e quando não a executamos, ao menos temos simpatia. Simpatia pelo demônio, este é o título do ensaio de Enrique Lynch (1999). Lynch apresenta um interessante sentido para o conceito de pessoa. O termo, inicialmente utilizado como recurso para dar nome aos nossos pruridos morais, na verdade serve simplesmente como uma máscara que oculta a verdadeira natureza individual do sujeito por detrás de um fino e frágil véu chamado autoconsciência crítica. Este recurso/conceito, cunhado por Boécio no séc. III, chegou até nós de alguma forma, seja pela igreja, pelas escolas, e tem servido para calar a animalidade e as pulsões destrutivas que pulverizam os homens. A ideia de pessoa, portanto, nada mais é do que uma grande narrativa que serve para encobrir nossa tendência de vitimizar. Essa máscara chamada pessoa ampara a nossa animalidade, mas por vezes ela é quebrada.

A vida contemporânea nos joga num paradoxo: com toda sua positividade, força-nos a ser pessoa ao mesmo tempo que nos consagra enquanto indivíduos. E em meio a este paradoxo os afetos se vão, porque para viver em sociedade não é mais necessário ser pessoa, apenas normal. E por normal, até muito recentemente na psiquiatria significou comportar-se adequadamente. Esse “comportar-se adequadamente” é uma máscara tão mais fina e tão mais cruel, pois se a ideologia vigente define isso enquanto parâmetro para se pertencer a uma sociedade, o número de sacrificados é gigantesco. Assim, o mito da normalidade não acusa o bode expiatório de criminoso, mas de louco e inválido, e dessa forma, socialmente aceitamos sua imolação, seu exílio, sua internação. E é por esta porta que entra a indiferença.

A normalidade torna-se padrão já que somos vistos como máquinas que precisam estar em bom funcionamento e felizes. Nos apresentamos como homens e mulheres que aprenderam a controlar seus sentimentos, psicopatas, de certa forma, que de uma maneira sinistra aprenderam a se afeiçoar àqueles que parecem não ter sentimentos (LYNCH, 1999). Afeiçoamo-nos ao justiceiro que espanca brutalmente o

bandido, em nossos aparelhos celulares nos tornamos cineastas da selvageria, e nas redes sociais clamamos por justiça, quando na verdade o que se quer é vingança. Acusamos aquele que saiu da norma, mas ele nos é necessário. Precisamos do mal no outro para que não vejam o mal em nós.

No auge da sociedade da originalidade, somos mais do mesmo. Nossas formas de vingar e justificar são tão velhas quanto a cultura, foram apenas politizados e nós otimistas, 79

não por ter esperança de melhorar, mas para desviar o olho da ferida e continuarmos a rolar a pedra de Sísifo.

Esta é a miséria que detectei, e a partir disso me coloquei a articular certos saberes e práticas que tomei por contundentes e necessárias para abordar as duas questões que acredito estar maltratando a vida em sociedade; o problema do modelo, da referência, e da indiferenciação.

Este trabalho surge de observações realizadas em minha vida de sala de aula, em departamentos, em coordenação, em grupos de teatro, em conjuntos musicais. A inveja e a má reciprocidade se estabelecem e se enraízam, e todos, céticos em seus discursos, justificam o eterno vai e vem de represálias. Portanto, o que aqui foi exposto é uma face do que acredito estamos vivendo em nossos dias, e a busca por encontrar conexões entre o que se vive e os discursos fundantes do problema da mimesis nos coloca cientes de que, como disse Heráclito, “é preciso saber que o combate é o viver juntos, e que justiça é discórdia, e que todas as coisas vêm a ser segundo discórdia e necessidade”.

Isso precisa ser pensado em sala de aula. Caminhos precisam ser propostos. As orientações que explorei como fomento de prática pedagógica nada mais são do que uma proposta de reflexão sobre o exercício da renúncia - renúncia do ter, do acusar, do vingar - algo extremamente delicado no mundo globalizado, onde tudo se pode ter, onde todos estão com suas justificativas na ponta da língua, onde o ressentimento e o medo imperam. Sim, é algo extremamente delicado, difícil, mas fundamentalmente necessário caso se queira sobreviver.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo; Martins Fontes, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios; tradução Vinicius Nicastro Honesk – Chapecó, SC: Editora Argos, 2009.
- _____. Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua. Editora: UFMG, 2010
- ARAÚJO, J. Sávio O. A Cena Ensina: Uma proposta pedagógica para a formação de professores. 2005. Tese Programa de Pós-Graduação em Educação, UFRN.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**: tradução Jaime Bruna – São Paulo: Cultrix, 2005.
- BACHELLARD, Gastón. **A poética do espaço**. São Paulo; Martins Fontes, 2008
- BATMAN: O cavaleiro das trevas (filme). Christopher Nolan. Eua, Reino Unido. Distribuidora Warner Bros, 2008. DVD 2h 27 min. son. color.
- Bíblia. Bíblia Sagrada Nova Versão Internacional/ Bíblia; (traduzida pela Comissão de Tradução da Sociedade Bíblica Internacional) – São Paulo: Editora Vida, 2007
- BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte. Brasília: MEC, 2001.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**: tradução Paulo Neves – São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FILHO, Ruy. A construção do sujeito biopolítico no intérprete: o corpo como representação de complexidades. In: SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo. (Org.). Teatralidades: da pedagogia da imagem ao sujeito biopolítico. – Palmas: Universidade Federal do Paraná/EDUFT, 2014.
- FREUD, Sigmund. **Personagens psicopáticos no palco**. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/02/freud-personagens-psicop3a1ticos-no-palco.pdf>> Acessado em: 1 fev. 2016.
- GALLO, Silvio. **Em torno de uma educação menor**. Revista Educação e Realidade, p. 169-178, 2002. Disponível em <[file:///C:/Users/Eduardo%20Medeiros/Downloads/25926-98931-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Eduardo%20Medeiros/Downloads/25926-98931-1-PB%20(1).pdf)> Acessado em: 29.mai. 2016.
- GIANNETTI, Eduardo. 2007. Vícios privados, benefícios públicos? São Paulo, Cia das Letras.
- GIRARD, René. Aquele por quem o escândalo vem: tradução Carlos Nougué. – São Paulo: É Realizações, 2011.

_____. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 81

_____. **O Teatro da Inveja**. São Paulo: É Realizações, 2010.

_____. **Mentira romântica e verdade romanesca**. São Paulo; É realizações, 2009

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*: tradução de Enio Paulo Giachini. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. São Paulo; Martins Fontes, 2013

KIRWAN, Michael. Prefácio. In: ANTONELLO, Pierpaolo; GIRARD, René; ROCHA, João Cezar de Castro. **Evolução e Conversão**. São Paulo: É Realizações, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LLOSA, Mario Vargas. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*: tradução Ivone Benedetti – Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LOSCO, Mireille; NAUGRETTE, Catherine. *Mímesis (a crise da)*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**: tradução André Telles –São Paulo: Cosac Naify, 2012

LYNCH, Enrique. *Prosa e Circunstância: uma provocante, impudica, politicamente incorreta e imprescindível revisão da experiência da geração que se iniciou no pensamento e na política nos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro; Editora Campus, 1999.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*; tradução Maria Júlia Goldwasser - 2^o ed – São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENDOZA-ÁLVAREZ, Carlos; JOBIM, José Luís; MENDES-GALLARDO, Maria. (org.) **Mímesis e invisibilização social: a interindividualidade coletiva latino-americana**. São Paulo: É REALIZAÇÕES, 2016.

MORAES, Felipe de. Apresentação. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**: tradução André Telles –São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NASSER, José Monir. **Para entender o Trivium**. In: JOSEPH, Mirian. **O trivium: as artes liberais da lógica, gramática e retórica: entendendo a natureza e a função**

da linguagem: tradução e adaptação Henrique Paul Mdyterko. – São Paulo: É Realizações, 2008

PASSERON, René. **A poiética em questão**. Revista de artes visuais. Rio Grande do Sul, v.13, nº 21, p. 9-15, 2004. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27885/16492>> Acessado em: 28. mai. 2016.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Tradução de Maria Lúcia Pereira e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLATÃO. **A República**: tradução Pietro Nasseti–São Paulo: Martin Claret, 2007. 82

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política; tradução Mônica Costa Netto – São Paulo: Editora 34, 2005.

ROGUE, Christophe. **Compreender Platão**. 6. ed: tradução Jaime A. Clasen – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro; ANTONELLO, Pierpaolo. Um longo argumento do princípio ao fim. In: GIRARD, René. Evolução e Conversão. São Paulo; É Realizações 2011

_____ ; Figurações da Mímesis em Shakespeare e Girard. In: GIRARD, René. **O teatro da inveja**. São Paulo: É realizações, 2010.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Experiência e conhecimento em Teatro**. São Luís: EDUFMA, 2013.

SHAKESPEARE, William. Trad. Millôr Fernandes. **Hamlet**. Porto Alegre; L&PM, 1997.

SOUZA, Jovelina Maria Ramos de. **Platão e a crítica mimética à mimesis**. Cadernos UFS. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/cadernos_ufs_filosofia/revistas/ARQ_cadernos_5/jovelina.pdf> Acesso em: 18 jan. 2016.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880- 1950): tradução Raquel Imanishi Rodrigues – São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TELEWA, Murilo. **Queniana enfrenta fama de 'amaldiçoada' após ter 6 pares de gêmeos**. BBC Brasil, 27 jan 2011. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/01/110127_gemeos_queniana_rw.shtml> Acessado em 28 mar, 2016.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo; Perspectiva, 2008.

WEBB, Eugene. **As peças de Samuel Beckett**; tradução Pedro Sette-Câmara - São Paulo: É Realizações, 2012.

ESPECTROFÚRIA

Personagens

Narrador

Rei

Mulher do rei

Príncipe

Donzela

Cão verdadeiro

Coro

ESPECTROFÚRIA

A família medieval janta e atira ossos a cães. Seus próprios ossos. O dono do castelo medieval lambuza-se de gorduras e concentra-se na tarefa de destruições carnis. Atira mais ossos a cães. O moço, seu filho, futuro cavaleiro andante, também come com os dedos (come os dedos de alguém vivo), de maneira elegante, repticiumana.

CORO - Cães a roer ossos no castelo medieval. Noite.

Superstições que o verdadeiro cão não tem provocam os pensamentos do cão danado. Bruxas voam no ar, em vassouras mágicas; gargalhadas luciféricas de bruxas desgraçadas...apenas povoações de pensamentos.

Não se pensa em horrores no castelo medieval. A mocinha, futura esposa e dama, só tem uma preocupação: não ser desvirginada por alguma encarnação de satanás.

DONZELA - Antes a morte!

Pensa a mocinha em toda sua canina pureza medieval. O dono do castelo já parou a nojenta tarefa que cumpria. Olha com olhar de rato doente para o lar e peida sonoramente, levanta, escarra, chuta um cão e caminha para a lareira. O moço segue a bajular o velho:

PRINCIPE - E meu futuro, pai? Serei um bom cavaleiro? Eu esmagarei os vermes que me impedirem de salvar a donzela! 86

CORO – Que também é verme!

A mocinha ergue o corpo doente, cheio de mazelas, e vai, junto com a velha para a roca, a esperar o príncipe antes que satã venha e fecunde uma coisa que não seja gente!

As bruxas, não percebidas pelo cão verdadeiros, filho legítimo do pai, têm o olhar morto de maldições, pragas, misérias, desgraças e outros componentes essenciais ao cão danado e seus filhos, habitantes do castelo medieval.

CORO - Ao longe, o pio das aves é visto à sombra de alguma coisa ruim.

Coisas ruins é o que o dono do castelo e suas bifurcações (filhos, filhas, esposas) necessitam para a vida. Que ela seja eternamente povoada por coisas ruins

e de cães comedores de ossos, que mitigam seus restos com francos abraços nos irmãos desgraçadamente abatidos.

CORO - A noite, pura e bela, é maldita.

A natureza, indiferente como o seu criador, é para os habitantes do castelo, um hostil aborígene que estraçalha os seus cérebros imprestáveis. As nuvens são habitações dos malignos pensamentos que, insanos, povoam toda a indiferença do mundo (do castelo).

O dono do castelo põe a mão em um cachorro. O cão verdadeiro estremece o ameaça com um rosnado...é o bastante! Com sua “fiel” lâmina, o cão danado faz rolar ao chão a cabeça do cão verdadeiro.

CORO - E tudo o que for tocado pela garra negra desse cão apodrecerá nas masmorras da habitação do diabo. O cão não mais vive. O seu corpo ensanguentado, sem pescoço, sem cabeça, jaz no mármore, indiferente.

Gargalhadas de bruxas também habitam pensamentos. Os cães latem, uivam...

O cão morto, ridiculamente estendido na pedra (talvez no asfalto) não pensa. Não pede perdão a ninguém pois ser cão verdadeiro e comer ossos que são atirados em meio dos acasos, é privilégio. A senhora dama, esposa do dono do castelo, esta sim, pede perdão e piedade...

MULHER - Pensas então, animal abestalhado, que és a coroa da criação.

CORO - Pede piedade enquanto podes e te envergonhes, donos de mundos e de castelos, pois os teus mundos são torrentes de lama e nada.

MULHER -Tu és tão imperecível quanto as gargalhadas das bruxas em abismos de satã.

O dono do castelo vê o cadáver do cão que assassinara...a bela forma flácida é desprezada e mandam retirar o animal.

As mulheres tomam conhecimento do incidente. Estão entretidas em tumores e se divertem sadicamente, pensando nas aberrações sexuais praticadas pelos funcionários das repúblicas dos infernos, nas sucursais dos infernos, no castelo do cão danado.

O moço deixa de pensar no sangue do animal e pensa no sangue da donzela salva, no sangue humano que jorra copiosamente de feridas imaginárias.

CORO – Lá fora a indiferença é total!

O cão danado passa a inventar novas maneiras de divertimento. Mais bruxas e mais nojentos indivíduos que satanicamente prepararão o espetáculo da autotortura. Sempre as mais modernas e tecnológicas: superbactérias que dizimarão os miseráveis que habitam o lado de lá dos pensamentos dos duendes. Lâminas que furarão os vermes comunistas até que suas almas uivem como lobos em estepes longínquas, famintos. Nuvens de pragas que limparão o capitalismo da história verme humana.

CORO – Morcegos esvoaçam nas torres medievais dos castelos dos pensamentos do cão falso e de suas inverdades. 88

O dono do castelo dorme arrotando seus tumores, o seu jantar e os seus temores. A senhora dama pensa em descomunais alavancas que queimar-lhe-ão as entranhas rasgadas.

A mocinha desafia a roca, aguardando o herói que chegará antes de satanáas e sua comitiva. Os seus pensamentos voltam aos morcegos e ela os vê esvoaçando em torno de algo podre.

O moço só vê as donzelas ensanguentadas que caem nas garras dos cães verdadeiros e nas almas de imaginações que se perdem no eu do cão, no eu do homem.

CORO – Ser cão que late e ter quatro patas é privilégio dos que não pensam nem criam castelos medievais cheios de ódio, bruxas e morcegos...

O homem que habita o castelo sua suores do medo que lhe são infundidos por seres malfeitores.

CORO – Ossos são atirados aos cães famintos...cães donos de castelo lambuzam-se e pedem perdão por existirem...mulheres concentram-se em bruxas, vassouras, e objetos semelhantes, bem maiores...bem maiores...o moço pensa na sua perda poça de suores, arfando raivas danadas. E o castelo medieval com cães latindo continua a girar em torno do sol, cientificamente...tecnologicamente.

Eduardo Lucena