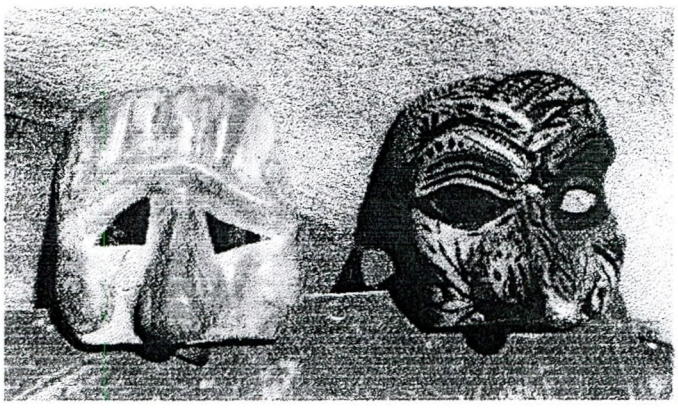
# Universidade de São Paulo

## Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

*Departamento: Letras Modernas*

*Área: Língua e Literatura italiana*

Dissertação de mestrado: Máscaras da *Divina Comédia*



Orientadora: Prof. Dra. Vilma De Katinszky Barreto de Sousa

Orientando: Domingos Pedro de Alcântara

São Paulo

2002

ALCANTARA, D.P. DE
2002

# Índice

Introdução.....1

1.0. **A Obra Literária e o Teatro**.....8

1.0.1. O Universo Objectual Concreto do Ritual Dramático.....8

1.1. A Textura do Universo.....9

1.2. O Romanesco e o Cênico.....19

1.2.1. Os Princípios Aristotélicos e a Questão dos Gêneros.....19

1.3. A Personagem que diz "Eu".....24

1.3.1. Uma Estrutura Arcaica.....26

1.4. Fundamentos Temáticos – Canto I, início da viagem e entrada no Inferno.....26

1.4.1. A Difusão.....26

1.4.2. Antecedentes e Porquês.....27

1.4.3. Primeiras Conclusões.....27

1.4.4. Leitura Diagramática.....29

2.0. **A Concepção da Performance**.....30

2.1. Cadeia de Situações Sintagmática.....30

2.2. Eixo Paradigmático.....36

2.3. Texto Pronunciado e Abertura.....37

3.0. **A Obra Através das Máscaras**.....46

3.1. Um Sistema Particular para Dante.....54

3.2. O Sistema do Inferno; Primeiro Molde e Material.....55

3.2.1. Segundo Molde.....65

3.2.2. Terceiro Molde.....66

3.3. Do Segundo Reino.....68

3.3.1. Os Pecados Capitais.....70

3.4. Rosto, Sentimento, Corpo e Voz na Reprodução das Esferas Celestiais.....78

4.0. **Estrutura Dramática da Narrativa**.....82

4.1. O Xamanismo.....82

4.2. Sistema ético religioso.....84

4.3. O Universo no Espaço Cênico.....86

4.4. A Viagem (interior) do Herói pelo outro Mundo.....88

4.4.1. Mapa Mítico.....90

4.4.2. O Elenco Interno.....97

CONCLUSÃO.....100

ANEXOS

A Linguagem do Contraste e do Arrebatamento.....103

Trabalhando Pedras.....110

Bibliografia.....119

# INTRODUÇÃO

## Fundamentos

*A Divina Comédia* é única e de absoluta universalidade para a cultura do Ocidente, por isso o escopo do atual trabalho não está em tratar exclusivamente de questões a respeito da obra de arte literária como produto teatral, mas, além disso, está em voltar-se para um texto cuja abrangência da composição exige uma pesquisa interdisciplinar que rompe as fronteiras da dramaturgia e da crítica literária. Contando com o apoio de edições críticas e comentadas, a leitura do original teve embasamento em teóricos de diversas áreas. Autoridades no assunto como Francesco De Sanctis, Erich Auerbach e Gianfranco Contini nortearam a crítica literária; com relação ao fenômeno teatral, o direcionamento fundamentou-se em estudiosos como José Ortega y Gasset, Jerzy Grotowski e Peter Brook. Contudo, a proposta de trabalho exigiu que se abarcasse disciplinas como a antropologia e a mitologia primitiva, desse modo faz-se mister citar, respectivamente, os estudos de Claude Lévi-Strauss e Joseph Campbell. Em outro patamar, muitos autores foram importantes, é o caso de Otto Maria Carpeaux com suas observações sobre a obra, Ana Maria Amaral na abordagem do teatro de formas animadas, Charles Sanders Peirce e seguidores em questões a respeito da Semiótica, também Stephen Larsen[1], discípulo do mitólogo citado acima, na pesquisa mítica, e outros.

## Dificuldades

No sentido etimológico, "drama" designa ação; dentro do qual a personagem se delineia através da esfera de comportamento; ela determina-se pelos atos oriundos dos estados de espírito ou pelo choque de temperamentos, que podem ser duas ambições, duas concepções

---

[1] Ver Bibliografia consultada.

de vida. A personagem dramática determina-se quando em confronto com o outro (o Duplo[2]); ou seja, são personalidades que se determinam totalmente quando submetidas ao confronto.

Em decorrência desse princípio, o poema medieval demonstra uma caracterização especificamente particular e única, de modo que as produções cênicas baseadas na obra acabam se deparando com problemas que não são freqüentes na maioria das adaptações literárias para a cena. Constantemente, a problemática que envolve tal tipo de transposição gera intrincáveis discussões devido ao caráter subjetivo da poesia, levando em conta que tal caráter implica interpretação e concepção da obra de arte. Some-se a isso o fato de que as personagens da obra evidenciada já se apresentam definidas quanto à ação e ao comportamento, fixadas em um tempo *ad aeternum*, figuram sobre o pedestal da morte. Desse prisma, elas não são personagens dramáticas, o seu destino foi definitivamente traçado a partir do momento em que se confrontaram com a morte para ocupar lugar no sistema cósmico. Contudo elas vão se redefinindo dentro do contexto, conforme se apresentam na seqüência dos acontecimentos; elas possuem, de um modo ou de outro, uma esfera de ação (comportamento ou condição) dentro do cosmo.

De outra maneira, a personagem de Dante é a única que, no sentido dramático, se realiza dentro de uma ação, através da ação, define-se ao relacionar-se com o(s) outro(s). Por isso é provável que tais dificuldades sejam mais acentuadas, quando se compara a *Commedia* com outras obras literárias.

Outro obstáculo é classificá-la enquanto literatura. O poema apresenta caráter híbrido ao revelar em seus diversos estilos mais de um gênero; possui dimensões de epopéia pela extensão e forma narrativas, no entanto seu assunto não versa exclusivamente a respeito de temática ilustre, sublime, especialmente vinculada a cometimentos bélicos e/ou históricos; possui material lírico, mas não se enquadra integralmente nesse gênero pois o próprio autor

---



[2] Pavis, P. *Dicionário de Teatro*. "DUPLO" p. 117; Perspectiva, 1999.

exigiu que se acreditasse na veracidade teológica, política, ética e filosófica de seu pensamento; nesse caso a subjetividade coloca em questão uma série de quesitos suscetíveis de interpretação. Outrossim não temos uma narrativa coerente, mas a própria confissão do Poeta e sua cosmovisão. Estamos diante de unidade textual formada por inúmeros mitos. Nesse caso, a concepção dramática da obra integral torna-se dificultosa, beirando a impossibilidade.

## O Ser Tao de Dante

O fato de ela possuir dimensões universais, de abrangência inigualável em toda a literatura ocidental, explica-se quando nos voltamos para obras-primas como *Odisséia*[3], *Ilíada*[4], *Decamerão*[5], *Dom Quixote*[6], *Hamlet*[7], *Os Lusíadas*[8] e ouso até citar *As Mil e Uma Noites*[9]. Todas, obras no rol dos clássicos universais, sem sombra de dúvida. Entretanto quando se volta para o caráter universalizador nota-se que elas mostram algo em comum – exceto Dante – cada uma à sua maneira revela esse ou aquele aspecto do universo, mas *A Divina Comédia* é o universo literário inteiro. A urdidura ficará mais consistente quando compreendermos como o autor construiu uma síntese da visão sacralizada da história e da ciência (da época), englobando os conhecimentos transmitidos pelas Sagradas Escrituras e pela tradição Clássica; veremos se há também elementos que podem sugerir influência do extremo Oriente.

---

[3] Homero. *Odisséia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1993.
[4] Id. *Ilíada*. trad. Otávio M. Cajado. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1961.
[5] Boccaccio, G. *Il Decamerone. Firenze*, C. E. G. Nerbini spa, 1964.
[6] Cervantes, M. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo, Abril Cultural, 1981.
[7] Shakespeare, W. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Trad. C. Medeiros e O. Mendes. SP, Abril Cultural, 1978.
[8] Camões, L. *Os Lusíadas;* Obra Completa; Rio de Janeiro, Aguilar, 1963.
[9] Trad. Maria Eugênia C. de Sá B. Sintra; Publicações Europa América. Essa obra pertence à cultura do Islã, mas serve seguramente como ponto para argumentação.

O texto não foi destinado para o palco, diálogos há, mas diluídos e entrepostos no imenso discurso do "eu", testemunha e narrador, de modo que as ações estão dispersas em episódios inúmeros e um monólogo nesse caso é inexeqüível. Todavia a ação se manifesta através dos cenários descritos, ainda que o ato dramático não se mostre como atual para o apreciador. A dramaticidade das descrições e do comportamento das personagens é a porta de entrada para se definir um trabalho de tradução da obra literária (palavra) para a linguagem cênico-dramática (imagem e ação).

## Objetivos, Meios, Técnica Teatral e Obra Literária

Passando por esses umbrais, o objetivo principal é conceber um complexo de máscaras fundamentado na estrutura textual. Tais máscaras devem ser elementos cenográficos que participam do ato teatral. Além de representar determinadas personagens do quadro figurativo, elas são parte integrante do cenário e da encenação. O ator é o elemento que põe em movimento o conjunto de máscaras e dá andamento à narrativa, que é a viagem do Poeta ao mundo do além. Em suma, no decorrer do atual trabalho, tentaremos compreender *A Divina Comédia* como um quadro de máscaras que reproduz, através das identidades do elenco de personagens, o universo criado pelo artista. Evidentemente esse quadro está inserido em um contexto, a viagem do Poeta existindo dentro do tempo e do espaço dramáticos.

## Etimologia e Origem da Máscara

Entre os componentes do drama existe a "personagem", a raiz latina da palavra vem da mesma de *persona*, que significa "máscara"; ora, a criação de uma máscara é também a criação de uma personalidade dramática. A elaboração da máscara implica construir

um aparato que envolve a criação de um papel. Portanto a concepção da máscara remete a um trabalho criativo vinculado à partitura corporal, aos exercícios vocais e sobretudo à elaboração do elemento máscara como instrumento dramático, na relação com figurino e cenário; a dramaturgia interessa na medida em que aborda a temática "Do Texto ao Palco".

Mesmo com o embasamento textual, a elaboração da máscara ultrapassa atividades do tipo pintura (seja na maquiagem), escultura e modelagem (construção dos moldes). A literatura e a dramaturgia são importantes na análise do texto, assim como a arquitetura, na elaboração do cenário (do universo dantesco), a música e a dança, no estudo vocal e corporal. Em suma, a confecção da máscara fundamenta-se no sentido de composição da personagem dramática.

Então surgem questões assim: a máscara dos adúlteros, o quê é a máscara de *Francesca da Rimini* ? como é a máscara de *Pier della Vigna*, lamentando pela eternidade o seu suicídio? A composição estrutura-se em três elementos básicos: corpo, voz e máscara. Sendo que a máscara é a base de sustentação da personagem, é o principal eixo da pesquisa, tendo em vista a psicologia extrospectiva, a exteriorização por inflexões e pela expressão corporais, timbre de voz, maneira de andar e de olhar, etc.[10]

## Divisão dos Assuntos e Subdivisões

O Capítulo I, intitulado "A Obra Literária e o Teatro", envolve assuntos referentes ao universo reproduzido pelo autor, à transposição da literatura para a cena e aos problemas específicos da *Commedia*. Primeiramente explana-se a estrutura do texto e a cosmovisão do autor; seguem-se comentários e informações a respeito das características e do contexto histórico. Disserta-se sobre os gêneros literários, buscando definir um paralelo entre drama

---

[10] Prado, D. A.; "A Personagem no Teatro" em *A Personagem de Ficção* pp. 81. Ver Bibliografia.

(teatral) e narrativa (romanesca), com a finalidade de reconhecer o texto enquanto teatro. Em seguida busca-se a compreensão da personagem central – como universo e como diverso – no espectro de máscaras, dentro de quadro pré estabelecido. Para tal abordagem, a semiologia teatral foi instrumento elementar na pesquisa.

O Segundo, intitulado "A Concepção da Performance", define o esquema de signos que representa a obra nos eixos sintagmático (linear, dinâmico, na linha do tempo) e paradigmático (estático, atemporal, circular) através de divisões determinadas a partir da estrutura textual, com o propósito de fundamentar o sistema (grupo de máscaras e respectivos discursos) representante do universo.

O Capítulo III, "A Obra através das Máscaras", conceitua a máscara e define a configuração do quadro com a formatação das figuras mascaradas, determina os critérios com os quais essas foram concebidas e elaboradas, descreve e justifica a sua composição. As teorias de Auerbach sobre o sentido figural serviram de base para a concepção da máscara como figura.

O Capítulo derradeiro explana a estrutura dramática, o ritual xamanístico e a identidade da viagem do Poeta com esse. *A Divina Comédia* é um texto, além de universal, bárbaro regressivo – no sentido de que sua composição rompe com os princípios de classificação literária para remeter a uma não diferenciação das modalidades artísticas no uso da palavra – por tais razões a sua dramatização foi colocada na linha dos rituais arcaicos e essenciais do gênero humano, revelando e exigindo alto grau de elaboração artística para alcançar a expressividade adequada.

Pode-se constatar que se trata de uma síntese geral do saber, uma retomada de tudo que existiu antes em termos de arte e ciência, anunciando a nova era. Nas palavras de De Sanctis: *È una di quelle costruzioni gigantesche e primitive, vere enciclopedie, bibbie*

*nazionali; non questo o quel genere, ma il tutto, che contiene nel suo grembo ancora involute tutta la materia e tutte le forme poetiche, il germe di ogni sviluppo ulteriore.*[11]

[11] De Sanctis, F.; *Storia della Letteratura Italiana*, p 124. Ver Bibliografia.

# 1.0. A OBRA LITERÁRIA E O TEATRO

## 1.0.1. O Universo Objectual Concreto do Ritual Dramático

A estrutura da obra literária, assim como de qualquer texto, é composta por uma série de planos, entre os quais o único real é o dos sinais tipográficos impressos no papel. Contudo esse plano, ainda que importante para a fixação da obra literária, só tem importância quando se trata de uma leitura concreta. Colocando-o à parte, nota-se que os outros planos (irreais por não possuir autonomia ôntica) necessitam da atividade imaginativa e concretizadora do leitor para criar uma síntese intuitiva de uma imagem, seja de um objeto, seja de uma personagem. Com unidades significativas de diversos graus e através de determinadas operações lógicas, esses planos projetam ao apreciador certas relações, atribuídas aos objetos e suas qualidades, que determinam o universo imaginário de uma obra[1].

Graças a esse contexto objectual, forma-se um plano intermediário de aspectos esquematizados que determinam a concretização do leitor. De tal esquema podem emergir referências a aparências físicas ou processos psíquicos. No quadro figurativo de uma obra literária, a mediação dos objetos não pode ocorrer de outra maneira. Entretanto, quando nos voltamos para o cinema e para o teatro, percebemos muitos aspectos concretos pois esses necessitam da mediação física do corpo, da voz, da fisionomia do ator e de outros elementos, para revelar ao apreciador aquele universo imaginário criado pelo autor[2]. No caso específico do teatro dá-se a impressão da presença física e real do objeto, tal ilusão só é possível graças ao ator e ao momento de intensidade, denominado ritual dramático. A ficção está revestida de tal força que se substitui ou se sobrepõe à realidade. Em uma contraposição à obra literária, dir-se-ia que não são mais as palavras que constituem os objetos e as personagens; o mundo

---

[1] Rosenfeld, A. "Literatura e Personagem" em *A Personagem de Ficção, pp.13-15.* Ver Bibliografia.
[2] Ou autores, pois nesse caso o processo criativo passa pelo cunho do encenador e do ator, (N. A.).

fictício da cena absorveu as palavras do texto e passou a constituí-las, de forma que personagem, discurso e cenário determinam o ambiente[3]. A personagem se tornou fonte das palavras do texto. O mesmo se dá na realidade, entretanto no caso do teatro (como no cinema) o mundo é reproduzido de modo que as objectualidades são puramente intencionais.

O mundo das objectualidades intencionais apresenta-se através de imagens vistas e ouvidas, ou melhor, no espetáculo "quase-visto" e "quase-ouvido"[4] o mundo imaginário não é exatamente objeto de percepção. A personagem teatral não apenas constitui a ficção mas, através da presença viva e carnal do ator, dá fundamento ontológico ao ritual dramático.

## 1.1. A Textura do Universo

Abrimos o presente item, fazendo referência aos sinais tipográficos no papel e à sua importância em uma leitura concreta. Pois bem, reiniciemos por esses, já que o poema possui muitos planos de leitura, inclusive o concreto. Ao abrir o livro no Canto I parece que estamos diante de uma montanha, como um obstáculo intransponível, receio comum para quem pretende enveredar pelo poema que Dante Alighieri dedicou à amada Beatriz. A hesitação em iniciar o percurso também foi um dos grandes temores da personagem protagonista, ou melhor, um dos medos do autor, ou poderíamos dizer do eu-narrador ? Mal olhamos para o texto e já nascem dois pontos a serem esclarecidos. Vamos a eles.

O primeiro é que o poema medieval possui cunho autobiográfico. Mas isso não quer dizer que o poeta italiano usasse a literatura como pretexto para expor elementos particularizadores da sua vida. Antes de tudo podemos dizer que ao colocar personagens que participaram de seu contexto histórico – amigos, inimigos, desafetos e pessoas notórias de sua contemporaneidade – o autor criou figuras que mais se identificaram com o universo humano

---

[3] Rosenfeld, A.; op, cit. pp.21-29; Ver Bibliografia.
[4] Id., ibid., p.31

do que com o indivíduo propriamente. O primeiro exemplo é ele mesmo, o Poeta é figura de toda a humanidade. Portanto, a personagem que diz "eu" tanto se reveste do autor bem como se reveste do ser humano universal, o arquétipo do homem em busca de si mesmo. Um ser vivo que vê a morte, e a vida interagindo com a morte.

O outro diz respeito à narrativa do poema, por quê a hesitação em iniciar a leitura, o percurso, ou a viagem? O Canto I é provavelmente o mais significativo para o conjunto da obra, veremos mais adiante como a sua importância é central no sistema. O poema tem início com o protagonista perdido na Selva Tenebrosa[5], que significa o estado de transviamento, a *selva selvaggia* dos vícios, dos pecados e da ignorância. Ao passar a noite inteira errando pela escuridão, eis que o "eu" consegue vislumbrar uma colina (*colle*) parcialmente iluminada, que simboliza a elevação espiritual – nela reflete-se a luz da filosofia, capaz de iluminar pontos obscuros do ser. Na tentativa de atingir o monte para amenizar a aflição, ele é impossibilitado por três feras: a pantera (*una lonza leggiera e presta molto* v 32), o leão (*un leone... test'alta e rabbiosa fame* vv 45, 47) e a loba (*Ed una lupa... sembiava carca nella sua magrezza* vv 48, 49), figuras bestiais que simbolizam respectivamente a luxúria, a violência e a avidez mesquinha, insaciável. Nesse impasse, é salvo por Virgílio, *deus ex machina* – que no contexto ultrapassa a personalidade histórica para assumir valor significativo no sistema, ou seja, o autor da Eneida é figura das qualidades mais nobres e elevadas que os homens puderam cultivar no âmbito espiritual, desprovidos da revelação e da fé cristãs, faltou-lhe o batismo. O poeta que cantou os feitos de Enéias e a grandeza de Roma, após salvar o Poeta autor das feras na floresta medonha, esclarece ao protagonista a missão: por ordenação do Poder Supremo, deve-se realizar uma viagem ao além-túmulo com o propósito de resgatar uma experiência reveladora que implica a salvação do "Eu universal". Eis o porquê do medo,

---

[5] Bettelheim, Bruno; *A Psicanálise dos Contos de Fadas;* Editora Paz e Terra, 7ª ed. O autor analisa a função da Floresta Escura nos contos populares e infantis e cita Dante como exemplo no uso dessa figura de desagregação. (N. do A.)

tamanho o perigo de assombrosa aventura. O Poeta hesita e é repreendido pelo guia. (Mais adiante, essas ações serão retomadas para mais detalhes).

Uma vez esclarecidos esses pontos, voltemos à questão da leitura concreta e veremos no texto um exemplo de identidade entre forma e conteúdo, isto é, os valores de construção (forma) se confundem com os de significado (conteúdo).

Versávamos a respeito dos caracteres tipográficos da impressão gráfica, esses estão dispostos de forma a reproduzir uma linguagem econômica e polissêmica, uma palavra pode significar muitas coisas. Daí resulta uma extraordinária capacidade de síntese e concisão que permite ao autor enveredar por filões narrativos que envolvem mitologia, fatos históricos e vida de personagens[6]. Todo esse conteúdo está expresso em versos hendecassílabos, formando tercetos, seguindo um esquema de rimas ABA, BCB, CDC e assim sucessivamente; trata-se de um encadeamento de rimas que "costura" a totalidade dos cem Cantos, o texto integral. Ora, essa disposição das rimas revela-nos um traço importante na compreensão da obra: a estrutura trina. O poema está inteiramente estruturado no número três, desde a disposição dos versos à divisão das partes (*Cantiche*) denominadas Inferno, Purgatório e Paraíso. Três são os estados de que trata a moral e a religião: estado de pecado, de arrependimento e de graça[7]. Uma das explicações para tal disposição está no motivo religioso da Santíssima Trindade, que reflete a mentalidade do autor, mas outras explicações são plausíveis como o reflexo do raciocínio escolástico, o silogismo ternário, através do qual o pensamento se articula em três proposições, num jogo de frases. Pode-se ver aí a tentativa de se reproduzir o mundo terreno, revelado à luz de uma verdade divina e universal[8]. No entanto a forma de terceto (*terzina*) não é uma unidade isolada, faz parte de um período mais amplo, e tende a multiplicar-se de forma

---

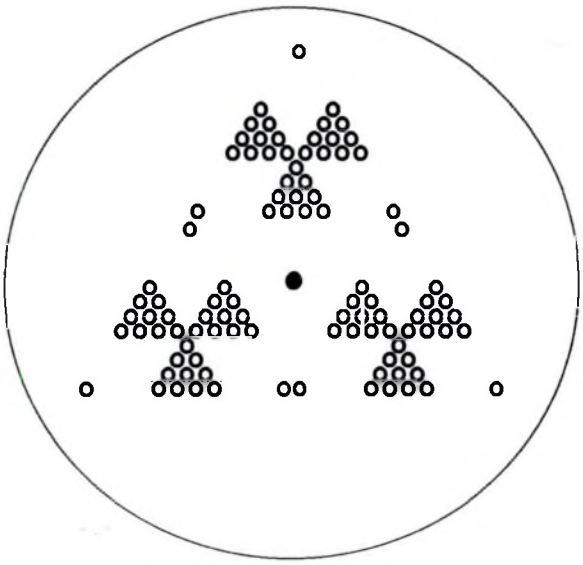
[6] Ceserani, R., L'economia del linguaggio poetico della *Commedia* em *Il Materiale i l'Immaginario*, p. 1012. Ver Bibliografia.

[7] De Sanctis, F. *Storia della Letteratura Italiana*; p. 110. Ver Bibliografia consultada.

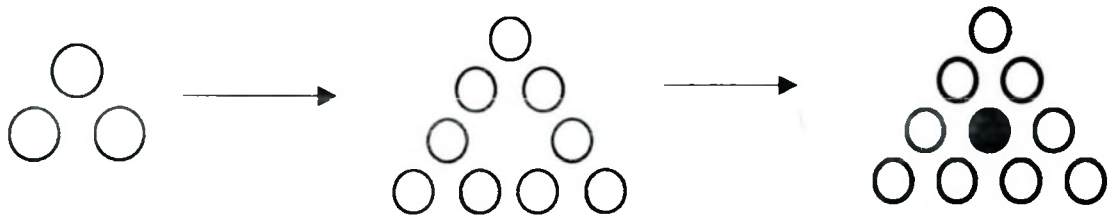
[8] Fubini, M. *Il Metro della "Divina Commedia", in Metrica e Poesia pp. 178-80; Il Materiale e l'Immaginario* p. 1016. Ver Bibliografia.

dinâmica: a rima central, que puxa a seguinte, dá andamento ao discurso poético, e a terceira coloca um ponto final. Em suma, encontram-se afinidades formais que correspondem a analogias temáticas. Começa-se a compreender que o outro mundo descrito pelo Poeta em forma de visão tem correlações com este mundo. Assim, a importância dos números é decisiva na compreensão da obra.

O Purgatório e o Paraíso estão compostos por trinta e três Cantos e o Inferno, trinta e quatro. Como se explica a desigualdade? Essa disposição acontece no plano linear, porém quando se observa do plano arquitetônico da estrutura, vemos uma rígida simetria triádica, observe a figura abaixo:



O ponto negro no centro da figura triangular corresponde ao Canto I. As organizações triangulares (*tetraktys)* ao redor dele representam a disposição dos demais, perfazendo – em três vezes trinta e três – um total de cem Cantos (veja os pontos), durante o percurso das três *Cantiche*. O triângulo inscrito dentro do círculo representa uma complexa estrutura. Ainda que integrada, é uma estrutura de estruturas, ou seja, todos os movimentos da figura também compõem uma estrutura de signos, cujas partes são todas relacionadas entre si e hierarquicamente arranjadas. Nota-se que são estruturas dentro da estrutura.



Dessa maneira põem-se em evidência três pontos salientes a respeito da importância numérica na obra: a relevância do três e seus múltiplos, o porquê do dez representar a perfeição e como a centena se apresenta relacionada de modo significativo com a totalidade. Vê-se uma orgânica expressão concreta que representa o universo identificado com o aspecto da Trindade.

A partir desse arranjo hierárquico explica-se a idéia do universo e do Supremo Divino. A cosmovisão do poeta italiano não era diferente daquela defendida em toda a Idade Média. A ordem física mostra o universo de acordo com a concepção ptolemaica[9], contudo do jeito como a filosofia aristotélico-cristã a havia apreendido e colocado a serviço do dogma.

A esfera terrestre encontra-se no centro do universo. Ao redor dela giram 9 (nove) esferas celestes, uma dentro da outra de maneira que a nona engloba a oitava, que engloba a sétima, que engloba a sexta e assim por diante; enquanto isso a última, a décima, imóvel, compreendendo todas, é o Empíreo. Na sua imobilidade absoluta, o *empíreo* é a Sé divina, o não-espaço. A Terra[10], apenas metade é habitada (*ecumene*), o hemisfério setentrional tem como limites o Ganges ao oriente, as Colunas de Hércules (Gibraltar) ao ocidente e Jerusalém ao centro, abaixo da Terra Santa está situado o Inferno. Este tem forma conoidal, afunilando-se em direção ao centro; no ponto extremo e central da Terra está Lúcifer, de dimensões

---

[9] Ptolomeu, astrônomo grego (século II d.c.)

imensas, cravado no gelo até o peito. Ele precipitou-se logo depois do ato da criação, incrustando-se na Terra e formando o buraco infernal. Consequentemente do outro lado, no hemisfério meridional, todo coberto pelo Oceano, uma grande massa telúrica foi empurrada e deslocada, ergueu-se a montanha do Purgatório, que também é a ilha da purificação e para onde vão as almas penitentes, destinadas à beatificação. No ponto extremo dessa elevação está o Paraíso Terrestre, lugar onde os homens viveram antes do pecado original.

Subindo às esferas, vêem-se as almas beatificadas, estão juntas ao Absoluto Divino no Empíreo mas Dante imagina que elas desçam às esferas celestiais para conversar com ele. As esferas, que constituem propriamente o Paraíso, estão ordenadas na seguinte seqüência: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, em seguida o céu das estrelas fixas, em nono, o invisível céu cristalino (*primo mobile*), e finalmente, abarcando tudo, o Empíreo. O moto das esferas celestes é concêntrico e circular; a nona esfera, por estar mais próxima da imóvel Sé divina, mostra-se com ardente desejo de reunir-se a Ele, por isso seu giro é velocíssimo, ainda que pareça ser a mais lenta. Desse modo o movimento passa às outras esferas inferiores. A hierarquia dos anjos e das inteligências é a mediação motriz da transmissão do ato criador[11]. Para uma compreensão mais efetiva, vamos ao original e em seguida à tradução de Hernani Donato:

*Dentro dal ciel della divina pace*
*si gira un corpo, nella cui virtute*
*l' esser di tutto suo contento giace.*
*Lo ciel seguente, c'ha tante vedute,*
*quell' esser parte per diverse essenze*
*da lui distinte e da lui contenute.*
*Gli altri giron per varie differenze*
*le distinzion che dentro da sè hanno,*
*dispongono a lor fini e lor semenze.*
*Questi organi del mondo così vanno,*
*come tu vedi ormai, di grado in grado,*

---

[10] *Ecumene* era a parte da Terra conhecida e por isso se pensava que fosse a única habitada.
[11] Auerbach, E., *Studi su Dante*, pp. 91-95. Ver Bibliografia.

*che di su prendono e di sotto fanno.*
*Riguarda bene a me, sì com' io vado*
*per questo loco al ver che tu disiri,*
*sì che poi sappi sol tener lo guado.*
*Lo moto e la virtù dei santi giri,*
*come dal fabbro l' arte del martello,*
*dai beati motor convien che spiri;*
*e il ciel cui tanti lumi fanno bello,*
*della mente profonda che lui volve,*
*prende l' image e fassene suggello.*
*E come l' alma dentro a vostra polve*
*per differenti membra e conformate*
*a diverse potenze si risolve;*
*così l' intelligenza sua bontate*
*multiplicata per le stelle spiega,*
*girando sè sopra sua unitate.*
*Virtù diversa fa diversa lega*
*Col prezioso corpo ch' ella avviva,*
*nel qual, sì come vita in voi, si lega.*
*Per la natura lieta onde deriva,*
*la virtù mista per lo corpo luce,*
*come letizia per pupilla viva.*
*Da essa vien ciò che da luce a luce*
*par differente, non da denso e raro:*
*essa è formal principio, che produce*
*conforme a sua bontà lo turbo e 'l chiaro.*
(Par. Canto II; vv 112-148)

"Lá no céu da divina paz (Empíreo) gira o corpo (nono) em cuja força animadora tem origem a vida de tudo quanto nele está contido. O céu seguinte (oitavo) encontra-se repleto de astros luminosos, dele distintos, variados na essência, mas dele recebendo o impulso animador. Os outros (sete) céus giram submissos a leis diversas, por vezes contrastando uns e outros, porém governados por harmonia perfeita, graduada pelo efeito e pela causa. Como poderás verificar, esses órgãos do mundo obedecem, no geral, a uma regra invariável: recebem influxos dos imediatamente superiores e transmitem-nos aos imediatamente inferiores. Medita a propósito de quanto ouviste relativamente à Verdade que almejas conhecer, a fim de que, uma vez deixado só, saibas orientar-te para Ela. Sobre o movimento e a ação destes céus atua o princípio do ferreiro e de seu martelo, a impulsionar os santos motores. O céu, tornado formoso por tantos lumes, daquela Mente Prodigiosa que o mantém no espaço toma a imagem e dela faz seu próprio selo. E qual alma que, vestindo a poeira do corpo humano, atuando nos diferentes membros impele-os a cumprirem missões diferentes, assim a Inteligência criadora e motriz das estrelas em todos os astros infunde sua bondade, permanecendo imutável na unidade. Virtudes diversas unem-se de forma diversa ao Corpo único, rutilando qual alegria a extravasar por pupila esperta. Daí resulta que uma luz é diferente de outra luz não por efeito de ser corpo mais denso ou mais rarefeito. O princípio divino é que produz, conforme o seu querer, o claro e o escuro."

O ser e o complexo de movimentos do universo têm sua origem a partir do *primo mobile* – quer dizer, do amor oriundo de Deus, tanto quanto para o amor direcionado a Deus[12]. Assim como o ato da criação representa um estender-se e um refletir-se do Ser divino (*Par. XIII vv 53-54*) também a sua motriz (ou toda a sua atividade) retorna sempre, continuamente ao Criador. Isso é válido não somente para as esferas celestes, mas para todas as criaturas, seja aquela criada diretamente por Deus (inteligências, esferas celestes, primeira matéria e alma humana), seja aquela gerada pelos órgãos divinos (elementos, plantas, animais)[13]. A bondade divina e a motriz produzida por ela é o Amor: *Né creator né creatura mai... fu sanza amore, o naturale o d'animo* (vv 91-93).

O universo é um multiplicar-se do primeiro moto; as inteligências ou anjos transmitem-no às escalas inferiores da criação e imprimem em toda criatura a força e o moto que lhe compete, sem que com isso se renuncie à unidade do ser divino: a Trindade. No trecho que se segue, o escritor expressa-se através do discurso de Santo Tomás:

*Ciò che no more e ciò che può morire v52*
*non è se non splendor di quella idea*
*che partorisce, amando, il nostro sire:*
*chè quella viva luce che sì mea*
*dal suo lucente, che non si disuna*
*da lui nè dall' amor ch' a lor s' intrea,*
*per sua bontate il suo raggiare aduna,*
*quasi specchiato, in nove sussistenze,*
*etternalmente rimanendosi una.*
*Quindi discendi all' ultime potenze*
*giù d' atto in atto, tanto divenendo,*
*che più non fa che brevi contingenze;*
*e queste contingenze essere intendo*
*le cose generale, che produce*
*con seme e sanza seme il ciel movendo. V66*
(Paraíso Canto XIII)

---

[12] Auerbach, E. , op, cit, "dall'amore di Dio tanto quanto dall'amore per Dio".

"Aquilo que não pode morrer e aquilo que de morte é passível não passam de esplendores de uma idéia concebida por Deus como ato de amor. Essa luz que de seu foco (Padre) derrama, jamais d'Ele separa-se nem do outro amor que terceiro fica sendo (o Espírito Santo). Por mercê de Sua graça, que, por ser Sua, é como se em espelho se refletisse ; em nove coros angélicos é dividida, embora eternamente una permaneça. Daí vai baixando gradativamente às últimas potências, tanto atenuando o fervor da graça que, ao final, gera apenas breves existências. E nesta contingência entendo incluídas aquelas criações – que o céu, em seu movimento, vai multiplicando – com sementes ou sem estas."[14]

A multiplicidade da criação é oriunda desse primeiro movimento e gera o desenvolver-se e o refletir-se da bondade divina através das nove esferas (*nove sussistenze*); os anjos são os motos das esferas celestiais e das estrelas. Nesse ponto evidencia-se a relação entre as concepções astrológicas e a divina ordenação do mundo, esclarece-se o lugar a ser ocupado por elas. No primeiro Canto do Paraíso, Dante se admira que seu corpo material ascenda ao céu e recebe de Beatriz como resposta:

*(...) Le cose tutte quante*
*hanno ordine tra loro, e questo è forma*
*che l' universo a Dio fa simigliante.*
*Qui veggion l' alte creature l' orma*
*dell' etterno valore, il qual è fine*
*al quale é fatta la toccata norma.*
*Nell' ordine ch' io dico sono accline*
*tutte nature, per diverse sorti,*
*più al principio loro e men vicine;*
*onde si muovono a diversi porti*
*per lo gran mar dell' essere, e ciascuna*
*con istinto a lei dato che la porti.*
*Questi ne porta il foco inver la luna;*
*questi ne' cor mortali è permotore;*
*questi la terra in sè stringe e aduna:*
*nè pur le creature che son fore*
*d' inteligenza quest' arco saetta,*
*ma quelle c' hanno intelletto ed amore.*
*La provedenza, che cotanto assetta,*
*del suo lume fa 'l ciel sempre quieto*
*nel qual si volge quel c' ha maggior fretta;*
*e ora lì, come a sito decreto,*

---

[13] Id. Ibid.
[14] Trad. H. Donato.

*cen porta la virtù di quella corda*
*che ciò che scocca drizza in segno lieto.*
*Vero è che come forma non s' accorda*
*molte fiate all' intenzion dell' arte,*
*perch' a risponder la matéria è sorta;*
*così da questo corso si diparte*
*talor la creatura, c' ha podere*
*di piegar, così pinta, in altra parte;*
*e sì come veder si può cadere*
*foco di nube, sì l' impeto primo*
*s' atterra torto da falso piacere.*
*Non dei più ammirar, se bene stimo,*
*lo tuo salir, se non come d' un rivo*
*se d' altro monte scende giuso ad imo.*
*Maraviglia sarebbe in te, se, privo*
*d' impedimento, giù ti fossi assiso,*
*com' a terra quïete in foco vivo.*
(Paraíso Canto I; vv103-141)

"Todas as coisas criadas obedecem a uma disciplina harmônica. O universo semelha a Deus. Os espíritos perfeitos podem ali perceber nítida a perfeição divina, fim supremo que é a Ordem Universal. As criaturas todas guardam inclinações segundo suas condições naturais, para situarem-se em menor ou maior vizinhança de Deus. Isso explica por que buscam aperfeiçoar-se, por caminhos diversos, através do vasto mar de si mesmas, cada qual seguindo o instinto que Deus lhe concedeu. Graças a isso, o ardor logra chegar à Lua; por isso é que se agitam os corações humanos; por isso a Terra prossegue em suas expansões e contrações. O arco do instinto não dispara frechas unicamente contra os seres mais rudes, mas também contra as criaturas que têm a razão apta para o reconhecimento de Deus. A Providência, que tudo isto dispõe, com sua luz mantém aquietado o céu, onde gira o que vai mais velozmente. Para ali, como em direção a posto determinado, o arco do instinto do amor divino aponta aos que a esse amor se entregaram. Verdade é que, muitas vezes, a forma final da matéria não corresponde à intenção do artista, porque na sua surdez, a matéria sustenta teimosias deformantes. Por igual modo, a criatura humana pretende exercer o critério da escolha de seu rumo, freqüentemente desviando-se do correto e elegendo o errado. Se a vã felicidade mundana leva-a a desviar-se daquele impulso natural, divino, ela cai por terra, qual se pode ver da nuvem tombar o raio. Não seja, pois, maravilha para ti – como estás considerando – a tua ascensão. É natural que teu espírito suba, como é natural que o rio baixe da montanha ao vale. Maravilha seria se não subisses, nenhum impedimento te detendo, como se sobre a terra pudesse ficar imóvel um fogo vivo, ardente.[15]

Esse instinto é obra das esferas celestes, *ovra de le rote magne, che drizzan ciascun seme ad alcun fine"* (Purg. Canto XXX; vv 109-110); a elas estaria sujeita toda a criação terrena. A exceção está no homem pois ainda que matéria (carne) e sujeito a tais inclinações

[15] Tradução: idem.

como qualquer outro ser terreno, possui o poder de frear e superar tais impulsos com o auxílio da razão, a força que direciona e limita esse influxo é o livre arbítrio (*libera volontà*).[16]

## 1.2. O Romanesco (narrativo) e o Cênico (dramático)

Acabamos de observar como determinados elementos formais adquirem importância significativa no quadro da obra. A questão que se segue é: como encenar essa estrutura cósmica, de modo a extrair do texto uma construção cênico-dramática coesa que corresponda à obra integral? Para isso, faz-se necessária a definição quanto à classificação do texto. Ainda que a *Commedia* apresente dificuldades de defini-la quanto à espécie ou à modalidade no uso da palavra, é necessário retomar a questão dos gêneros pois, ainda que se admita a relatividade de qualquer divisão ortodoxa, vê-se que o original não foi destinado para o palco. Portanto, além da restrição da passagem formal do épico para o dramático, de algum modo sente-se a necessidade de transitar o texto original de uma modalidade a outra (seja lingüística ou extralinguística) já que se pretende a apreensão orgânica da obra para descobri-la enquanto teatro.

### 1.2.1. Os Princípios Aristotélicos e a Questão dos Gêneros

As qualificações épicas colocam-se em evidência na extensão e no conteúdo como síntese global do saber. Partindo dos fundamentos aristotélicos, fica claro que *é pois necessário ter presente o que já (...) dissemos, e não fazer uma tragédia como se ela fosse uma composição épica (chamo composição épica à que contém muitos mitos), como seria o*

---

[16] Par. V; v. 19

*caso do poeta que pretendesse introduzir numa só tragédia todo o argumento da Ilíada.*[17] Parece que há um problema insolúvel, se se pretende trabalhar com a obra integral.

Em determinado ponto da *Poética* (XVII; 104), o filósofo afirma que nos dramas os episódios devem ser curtos e na seqüência faz uma síntese da *Odisséia*. No contexto, tal referência é parte da argumentação que inviabiliza a construção de um drama a partir da totalidade de um texto com dimensões épicas; o autor pretende demonstrar que tal fio narrativo – ainda que breve – não é adequável dentro de um único drama. Ora, com relação a Dante, intentemos uma síntese: um homem se encontra perdido na selva dos pecados, quando está prestes a sucumbir diante das feras é salvo pela sombra de um grande poeta – já fora da vida – que o leva em viagem ao mundo dos mortos; passam pelo Inferno – ouvem os gritos dos supliciados; pelo Purgatório – escutam os lamentos dos penitentes. Ao chegar no Paraíso, outra figura, feminina, beatificada e escolhida pelo Criador, continua a missão de guia porque a sombra do poeta pagão não pode continuar. O homem sobe às esferas celestes e por fim vê o Ente Supremo. Evidentemente *eis o que é próprio do assunto; tudo o mais são episódios*[18].

Claro é que a viagem de Ulisses é uma epopéia, assim como a *Ilíada*, mas o mesmo não se pode definir precisamente a respeito da *Divina Comédia*. É evidente que se trata de uma viagem com dimensões épicas, todavia não se podem construir paralelos entre a personagem que diz "eu"[19] na *Commedia* e o protagonista da *Odisséia* ou de qualquer outra da Guerra de Tróia, no que concerne tanto ao foco narrativo como à concepção figural do Poeta, o que já desmonta qualquer tentativa precipitada de classificação. Então, se por um lado, os fundamentos aristotélicos comprovam as inviabilidades de se produzir um drama com o simples assunto de uma obra com dimensões épicas, por outro, esses podem nos ajudar a definir questões a respeito da classificação das obras literárias quanto à sua espécie. O que

---

[17] Aristóteles, *Poética* XVIII, 108, Ver Bibilografia.
[18] Id., ibid.

sobra daí é termos um texto diferente de tudo o que Aristóteles leu. Poderia isso servir de material para o questionamento das inviabilidades? As respostas não estariam na negação do filósofo e sim na busca de horizontes que se lhe antecedem, em um momento pré-histórico em que a poesia foi veiculada de forma oral pelo aedo e este representava o poder máximo da tecnologia da comunicação; na difusão oral, a palavra teria se instaurado por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, quer dizer, um processo em que o nome traria consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa, momento em que o canto da poesia não se contrapunha a outra modalidade artística do uso da palavra[20]. Entramos no campo da coletividade dos cantos homéricos e da narrativa cantada do e pelo aedo – que semelhanças e diferenças podemos apontar entre a narrativa e o drama? Tentemos identificar o relato do Poeta.

Comecemos do ponto de vista mais ortodoxo, admitindo que a expressão em primeira pessoa define o gênero lírico, a expressão em terceira pessoa, o épico, e a apresentação de personagens mascaradas em um cenário aponta para o gênero dramático. Nesse caso, nosso texto identifica-se mais objetivamente com o primeiro, em seguida com os outros, colocando-se mais distante em relação ao épico, já que o poema é a expressão de um eu-narrador, personagem e protagonista.

De outra maneira, a partir do enfoque mais funcional e estrutural, consideremos três gêneros assim: **a ficção** (abarca o conto, a novela e o romance); **o drama e a poesia** (ficam identificados com a lírica). É difícil colocar *A Divina Comédia* em algum desses quesitos, já que tanto ficção como lírica são elementos encontrados no poema. No entanto, considerando-se a lírica como correspondente ao poético (verso); e a narrativa e o drama correspondentes ao

---

[19] A expressão é usada por G. Contini no ensaio "Dante come personaggio-poeta della *Commedia*", Ver Bibliografia.

[20] Torrano, Jaa. "O Mundo como Função das Musas", p.16. em *Teogonia, a origem dos deuses*. Ver Bibliografia.

prosaico, notamos entre narrativa e drama estreitas ligações. Vejamos em que essas consistem, e onde elas se colocam no poema.

Com relação a romance e drama, ambos apresentam personagens situadas em um determinado contexto, mantendo certas relações de harmonia ou de conflito, tais personagens revelam-se através de uma série de acontecimentos, de forma que se pode contar a "história" de um romance ou de uma peça dramática, no entanto o mesmo não procede com um poema lírico. Nesse caso pode-se notar certa identidade do texto medieval com o par acima, pois poderíamos apontar um polo de ação conjunta entre narrativa e drama, colocando à parte o distanciamento formal entre poesia e prosa; dessa maneira o poema identifica-se com um pólo, guardando as devidas possibilidades classificatórias. Vê-se que ambos assumem caráter de representação do universo dos conflitos humanos e tanto a narrativa quanto o drama podem ser intercambiáveis, isto é, uma narrativa pode ser encenada e um drama pode ser lido à parte da cena.

Não obstante, as divergências estruturais se fazem notar. Se a narrativa representa a interação do homem no universo objectual que engloba meio social e histórico, assumindo valor de representação de ambiente, ela é o universo da totalidade dos objetos; o drama, por sua vez, é o universo da totalidade de movimento, pois que representa o universo através das ações humanas que se chocam na oposição dramática. Outro distanciamento é evidente na concepção das personagens: na primeira, essas são descritas e são contados eventos em que atuam, no segundo, exige-se a presença do ator, e ainda que a ação esteja localizada no passado, o drama sempre se apresenta ao apreciador como atual, ação consumada, isto é, ato cênico. Com relação ao tempo, sabe-se que um conto, uma novela ou um romance apresenta linearidade de leitura, a decodificação tem um tempo de gestação arrastado; ao passo que no drama a linearidade existe, todavia o cenário e a presença do ator são elementos concretos, emissores de imagem e movimento que dão à cena notável dinâmica no desenrolar

dos fatos. O filósofo demonstra como o tempo dramático deve ser sintético, condensado, dura o tempo do conflito. E mais, na narrativa as personagens são desenhadas com opiniões, de modo que os recônditos mais profundos servem de material de pintura da figura; no segundo, elas se delineiam através dos gestos, do discurso, da entonação da voz e de intenções. Enfim, o público da primeira é o leitor isolado, enquanto que no segundo há o espectador – reunido ou não com outros – convertendo, com a presença do ator, o ato em momento de ritual dramático[21].

Ora, essas divergências podem ser colocadas em questão no momento em que o contexto situacional de uma narrativa não desaparece no teatro, mas pode ser substituído pelo figurino, pelo cenário, pela música, enfim por uma seqüência de signos visuais, lingüísticos, sonoros, ícones, e outros. Ainda podemos lembrar que se a narrativa é os predicados da ação, a personagem teatral é motor de uma ação, e que esta revela e delimita o interior daquela. No teatro, o tempo pode vir mascarado de espaço no sentido de que se pode construir a estrutura de um espaço de ações. As características de espacialidade temporal, que na narrativa ficam subjacentes, podem ser valorizadas ou realizadas concretamente[22]. Quanto ao momento ritualístico, posso considerar que, assim como o leitor, o espectador também decodifica o espetáculo linearmente dentro do tempo, com limitações de seu próprio repertório; e uma leitura pode ser feita em grupo, haja vista os relatos de José de Alencar a respeito de sua infância quando lia os romances para suas tias, e essas choravam, enalteciam o herói e amaldiçoavam o vilão, como se aquilo estivesse se desenrolando diante de seus olhos.

Note-se que o paralelo entre drama e narrativa é bastante tênue. Tais proximidades podem-nos ajudar a superar dificuldades quanto à concepção de uma estrutura dramática (conflitos dramáticos, clímax e desfecho) no qual se concentre uma síntese envolvendo o

---

[21] Ferrara, L. D'Alessio. "Literatura em Cena", em *Semiologia do Teatro* pp. 191-207. Ver Bibliografia.
[22] Id., ibid.

conteúdo global da *Divina Comédia*. De acordo com a *Enciclopedia Dantesca*, o poema é fonte de inspiração de atores e diretores desde o século XVIII até à atualidade, o que comprova sua inevitável afinidade com a arte dramática. No percurso da viagem, o poema encontra potencialidade de realização, dentro de uma estrutura arcaica, anterior à distinção de gêneros. Essa estrutura está presente no canto do aedo e na viagem do xamã.

### 1.3. A Personagem que diz "Eu"

O primeiro homem de teatro a voltar-se para a personagem do Poeta foi Gustavo Modena, um veneziano situado no século XIX[23]. É dessa época que se desenvolve o que mais tarde viria a se definir como a personagem de Dante. O Poeta é o universo pensante, centro cósmico gerador de todos os mitos que compõem a obra, e sob esse prisma, *A Divina Comédia* pode ser concebida como uma peça dramática, em que o ator faz a vez do Poeta. As personagens, ainda que históricas, são desdobramentos do narrador-protagonista. *A Divina Comédia*, ao mesmo tempo que possui cunho autobiográfico, abarca a humanidade; vimos que o eu-narrador, o protagonista, o Poeta e autor se eclipsam e se revelam. Então, essa figura é o elemento aglutinante que concentra em si o Dante poeta medieval, íntimo da sabedoria, com propriedades proféticas, que contribui como fonte de saber, como elemento revelador e agente sobre o destino da humanidade, o Dante homem histórico – e o Dante narrador personagem, que passa por situações de prova: insegurança, medo, apreensão e procura. Note-se que, de início, o Poeta não conhece bem sua missão e os seus objetivos, vai aos poucos entrando em contato com esse contexto, ao passo que o outro – consciente de suas intenções, finalidades e propostas – projetou e padronizou o desenho da composição. No trajeto que percorre o eu-narrador, ocorre uma transformação no indivíduo, do desconhecido ao conhecido. Em outras palavras, é como se os intervalos que existem entre o eu/narrador, o

---

[23] *Enciclopedia Dantesca*, vol. I-V, Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma, 1970 (seconda edizione 1984);

eu/personagem e o eu/autor, o "eu" di-verso gradualmente deixassem de existir no decorrer da consumação do poema, que leva ao momento final da apoteose, formando "eu" uni-verso. É nesse processo, culminante na concentração total do "eu", elaborado pelo autor, que se manifesta o grande drama cósmico, o universo configurado pelo Poeta sob a formatação da poesia. Desse modo, as personagens, ainda que retiradas de um contexto histórico, são composições da personalidade do Poeta, ou seja, máscaras da personagem que diz "eu".

A performance teatral em que o ator é o centro criador de diferentes personagens tem o elenco formado por um espectro de máscaras, interrelacionadas para formar a cosmovisão do Poeta. A idéia de universo implica a noção de absoluto, de unidade e contrapõe-se à de variedade. Mais que contraposição, posso vislumbrar no universo o centro gerador em que se encerram todos os diversos. O conceito de unidade contrapõe-se ao de pluralidade, e reside nele a idéia de "um". No nível estético, dir-se-ia que *assinala a combinação harmônica entre as partes secundárias da obra de arte a um tema, idéia, assunto (...), de molde a traduzir uma cosmovisão, diferenciada e singular.*[24] A *Commedia* é o universo literário pois que é a visão sacralizada da História, de forma que se constrói uma combinação harmônica em cuja base estão as tradições e formas do cristianismo, a ciência sacra e profana, as tradições e fábulas do mundo pagão e as figuras do mundo clássico e cristão. O mundo pagão e a ciência profana são utilizados como material na edificação de um templo cristão, de tal modo que colunas egípcias e gregas se tornam construções modernas a fim de expressar uma simbologia e uma figuração dos novos tempos e das novas idéias. Assim, nessa gigantesca construção, todas as idades e formas estão fundidas no amálgama batizado e penetrado pelo conceito cristão.[25]

---

verbete: teatro, pp. 530

[24] Moisés, M. *Dicionário de termos literários*. Termo "unidade". S. Paulo, Cultrix, 1985, p. 505-506.

[25] De Sanctis, F., op. cit.

### 1.3.1. Uma Estrutura Arcaica

Como lidar com a abordagem oceânica em um esquema cênico-narrativo? Como passar para o espectador uma experiência positiva em relação ao conteúdo do original, sem se perder a noção do todo, ou seja, a reprodução de uma ação completa?[26] As soluções devem ser encontradas no próprio teatro e na obra em evidência, mas com o emprego de uma estrutura dramática arcaica, anterior à distinção de gêneros; uma estrutura que possa reproduzir – no ritual (drama em estágio embrionário) – a viagem realizada pelo xamã ao outro mundo, e a invocação das musas e dos deuses realizada pelo aedo.

Acrescenta-se o cenário, mais um componente fundamental da encenação, não como mera decoração ou ornamentação do palco mas como elemento significativo na organização espacial da cena. A cenografia é responsável por uma escritura no espaço tridimensional (junta à noção de dimensão temporal), assim grande parte da leitura textual se apresenta nos elementos cenográficos; o percurso da viagem e o complexo de máscaras integram o cenário. O ator, com seus outros instrumentos (texto, corpo e voz), põe em movimento o conjunto de máscaras que constitui cenário e contexto, e dá desenvolvimento à narrativa.

## 1.4. Fundamentos temáticos – o Canto I, o início da viagem e a entrada no Inferno.

### 1.4.1. A Difusão

A *Commedia* foi escrita na primeira metade do século XIV – 1304 a 1319 (?) – durante um período de aproximadamente quinze anos. Quanto ao título, as razões da escolha estão explicadas em carta de 1316 a Cangrande della Scala: o poema inicia-se de forma *aspra e forte* e termina de modo feliz, nesse sentido é uma oposição à tragédia; quanto ao estilo, a

---

[26] Aqui o filósofo define: "Todo" *é aquilo que tem princípio, meio e fim."*

linguagem desdobra-se do solene e trágico ao elegíaco, baixo e mediano[27]. Trata-se de uma obra que oferece muitos ângulos para interpretação e que se difundiu por diversos níveis sociais de modo que agiu no imaginário coletivo, inclusive no folclore brasileiro, por exemplo temos a literatura de Cordel.

### 1.4.2. Antecedentes e Porquês

A viagem a realizar implica a descida aos infernos, a escalada na montanha do Purgatório – percurso em que Virgílio acompanha o protagonista – e finalmente a elevação ao Paraíso até a visão divina, os guias nessa última fase são respectivamente Beatriz e São Bernardo. Vimos que o Poeta hesita, no entanto o guia afirma que a missão foi determinada por Poder Superior. Aqui se esclarecem mais detalhes a respeito dos motivos da viagem e da salvação de Dante. No Paraíso a Virgem Maria, movida por Amor Supremo, dirigiu-se a Santa Luzia para comunicar-lhe a aflição do Poeta (perdido na *selva selvaggia*), essa foi ao encontro de Beatriz e repassou-lhe a mensagem. A mulher para quem Dante dedica o poema, a pessoa que em vida despertou no autor o sentimento amoroso registrado na *Vita Nuova*, e na morte foi colocada entre os bem aventurados, essa figura desceu ao Limbo (primeiro círculo infernal, onde se encontram os sábios da Grécia e crianças não batizadas, e também onde estavam os patriarcas bíblicos, resgatados por Cristo após a Ressurreição) para comunicar-se com Virgílio, e solicitou ao grande poeta da Antigüidade que salvasse seu "amigo" do perigo. Como vimos, após esse esclarecimento, dá-se a decisão da descida ao Inferno.

### 1.4.3. Primeiras Conclusões

Pelo que se pôde observar no paralelo entre a narrativa (romanesca) e o drama (teatral) é que daquela para esse observa-se uma "tradução" no sentido de que o verbal é transposto

para uma série de elementos plásticos, pictóricos, gestuais, sonoros (verbais e não verbais), etc. Portanto, baseado no que já foi exposto até o presente momento a respeito da transposição da obra literária para a linguagem teatral, o trabalho a ser desenvolvido exige a descoberta de características sígnicas extraverbais que conferem peculiaridades ao teatro e o distinguem da literatura, mas situam-no no campo das artes. Vale ainda o questionamento a respeito das relações que se estabelecem entre literatura e signo teatral. A obra literária associada à dramaturgia é um depósito do inusitado e a linguagem é seu instrumento de comunicação.

A leitura de entretenimento da obra pode levar à hipertrofia do que vamos chamar de "função científica da sua linguagem", tal postura culmina em um tipo de apego à veracidade literária e esbarra nas inviabilidades que o filósofo coloca a respeito da concepção do drama. Entretanto, para realizar uma leitura "anti-literária"[28] de Dante, faz-se mister romper com a própria obra porque é indispensável decompô-la para recompô-la, ou seja, fala-se de uma fragmentação da logicidade verbal para apreendê-la organicamente dentro de sua função constitutiva a fim de desvendá-la como teatro. A proposta de Artaud a respeito do rompimento da sujeição do teatro ao texto leva-nos a uma linguagem "entre o gesto e o pensamento".[29]

Quando se coloca o teatro como o produto de um exercício de inteligência expresso através de cenografia, expressão corporal, figurino, espaço cênico e também palavras (no nível da oralidade do ator), enfim, de uma leitura produtiva, nota-se o surgimento de uma leitura que transforma o texto em figuras plástica, sonora, gestual e verbal (note-se que a palavra não está colocada de lado e sim, no mesmo nível de importância de outros elementos). O produto dessa leitura criativa deve ser a montagem teatral. Na con-fusão entre a narrativa e o drama, vê-se que o encenado não é a obra literária, mas o produto de uma leitura relativa e

---

[27] Ceserani, R., *Il Materiale i l'Immaginario,* pp. 976-979. Ver Bibliografia.
[28] Ferrara, L. D'Alessio. op. cit., p. 203.

peculiar, leitura do responsável pela montagem cênica. Assim, coloca-se a montagem como metalinguagem da obra literária, de modo que as máscaras fazem parte dos objetos dessa linguagem. Nesse nível, o teatro apresenta-se como uma atividade simultaneamente crítica e criativa; a montagem teatral é levada a tomar consciência de si mesma como atualização de uma experiência.

### 1.4.4. Leitura Diagramática

Para a montagem estruturou-se um complexo de signos que "traduziram" o texto nos eixos sintagmático e paradigmático. A obra sofreu a ação de uma interpretação decodificadora, para surpreender-se-lhe a estrutura e depois para remontá-la, salientando-se aspectos até então imprevisíveis.

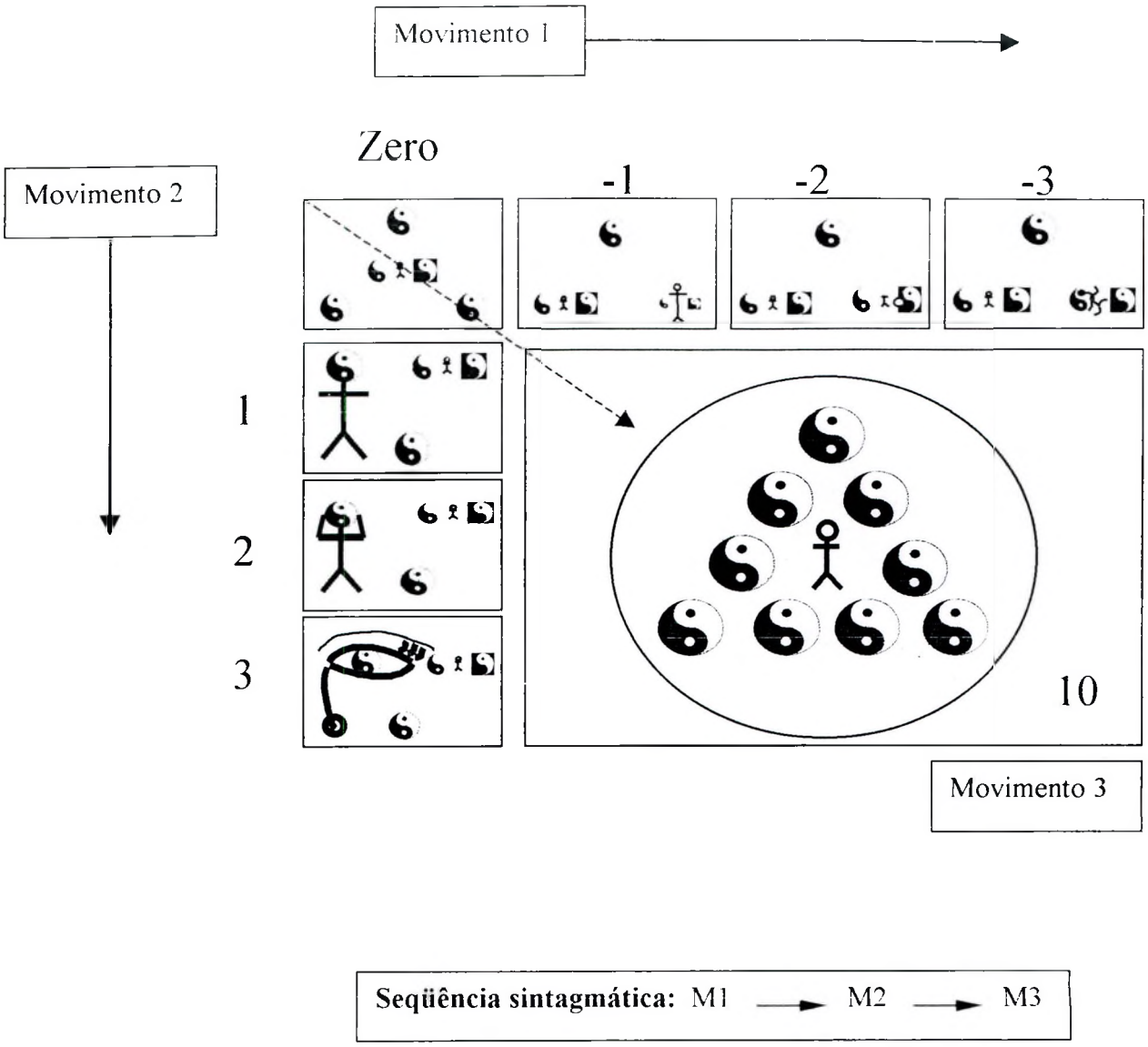
O teatro como metalinguagem, resultado de uma leitura produtiva, conduz a uma tentativa de iconização diagramática em um inter-relacionamento de signos, de maneira que a palavra venha a se desvencilhar da carga verbal para gerar efeitos plásticos imagéticos (cores, formas e movimentos) e sonoros. A partir de então surgiu o complexo de ideogramas, esquematizado na parte seguinte do trabalho. O teatro mostra-se com a necessidade de "inter-semiotizar"[30] vários signos para concretizar o processo de apreensão e reprodução que se desenvolveu na leitura do texto. A concretização da leitura da obra literária presume o ato de inter-relacionar diversos signos. A encenação, vista como signo da leitura, coloca o teatro como um macro signo que estimula o espectador a produzir nova leitura. Portanto, para a elaboração de uma performance teatral, *A Divina Comédia* foi encarada como unidade semiológica (um quadro de máscaras), suscetível de ser transportada do universo literário para o teatral.

---

[29] Artaud, Antonin. "O teatro da crueldade" em *O Teatro e seu Duplo*. Martins Fontes, 1993, p. 85. Ver Bibliografia consultada.
[30] Ferrara, L. D'Alesso, op. cit. p. 206

## 2.0. A CONCEPÇÃO DA PERFORMANCE

**2.1. Cadeia de Situações Sintagmática:** representação linear, dinâmica, na linha do tempo.



O esquema acima reproduz (através de ícones) um corte feito no nível do sintagma. O primeiro passo para fazermos a leitura horizontal da *Divina Comédia* consiste em distinguir as diversas unidades significantes contidas na performance. As unidades não são constituídas por apenas um significante, e sim por um conjunto de elementos combinados de maneira a reproduzir o sentido da obra. Para a concepção do sentido, a palavra de ordem é "UNIVERSO" (acredita-se que não poderia ser outra). O reconhecimento sistemático das unidades implica e convém "ver" antes de "ler". Parte-se do princípio de que o teatro não é síntese das artes, nem um aglomerado de disciplinas, e sim um complexo articulável e articulante em relação com as outras artes, que se realiza em uma dimensão de plenitude artística do ato criativo, ou seja, compreende-se o teatro como universo semiológico, pois a capacidade humana de criar situações sígnicas – desde a expressão corporal até a formação e realização de imagens visuais e efeitos sonoros – encontra no palco plena potencialidade de desenvolvimento. O teatro converge e condensa semióticas diversas, de forma que se mostra até mais apto que o cinema a transpor o poema de Dante, já que conta com os recursos do ritual, a realização de uma experiência *hic et nunc*, e da convenção teatral, em que tudo pode ser tudo.

A idéia de perfeição, oriunda do universo, encerrou-se nos ícones a partir do momento em que se compreende o uni[verso] como receptáculo de vário e todo tipo de di[verso]. Ora, quando o universo se diversifica aparecem duas posturas básicas, possíveis de se assumir em relação ao absoluto: trata-se da **oposição** e da **aproximação**, **concordância** ou **inclinação**, em síntese, uma polarização. A primeira gera – a partir do universo – o per[verso], ou seja, a versão oposta, pervertida, o polo negativo. A negação é o **Inferno**. O polo positivo está na inclinação aproximativa que concorda. Na aceitação do perfeito encontra-se a caminhada – difícil escalada – em direção à purificação. O processo pelo qual o imperfeito passa a burilar-se e a desbastar-se rumo ao absoluto é o **Purgatório**. Para concluir, recordemos que

*ser* é uma questão de essência. Essência, na sua etimologia, é uma questão de ser: *essere*. Portanto, a postura do Paraíso em relação ao absoluto é uma ausência de posicionamento, pois a essência do Paraíso é ele mesmo. Em outras palavras, o **Paraíso** identifica-se diretamente com a perfeição; contudo não é o Universo, e sim está nele, nasce dele a partir do momento em que se concebe a diversificação.

A figura do Paraíso procede com a auto definição de Javé a Moisés: *Eu sou Aquele que sou (é)* (Êxodo 3, 14). Santo Tomás de Aquino define ente como aquilo que significa a substância de alguma coisa, em contra partida, a essência significa algo de comum a todas as naturezas através das quais os diversos entes são englobados nos diversos gêneros e espécies, *assim como, por exemplo, a "humanidade" (isto é, o fato de ser homem) constitui a essência do homem, e assim por diante*[1]. Mais precisamente poderíamos dizer que *a essência é aquilo que é significado ou expresso pela definição de uma coisa*[2]. Muito bem, a definição da substância compreende não apenas a forma, mas também a matéria, quer dizer, a essência de uma coisa compreende a matéria e a forma (um cubo de vidro). A essência, através da forma, que é "ato da matéria"[3], se manifesta na matéria e torna-se ente em ato, de modo que este algo concretiza-se (um diamante em cena). Em outras palavras, partindo dos princípios elaborados pelo doutor em teologia, nota-se que a essência tem a qualidade de se manifestar através da matéria e das formas, em ato de representação dramática.

No teatro de formas animadas, as máscaras são objetos (com forma) que ganham animação na composição (vocal e corporal) da personagem. Note-se o jogo da convenção: dentro do ritual, o objeto (jogo cênico ator-máscara-público/ ator-algo-alguém) ganha vida e passa a não mais representar algo, mas *ser* alguém. As essências podem se manifestar graças à

---

[1] Aquino, Tomás de. "O Ente e a Essência" pp. 9-11. Ver Bibliografia.
[2] Id. ibid.
[3] Id., ibid.

extensão da energia vital do ator manipulador. Durante o processo observa-se a transmissão de conteúdos e substâncias[4].

A representação do universo parte primeiramente da figura do TAO da filosofia oriental. Em um prefácio da tradução do Tao-Te-King de Humberto Rohden lê-se: *...os chineses não escrevem com letras (...) usam ideogramas para exprimir idéias, não há uniformidade nas palavras, quando reproduzidas pelos nossos símbolos alfabéticos (...) Tao-Te-King admite diversas grafias, como Dau, Che, Ching (...)* **Tao** *significa o Absoluto, o Infinito, a Essência, a Suprema Realidade, a Divindade, a Inteligência Cósmica, a Vida Universal, Consciência Invisível, o Insondável, etc. Nunca representa um indivíduo, uma pessoa, como Deus nas teologias ocidentais./* **Te** *pode ser traduzido por caminho, diretriz, revelação./* **King** *corresponde a livro, escrito, documento*[5]. Portanto já se pode vislumbrar o caráter de revelação espiritual que tem essa obra da filosofia oriental. O diagrama chinês denominado *tei-gi* simboliza a bipolaridade complementar do universo. A gênese desse símbolo explica-se na idéia de que *o círculo incolor e vácuo representa a TESE do Absoluto (...)*, nele também reside a idéia da polarização: positivo e negativo. O princípio masculino e feminino (céu e terra) inicia-se com *o drama da evolução: Estas duas Antíteses amadurecem na Síntese, rumo à Tese inicial, integrando-se nela sem se diluir na mesma – de maneira que a* **Tese Cósmica**, *passando* **Antíteses Telúricas**, *culmina na* **Síntese Cosmificada**./ *E o que se dá automaticamente no* **Cosmos Sideral**, *pode acontecer espontaneamente no* **Cosmos Hominal**, *pelo poder creador*[6] *do livre arbítrio humano:/ O* tei-gi *simboliza a quintessência*

---

[4] Amaral, A. M. *Teatro de Formas animadas* pp. 242-261. Ver Bibliografia.
[5] Lao-Tse, *Tao Te King*, pp. 9-28. Ver Bibliografia.
[6] Id., ibid. Respeitando a grafia empregada pelo autor, que justifica: "Crear representa um novo início, ao passo que criar é apenas uma continuação. O Poder infinito do creador do universo, mas um fazendeiro é um criador de gado". (Advertência p. 7)

*da filosofia de Lao-Tse, o alfa e o ômega de Tao e da mentalidade chinesa – coincidindo, basicamente, com a nossa filosofia Univérsica.*[7]

Observemos as figuras abaixo:

1 2 3

Explicando o corte sintagmático, trata-se de uma leitura linear cujos direcionamentos ocorrem na horizontal, na vertical e na diagonal (pg 30). O Canto I (com importância central) está representado pelo primeiro quadro superior à esquerda, ele é o início da narrativa e a cisão do indivíduo (separação de sujeito e objeto); os outros trinta e três cantos do Inferno estão representados pelos três quadros seguintes do plano horizontal (Mov. 1), na seqüência ordinária em que se apresentam dentro do tempo, percorrendo o sentido da esquerda para a direita. A organização da matéria está dentro de um esquema duplo, que corresponde à construção do "livro" e à construção conceitual do mundo. O primeira face desse esquema diz respeito à divisão em cantos, tem importância funcional na variação das situações, das personagens e dos temas, além de escandir as correspondentes variações estilísticas. O Canto I e os outros trinta e três que constituem o Inferno estão expressos na linha dos quatro quadros dispostos horizontalmente, isto é: zero, -1, -2 e -3. Na outra face do esquema de organização



[7] id. ibid., pp. 27-28.

da matéria, os três quadros correspondem às três tendências pecaminosas: (-1) incontinência, (-2) violência e (-3) fraude.

Com relação ao Purgatório, os trinta e três Cantos estão expressos nos outros três quadros dispostos verticalmente abaixo do quadro que representa o Canto I, igualmente em disposição ordinária (Mov. 2); considerando a simetria proposta pela obra, sugere-se uma retomada do quadro zero, para se conceber a chegada ao centro da terra e o recomeço: zero, 1, 2 e 3; sendo esses três últimos respectivamente (1) o pré Purgatório, região vestibular, (2) o Purgatório, purificação dos vícios relacionados aos sete pecados capitais, e por fim, (3) o Paraíso Terrestre. O Paraíso com seus trinta e três cantos, suas nove esferas celestiais e o Empíreo estão referidos pela forma triangular do quadro maior à direita: zero,10 (dez) (Mov. 3).

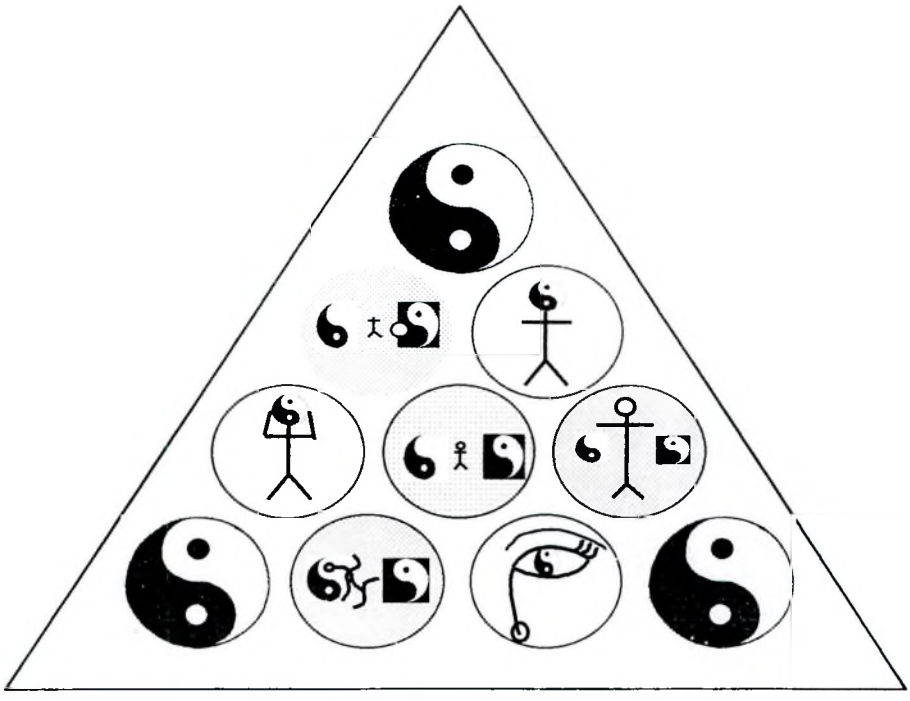
A primeira organização é meramente didática, divide simetricamente a obra em número de Cantos; a outra é inerente ao motivo da viagem e àquele do outro mundo, depende portanto da topografia que vem imaginada a partir da distribuição das almas, está organizada com base em critérios expostos pelo Poeta: no Inferno (Canto XI), Purgatório (Canto XVII), Paraíso (Canto IV).

A obra é unidade que se divide em três, cada uma se subdivide em outras três, portanto o primeiro quadro superior à esquerda (zero) possui caráter vestibular e unitário, o Inferno (lugar onde estão os mortos e os confins do perverso) inicia-se no segundo retângulo, em que se vê o quadro da incontinência, segundo o da violência e por fim o da fraude, onde termina a primeira *Cantica* do poema.

Em seguida retoma-se um novo ciclo, e penetra-se no Purgatório: o primeiro quadro, logo abaixo do que chamamos "zero", representa o Anti-Purgatório (negligentes), o segundo, o Purgatório propriamente, e finalmente o terceiro e último, situado na parte inferior da extrema esquerda, o Paraíso Terrestre. Novamente retoma-se o novo ciclo e parte-se

para a diagonal. No quadro grande à direita do geral, está a representação das nove esferas celestes, o décimo ao centro representa a totalidade do universo (humano), o Empíreo.

## 2.2. O eixo paradigmático: independente do tempo, figural, não linear, estático.



O corte no plano paradigmático está representado na figura acima. De acordo com a estrutura trina, o Canto I ocupa posição central. A pirâmide estrutura-se fundamentada no *tetraktys*, símbolo pitagórico (século VI a.C.)[8], formado através de quatro algarismos: 1, 2, 3 e 4, perfazendo o total de dez; figura de aspecto triangular formada por círculos, nos quais a incontinência, a violência e a fraude formam um triângulo, e representam o Inferno. Os três círculos mais claros, também formando um triângulo, representam o Purgatório na sua totalidade: vestíbulo, vícios capitais e Paraíso Terrestre. O Paraíso, com as nove esferas, está representado pelas três ocorrências da bipolaridade do Tao. O Empíreo está representado pelo triângulo que tudo abarca, em referência à unidade das três pessoas da Santíssima Trindade.

Em síntese, o composto de máscaras – a performance em geral – mostra-se sob o seguinte aspecto: o ator é o elemento criador do universo de personagens, inclusive a do Poeta. No Inferno, essas personagens são construídas com máscaras de determinado material (couro), associado ao trabalho corporal e vocal (texto). No Purgatório, o material das máscaras muda, mudam as técnicas de elaboração, para se obter um novo estilo expressivo. Com relação ao Paraíso, as máscaras não são elaboradas a partir de elementos concretos, mas com o próprio material humano do ator, isto é, sentimentos, movimentos e expressão facial. O ator, formando a integração cósmica, reproduz o universo.

### 2.3. O texto pronunciado e abertura

ZERO

I

Aqui temos a pantera
Manchada de sexual,
Vício torpe da luxúria
De apetite bestial
Acolá vê-se o leão
Orgulho e fome raivosa
Rasga a carne violento
Deixa a vida tenebrosa.
Eis a loba insaciável
Magreza devoradora,
Quanto mais engole e come
Mais fome devastadora.

II

O caminho do poeta
Foi fechado pelas feras
Não pode subir o espírito
Risco de morte, deveras.
Mas a graça do Senhor
Infinita em seu poder
Manda um guia pra tirar
Essa angústia, esse sofrer.

III



[8] Jung, G. C. *O Homem e seus Símbolos*, p. 42. Ver Bibliografia.

Abre as portas Satanás
Que a Justiça vai passar,
Que o poeta está perdido
E precisa se encontrar.
Dá-se início neste instante
A viagem entre mundos,
Em que os mortos dão relatos
Dos pecados mais profundos.
O poeta se perdeu
Na selva da ignorância,
Vai buscar a salvação
E a inocência da infância.
Mas pra isso é necessário
Penetrar na eterna dor,
Ir ao centro do remorso
Onde está o traidor.
O motivo da viagem
Do poeta num é vontade,
Mas missão que vem de cima
Da divina Potestade.

## (-1)

I

O poeta entra no inferno: **a Incontinência**
*(efeitos sonoros informando o ambiente)*

II

São pecadores carnais
Devorados pelo amor
Nas chamas de uma paixão
Deixaram que escurecesse
Seu juízo, sua razão.
*(discurso da máscara feminina*
*contando a história de seu amor fatal)*

Infeliz no matrimônio
me perdi no amor fatal,
o meu sangue derramado
deixou manchas sobre a terra,
este vulto do meu lado
que de mim não se separa
ficou todo apaixonado
pela minha formosura,
barbaramente arrancada
que 'inda agora me machuca.
Inocentes na leitura
dum livro chamado amor
ele olhou-me trepidante
e culpados no calor!
meu marido, seu irmão

surpreendeu o nosso beijo
e a leitura se acabou
se acabou a vida então.

*(fim da cena com a queda do poeta que cai como morto; o ator tira a máscara, olha pra elas e cai, Black out; foco no músico que entra com o sino, anunciando a travessia do rio. Enquanto isso, ator põe as máscaras e se dá o diálogo entre o barqueiro e o guia.)*

III

Para descer mais fundo no Inferno, é preciso atravessar o rio sombrio

O barqueiro vem gritando
Achando que o viajante
Que passa pela imundície
É alma de agonizante.

"Eis que chega alma perversa!"
"Ai barqueiro que te enganas
Este aqui que vai em curso
Ainda carrega vida,
Ficaremos só contigo
O tempo da travessia."

*(o desapontamento do barqueiro deve ser mostrado pelo corpo, o ator segue com as máscaras e vai atravessando o palco até o momento em que aparece a máscara preta)*

IV

Eis que surge negro espírito
Foi no mundo um prepotente
Pois aqui inda esbraveja
Cão irado na corrente.

V

Terminando a travessia
Porta e muros vê-se a imagem
É a entrada da cidade
Pro Baixo Inferno passagem.
Lá demônios na algazarra
Acusando atrevimento
Daquele que vai em curso
Ao fosso do sofrimento.
O pavor de se perder
De nunca mais regressar
Invade n'alma do vivo
Morrer, no Inferno secar.
Mil demônios impedindo
Que a viagem vá em frente

Fecham porta da cidade
Deixando esperança ausente.

VI

Mas já dito fosse antes
Que o motivo da viagem
Vontade que vem de cima
Santa divina bagagem.

## (-2)

I

N' árvore da **violência**
Há três gestos de agressão
Cada um reserva em si
Um tipo de punição.

II

De primeiro os assassinos
Ardendo no sangue quente
Violentos contra o próximo
Que em vida mataram gente.
Governantes violentos
Generais autoritários
Tirânicos opressores
Despóticos arbitrários.

Foi no sangue derramado
Que busquei minha alegria
General autoritário
Fui tirano e homicida
Dei a ordem pra matar
Provoquei carnificina...chacina
Através de minhas ordens
Torturei e fiz escravos.
Pus a minha assinatura
Em decreto autorizando
Ataque e destruição.
Todo o povo fiz sofrer.

III

De segundo os suicidas
Em floresta transformados
Violentos contra si
Negros troncos condenados.
Carrascos dissipadores
Dos próprios bens de si mesmo
Acabaram com sua fortuna
Gastando torrando a esmo.

*(sons das harpias; gritos lancinantes)*
No passado fomos homens
Hoje somos galhos secos
Dor me causa a tua mão
Mas amigo é teu falar.
Narrarei o meu passado
Pra que saibas desta dor;
Fui fiel, servi ao rei
Dia e noite trabalhei
Com suor, subi na vida
Mas a puta pestilenta
Vício torpe dos palácios
Dirigiu seu ódio a mim
Fulminado pela inveja
Ela disse mentiras ao rei
Colocou-o contra mim.
Condenado injustamente
Sofri pena na prisão
Tive os olhos arrancados
Aguardando a execução
No calor do desespero
Arranquei a minha vida
Injusto contra mim justo
Estourei os meus miolos...
Quando homem violento
Põe final à própria vida
Cai em frente do juízo,
Voluntário se confessa
E assim recebe a pena:
Cai semente nesta selva
Cresce árvore de espinhos

IV

Violentos contra Deus
Terceiro, os blasfemadores
Numa chuva de faíscas
Chorando e sofrendo ardores.
*(Uma flecha bem no lombo*
*flamando de luz ardente*
*impediu a tal escalada*
*do atrevido penitente)*
Os banqueiros usurários
Viveram da exploração,
Encheram-se de dinheiro
Fruto do trabalho irmão.
Mostram feridas horríveis
No rosto, no corpo e mão
Ardendo em chuva de fogo
Ganância, filha do Cão!

## (-3)

I

Agora desce mais fundo
Dor de maior turbulência
Pros que fizeram maldade
Usando de inteligência.
Eis a **Fraude** mal terrível
Tem feições de homem justo
Mas corpo e rabo de besta
Só de ver já causa susto.

II

Os maiores pecadores
Estão aqui enfurnados
Metidos em dez buracos
Cada um com seus pecados.
Vai descendo, vai descendo
Vai ao fundo da maldade
Que há de chegar ao centro
Da maior calamidade.
Centro do Inferno e da Terra
Onde está o traidor
Vê-se Judas destroçado
Pois traiu Nosso Senhor.
O Judas Escariotes
Brutalmente traidor
Tragado(s) por Satanás
Limite final da dor.
Quão horrível é Satanás
Imerso, no gelo e dor,
Anjo com negra ambição
De igualar-se ao Criador.
Não se pode mais descer
Começa, então a subir
Pra se chegar do outro lado
E no Oceano emergir.
Enfim se vêem as estrelas
Avista-se o outro hemisfério
Segunda parte da história
Outra parte do mistério.

FIM DO INFERNO

## Purgatório

# ZERO'

I

Navegando nas idéias
Fica pra trás mar cruel,
Surge uma nova poesia
Pedra azul que purga o fel.

# (1)

I

Sete passos de subida
Sete vícios são purgados
Do mais grave ao menos grave
Consciência dos pecados.
Sete vezes vê-se a Virgem
Como exemplo de virtude
Sete pontos do evangelho
É louvada sua atitude.

II

O caminho do poeta
Santa Lúcia clareou
Salve purificação
Que ao Purgatório levou.

III

Na entrada tem um anjo
Que recebe a confissão
Do que se fez penitência
E por fim satisfação.
Anjo guerreiro de espada
Sete "pês" lhe põe na testa
Abre a porta e dá o aviso
Que o poeta não contesta.
"Uma vez entrando aqui
não se olha para trás
pois se isso acontecer
para fora ficarás".

IV

Senhor! Musas! Que escalada
Do outro lado da terra,
Montanha do Purgatório
Dai-nos força pr' essa guerra.

(2)

I

**Primeiro degrau: soberba**
Reta desdenhosa
Com superioridade
Curva da humildade.

**Segundo degrau: Inveja**
Controle ao desejo
Olho-gordo costurado
Lágrimas filtradas.

**Terceiro degrau: Ira**
Queimam na fogueira
Fúria, raiva e irritação,
Fumaça que cega.

**Quarto degrau: acídia, Preguiça**
Desânimo tóxico,
Negligência frouxidão
Corre, o tempo é curto!

**Quinto degrau: Avareza**
Cobiça e avidez,
em vida apegou-se à terra
reza nu' olha o céu.

**Sexto degrau: Gula**
Engoliu goela
Empanturrou e arrotou
Agora magrela.

**Sétimo degrau: Luxúria**
Prazer em excesso,
como se purificar?
Fogo no processo.

II

"Quem vai lá por morro acima
inda em vida e carne e osso!".

Transito em busca de luz
pro entendimento aclarar,
uma dama lá do Céu
esta Graça pôde me dar.
Almas purgando seus males
subo às maiores alturas,
que o Céu vos receba logo
que vos livre das agruras.

(3)

O Paraíso Terrestre representa-se nas esculturas sobrepostas formando um totem. Com o totem (árvore) montado dá-se início à terceira parte da apresentação, com a execução da música e dança.

(10)

A finalização com a concepção do Paraíso realiza-se no rosto do ator, experiência registrada na terceira parte "A Obra através das máscaras", em que se explicam as esferas celestiais.

## 3.0. A OBRA ATRAVÉS DAS MÁSCARAS

> "Un finto volto dietro il quale celare le vere fattezze del viso allo scopo di non esser riconosciuti"
> "Contrariamente a quanto si è portati a credere, la maschera non è un medium uniforme, ma i suoi significati e la sua natura variano da epoca ad epoca e da cultura a cultura."
>
> (Sartori-Lanata)

A definição de máscara centra-se em uma distinção. No conceito seguem-se dois pólos, um positivo e outro negativo. O primeiro aponta para a máscara teatral, o segundo tem por finalidade específica esconder o rosto daquele que a está usando, impedindo o reconhecimento do sujeito. Nessa distinção reside a dupla função da máscara, como incógnito e como segundo rosto. Existe aí uma relação de ambigüidade da máscara com a identidade de seu portador, que ora está apagada e anulada, e ora está restabelecida (metáfora) dentro de um contexto sistematizado por valores invertidos (como o carnaval) ou dentro de um contexto que implica um jogo de convenções entre duas partes[1].



---

[1] Scarsella, A. "Definizione della Maschera" em *Le Maschere Veneziane*, p. 8. Ver Bibliografia.

No sentido puramente denotativo, a máscara se apresenta como peça com a feição do rosto de pessoa ou animal, destinada a cobrir a face, com o propósito de disfarçar e/ou proteger aquele que a está usando. Além desse sentido, outro refere-se ao molde que se tira do rosto dos cadáveres, a máscara mortuária ou funerária. Em um sentido

mais amplo, ela pode ser uma personagem tipo de determinado gênero teatral como ocorre na *Commedia dell'Arte:* Arlequim, Tartalha, Colombina, Pantaleão, Briguela, Doutor e outras[2]. Ela pode ser esculpida em madeira ou modelada no barro, cortiça, papelão e guarnecida de pêlos, cores, etc. Há muitos métodos para elaboração.

O teatro contemporâneo ocidental volta-se mais uma vez para a máscara depois de tempos, colocada de lado, quando se lembra dos valores do Realismo de influência positivista, na segunda metade do século XIX. Essa redescoberta acompanha a promoção da expressão corporal e da dança na formação do ator. O teatro antigo e a *Commedia dell'Arte* são referências fundadoras dessa revalorização[3]. Entretanto surgem influências significativas do teatro asiático, seja do Nô japonês, ou das tradições da Indonésia, Melanésia e



---

[2] *Novo Dicionário Aurélio*. Rio, Nova Fronteira, 1989, p. 1099.
[3] Pavis, P. *Dicionário de Teatro*. Perspectiva, 1999; trad. Guinsburg, Pereira, Fuser, Fraga, Fernandes, p. 234.

Polinésia, expressões dramáticas em que o exercício corporal e a dança têm suma importância, sobretudo nas máscaras de Bali e Java. Outra influência oriental vem do teatro indiano Kathakali, com suas máscaras maquiadas no rosto do ator.

Além das motivações antropológicas do emprego da máscara (imitação dos elementos, crença em uma transubstanciação), ela é usada no teatro em função de várias considerações, dentre as mais relevantes é observar os outros estando o próprio observador ao abrigo dos olhares[4]. No entanto a máscara não esconde, mas revela, por isso jamais se utiliza desse simulacro ou o manipula impunemente, pois que ela é objeto de cerimônias e rituais, não só entre povos africanos como entre asiáticos, a exemplo, o Camboja e Bali[5]. Nas manifestações festivas de caráter fescenino, a máscara libera as identidades e as proibições de classe ou de sexo, por outro lado, na epifania ela traz a presença da divindade. O teatro lança mão dessas propriedades em função do ritual dramático. No Ocidente, a máscara teatral reserva em sua etimologia o conceito e o valor semântico do objeto funcional e esse se confunde com seu poder ritualistico de presentificação, em outras palavras, a *persona* (termo latino) gera a **persona**gem, que se coloca em ação no ritual dramático; de outra maneira, a denominação grega, *prósopon*, designa o objeto que vai à frente do rosto e o esconde, dessa raiz nasce a denominação da figura de linguagem **prosopo**péia, que se pode definir como **person**ificação.

Por ser instrumento de possessão, as máscaras podem captar forças vitais dos seres, por isso, no sentido ritualístico, reanimam, a intervalos regulares, os mitos que pretendem *explicar as origens dos costumes cotidianos. De acordo com os símbolos, a ética se apresenta como uma réplica da gênese do cosmo. As máscaras preenchem uma função social: as cerimônias mascaradas são cosmogonias representadas que regeneram o tempo e o espaço: elas tentam, por esse meio, subtrair o homem e todos valores dos quais ele é depositário da*



---

[4] id., ibid.

[5] Chevalier, J.; Gheerbrant, A., *Dicionário de Símbolos*. RJ , José Olímpio, 1991, p. 596

*degradação que atinge todas as coisas no tempo histórico (sic). Mas são também verdadeiros espetáculos catárticos, no curso dos quais o homem toma consciência de seu lugar dentro do universo, vê a sua vida e a sua morte inscritas em um drama coletivo que lhes dá sentido*[6].

No plano da dramaturgia, ao esconder o rosto, renuncia-se voluntariamente à expressão psicológica, que fornece uma gama de informações suficientemente precisas ao espectador. Por essa razão, o ator é obrigado a compensar essa perda de sentido – diga-se também falta de identificação – por um dispêndio corporal considerável, ou seja, o corpo traduz a interioridade da personagem de maneira amplificada, exagerando cada gesto. A teatralidade e a espacialização do corpo são reforçadas de modo considerável, e consequentemente o efeito de dilatação a ser trabalhado é mais acentuado na construção da personagem. *A oposição de um rosto neutralizado e um corpo em perpétuo movimento é uma das conseqüências estéticas essenciais do porte da máscara. A máscara, aliás, não tem que representar um rosto: assim, a máscara neutra e meia máscara bastam para imobilizar a mímica e para concentrar a atenções no corpo do ator.*[7]

A máscara "desrealiza" a personagem, ao introduzir um corpo estranho na relação de identificação do espectador com o ator. *Ela será, portanto, freqüentemente utilizada quando a encenação buscar evitar uma transferência afetiva e distanciar o caráter*[8]. A máscara forma propositadamente a fisionomia humana, desenha uma caricatura e refunde totalmente o semblante, podendo expressar formas grotescas ou estilizadas, copiando ou enfatizando, tudo se torna possível com formas e mobilidades surpreendentes.

O conjunto da encenação determina a "gramática" da linguagem teatral e dá sentido à máscara. Esse fato foi observado por Lévi-Strauss no contato com a cultura dos *Kwakiutl*,



[6] Id., ibid. p. 597
[7] Pavis, P. op. cit. p. 235.

tribos indígenas do Pacífico Norte, cujos mitos *Dzonokwa* e *Xwéxwé* foram analisados pelo antropólogo:

> *(...) Si fuera cierto de las máscaras, debería reconocerse que, como las palabras del lenguaje, cada una no contiene en sí toda sua significatión. Ésta resulta a la vez del sentido que el término elegido incluye, y de los sentidos, excluidos por esta elección misma, de todos los demás términos que podrían sustituirlo. (...) De modo que sería vano cualquier intento de interpretarlas aisladamente. (...) sólo una comparatión de los dos tipos permitirá definir* ***un campo semántico*** *en cuyo seno las funciones respectivas de cada tipo se completarán mutuamente.*[9]

Ela não se limita ao rosto, define-se na relação com outras, com figurino e com cenário. Dessa maneira, possui estreitas relações com a mímica, a aparência global do ator e mesmo com a plástica cênica.

Para vários povos africanos, indígenas do Brasil e de outras partes do mundo, o termo não se limita ao rosto, é empregado, geralmente, como sinônimo de indumentária ritual, isto é, indica todo o traje e não apenas a cara[10].

De outra maneira, anteriormente comentado, a máscara pode ser concebida como maquiagem, como ocorre na ópera de Pequim do teatro chinês e no teatro vietnamita. Partindo desse conceito, chega-se à expressão fisionômica do ator, refletindo o estado emocional da personagem que ele interpreta, essa expressão facial também executa as funções do disfarce. Em seu Teatro-Laboratório, Grotowski registrou experimentos com exercícios, nos quais as máscaras eram compostas exclusivamente pelos músculos faciais[11].

A origem da máscara na cultura humana perde-se em neblinas do Paleolítico, é bem possível que se confunda com o nascimento da articulação da linguagem. Pinturas rupestres extremamente remotas, do período das cavernas aurinhacenses datados de 30.000 anos a.C.,



[8] Id. ibid.
[9] Lévi-Strauss, Claude. *La Vía de las Máscaras*, pp. 53. Ver bibliografia.
[10] Ribeiro, B. G. *Dicionário do Artesanato Indígena*. SP, Itatiaia, 1988; "máscara" pp 304-313.
[11] Grotowski, J. *Em busca de um Teatro Pobre*, pp. 70-78. Ver Bibliografia.

revelam a sua presença em rituais[12]. Ela aparece tanto em ritos funerais como na personificação de entidades ou rituais xamanísticos[13]. Talvez pelas origens remotas, a etimologia de *« máscara »* apresente explicações distanciadas a ponto de levantar questões insolúveis. Alguns dicionários etimológicos explicam a origem no antigo italiano, *máschara*, que por sua vez teria vindo do árabe *maskhara*, que significaria bufão ou indivíduo ridículo[14]. Contudo aí reside uma questão delicada, isto é, historicamente a palavra pode ter penetrado nas línguas ocidentais a partir do árabe e através do italiano, originando todas as variações nas línguas européias como **masque; mask; maske; máscara**. Por outro prisma, certas enciclopédias de teatro, como é o caso do *Dictionaire Encyclopedique du Theatre*[15], apontam para origens no latim, como se lê :

> *L'étymologie même du mot est d'ailleurs fort révélatrice : celui-ci vient, en effet, du mot latin de basse époque (643 apr. J.C.) masca désigne la sorcière, racine qui se retrouve dans le mot italien maschera (...). Tous ces termes denotent la présence ou, mieux, l'incarnation d'une puissance démoniaque apparente. Le masque est ainsi, à l'origine, la présentation comme figuration et, par là, représentation d'une force malicieuse, rusée qui peut s'emparer d'autrui, le posséder et lui communiquer des intentions et un comportement pernicieux ou nuicibles.*

Ora, se a palavra vem do latim e designa a bruxa, quais as ligações com o árabe, teria surgido de influências e trocas entre essas culturas ? Então como explicar as faces semânticas, a primeira ligada ao tolo e risível, a outra associada às forças de poderes malignos ? Estaria aí um princípio religioso que identifica no riso (comédia) manifestações demoníacas ?

De acordo com o *Diccionario Corominas*, em que se encontra um dos mais completos estudos sobre o assunto, a palavra pertence a um conjunto de vocábulos de significados

---

[12] Caverna de Lascaux, sul da França, xamã em êxtase com máscara de pássaro.

[13] Campbell, J. *As Máscaras de Deus, mitologia primitiva*, p. 248. A figura do xamã com máscara de pássaro também está registrada no livro de C. G. Jung, p. 148. Ver bibliografia consultada.

[14] Cunha, A. G. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Nova Fronteira, 1982, p. 504.

[15] Corvin, Michel. Ed. Bordas, Paris, 1995.

diferentes, ainda que conexos. A notável semelhança do árabe com o românico não seria casual, entretanto o vocábulo é seguramente inseparável de *masca* « bruxa » « careta » de *mascarar* « tiznar », de legado europeu ; de sorte que é praticamente seguro o cruzamento dessa família com uma raiz arábica e com outra européia, tudo mais é obscuro. Não obstante, há muitas dificuldades e problemas que complicam a questão, fazendo das origens de « máscara » uma das questões mais árduas da etimologia românica, além de ser também encontrada em dicionários anglosaxões[16].

Como se vê, é delicado delimitar precisamente os princípios etimógicos da palavra. Vimos que os romanos denominavam o objeto *persona* e os gregos, *prósopon*; entre povos autóctones da América, África e Oceania o termo significa objeto que cobre não só o rosto mas o corpo também.

Retomemos a abordagem do antropólogo, pois que o campo semântico para as máscaras é a proposta adequada para solucionar questões a respeito de um sistema de signos – ou poderíamos dizer uma linguagem – capacitado a representar *A Divina Comédia*. A máscara vista isoladamente não pode concentrar em si elementos significativos definidos e precisos, ela precisa de outras – evidentemente todo o conjunto cênico é importante – que lhe forneçam a carga significativa de que se necessita para compor a representação objetivada, de modo que uma gama de elementos venha a constituir o universo criado pelo artista. Por isso, uma máscara só vai assumir valor significativo de representação quando fizer parte de um todo, ou melhor, quando estiver em relação com outras que compõem a totalidade do universo que se pretende representar.



---

[16] Corominas, J. *Diccionario Crítico Etimológico*, vol. III, "máscara". Madrid, ed. Gredos, 1974.

## 3.1. Um sistema particular para Dante

Um vez trabalhado o conceito de máscara, apliquemo-lo na concepção cênico-dramática. A antropologia teatral leva-nos à observação do comportamento social humano, extraindo daí gestos e faces; entretanto, a questão mais relevante é como poderia se conceber, a partir de máscaras, a expressão dramática dessa obra literária? Primeiramente se pensou em hieróglifos que pudessem reproduzir a obra em um sistema de desenhos, em seguida cogitou-se de um vocabulário corporal e como este iria se relacionar com as máscaras e o exercício vocal. Todavia, voltando-se basicamente para as personagens e consequentemente para as respectivas máscaras que surgiriam de tal elaboração, chegou-se em um conjunto formatado por um sistema significativo capaz de representar o poema medieval. As respostas chegaram a partir da análise textual.

*A Divina Comédia* é ícone representativo do universo, e o homem é a unidade representativa correspondente desse. A unidade da obra divide-se em Inferno, Purgatório e Paraíso. Levando o universo ao sentido das máscaras, determinou-se que o Paraíso é seu rosto, limpo de culpas e puro, contudo o senso crítico é ativo a ponto de acusar as irregularidades dos agrupamentos sociais. O Purgatório é a busca pela perfeição, pelo divino e absoluto, inerentes à natureza humana, ideal que pode ser expressado pela escultura. O Inferno é a complexidade humana confinada no universo pervertido, o grotesco.

Com base no que foi levantado no segundo capítulo, quando se define – em relação ao universo – o Inferno como o perverso, o Purgatório como aproximação e o Paraíso como identificação direta com o absoluto, poderíamos então configurar a obra na sua totalidade através da consideração associativa dos três reinos da natureza. Chegou-se ao seguinte esquema representativo:

a) O reino animal, associado ao Inferno, dá fundamento às máscaras de couro, que se formam a partir de determinados moldes; compõe-se daí o elenco de máscaras da primeira parte ou *Cantica* do poema. O aspecto grotesco do perverso dita um estilo artístico próximo do dionisíaco.

b) O vegetal, associado ao Purgatório, revela na escultura em madeira a expressão do processo de aperfeiçoamento. O trabalho na talha forma as personagens que purgam os pecados capitais, na segunda *Cantica*. A busca pela perfeição dita um estilo artístico próximo do apolíneo.

c) Por estar mais voltado para a luminosidade e afastando-se da matéria, as formas do rosto, associadas à maquiagem (de composição mineral), dão consistência às máscaras no Paraíso. Formas essas que vão até a face nua, e ao puro sentimento.

## 3.2. O Sistema do Inferno; primeiro molde e material.

Iniciemos por descrever a primeira subdivisão, isto é, o sistema que permite conceber o Inferno como um grupo de máscaras.

O autor partiu de princípio aristotélico[17] para a classificação das culpas, princípio trino em que o homem se dilacera no pecado, princípio tripartido em incontinência, violência e fraude. Para cada uma dessas tendências pecaminosas elaborou-se um molde diferente para se trabalhar com o couro. Os três moldes são esculpidos em madeira, pois é o método adequado para dar forma ao couro; comportam o Inferno, concebido nas três divisões.



[17] Ceserani, R. "Le partizione della materia" em *Il Materiale e l'Immaginario*, p. 983. Ver Bibliografia.

A confecção em couro se dá por vários motivos práticos. Quanto à aparência visual, o material possui qualidades que oferecem um efeito estético bastante satisfatório no jogo do palco com a iluminação. Quanto às qualidades físicas e à durabilidade, é resistente a ponto de permitir o manuseio sem deformações, rupturas ou rasgos, além disso, depois de fixada a forma, pode aceitar cola quente, costuras, tintas, solventes e removedores sem problema de danos, por isso possibilita toques e retoques de tintas. O método utilizado é o mesmo da tradicional confecção de sapatos: o couro, amolecido na água, é trabalhado no molde e em seguida processado até à definição das formas.

Será importante frisar que os três moldes fornecem formas à natureza humana e às suas culpas e penas, seus sofrimentos. Sendo assim demônios, criaturas híbridas como o Minotauro, os Centauros e outras como Minos, Gerião e Flégias possuirão formas à parte. Por exemplo, os demônios situados à porta da Cidade Infernal, que negam passagem aos poetas (Canto VIII) – e outros, na quinta cova de *Malebolge* (Canto XXI), como *Malebranche* e seus comparsas denominados *Alichino, Cagnazzo, Scarmiglione, Calcabrina, Barbariccia, Draghignazzo, Libicocco, Graffiacane, Ciriatto, Farfarello* e *Rubicante*, enfim, todas essas figuras serão compostas também de couro mas com as formas de moldes distintos. Tais moldes estão embasados nas personagens da *Commedia dell'Arte*, quer dizer, as máscaras dos demônios apresentarão aspectos de um *Dottore*, de um *Pantalone* ou *Pulcinella*[18]. Ainda em couro, os barqueiros Flégias e Aqueronte serão concebidos com outros moldes, de modo que as possibilidades sejam bastante diversificadas, dando uma margem suficientemente grande ao processo criativo.

Outra questão que surge é com relação às feras do Canto I. Elas não são figuras humanas, não são demônios e sua concepção fica indeterminada. A solução para a questão das



---

[18] Foto capa

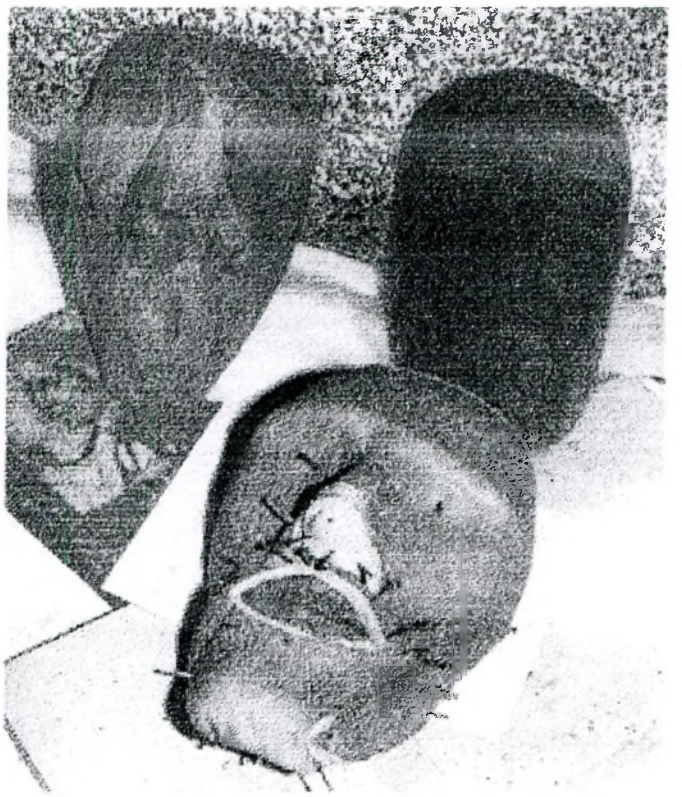
entidades que podem se apoderar da alma humana e levá-la à perdição foi encontrada na máscara mortuária. As feras possuem ligação significativa com as tendências pecaminosas, ou seja, a pantera possui identificações com a incontinência, assim como o leão tem com a violência e a loba, com a ávida mesquinhez; então elas podem se formar a partir dos moldes aplicados aos condenados no Inferno. Todavia claro está que a *lonza leggiera* não é luxuriosa mas é a própria luxúria, o leão não é violento e sim, é a violência e assim sucede com a *lupa* em relação à ávida mesquinhez. Dessa maneira, optei por aproveitar as formas daqueles moldes para, a partir deles, construir máscaras "mortuárias" de gesso, que representem as feras. Tais objetos foram concebidos como elementos cenográficos, fazendo porém parte do conjunto que compõe o universo de máscaras.

A definição dos moldes seguiram os seguintes critérios:

**Molde 1**: Aspecto humano com traços básicos delineando olhos, nariz e boca.

**Molde 2**: Aspecto humano deformado, traços assimétricos.

**Molde 3**: Aspecto humano bestializado (animalizado); traços



simiescos, estilização desenvolvida a partir de máscaras africanas.

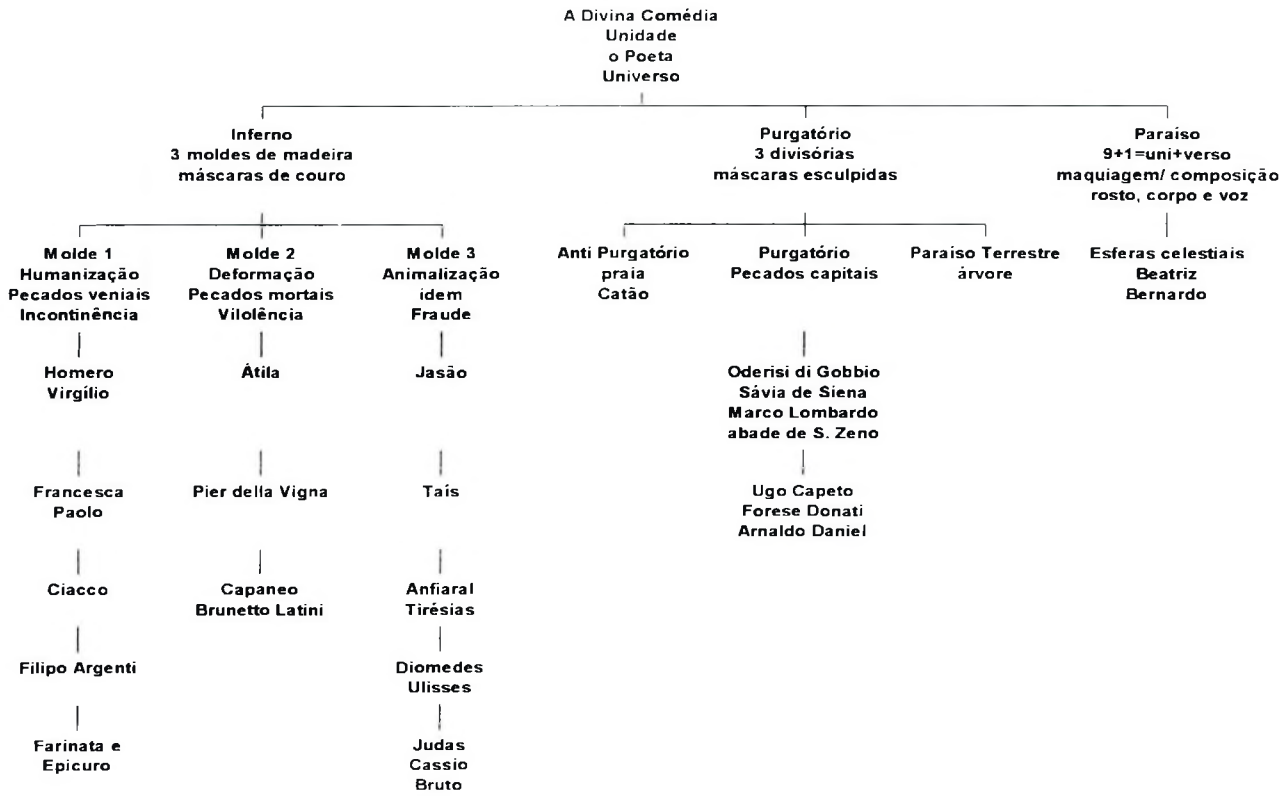
O molde 1 dá forma a todas as máscaras da incontinência, inclusive às que não estão propriamente classificadas nessa tendência, mas que estão situadas nas extremidades ou proximidades. É o caso das personagens do Limbo e dos heréticos, fora dessa classificação mas colocados pelo autor nas extremidades das seis primeiras camadas infernais, de forma a "conter" a incontinência. Nos círculos primeiro e sexto estão confinados os respectivos elementos acima citados, de modo que o segundo, o terceiro, o quarto e o quinto comportam as figuras da incontinência: respectivamente os luxuriosos, os gulosos, os avaros e pródigos e, por fim, os iracundos. Portanto, o primeiro molde dá forma a todas as figuras dos seis primeiros círculos.



O molde 2 dá forma a todas as máscaras – diga-se também figuras – condenadas pelo ato violento, seja contra o próximo, contra si mesmo ou contra Deus.

O molde "três" dá forma a todas as máscaras concernentes à fraude, desde as dez fossas infernais, denominadas *Malebolge*, até os condenados na *Giudecca*, o centro infernal onde se encontram Judas, Bruto e Cássio.

Chegou-se então ao seguinte quadro:



Uma vez compreendido como o primeiro molde dá forma básica às máscaras da

primeira tendência pecaminosa, passemos para a concepção da primeira desse grupo: a de Virgílio. Essa possui cor predominante branca, a intenção é que a neutralidade do branco venha a se relacionar com a idéia do Limbo, isto é, as almas dos que não têm propriamente culpa, mas que lamentam pela eternidade a impossibilidade de conhecer a verdadeira fé;*(...) sanza speme vivemo in disio* (Canto IV; v 42); desejo por algo

que nunca poderá ser alcançado devido à ausência de esperança, *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* (Canto III v 9). Portanto, a princípio todas as máscaras do Limbo são brancas, é o caso de Homero; *poeta sovrano* (Canto IV v 88)[19], dos filósofos e heróis da Grécia antiga; *orrevol gente* (id. v 72)[20]. No caso específico de Virgílio, sua máscara apresenta detalhes de reproduções de pinturas rupestres, primeiras manifestações artísticas do homem; outros desenhos na máscara representam os muros de Tróia, pontos de vermelho e figuras humanas, referentes às batalhas narradas na *Ilíada*. Na parte frontal, aparece uma divisória, cuja parte interna comporta o desenho de uma vagina, que representa a cidade de Tróia e Helena[21]. Outros detalhes são referentes às lutas de Enéias e suas viagens pelo Mediterrâneo, episódios da *Eneida*. Próximo do queixo vê-se o desenho da loba que alimentou Rômulo e Remo, referência à fundação de Roma.

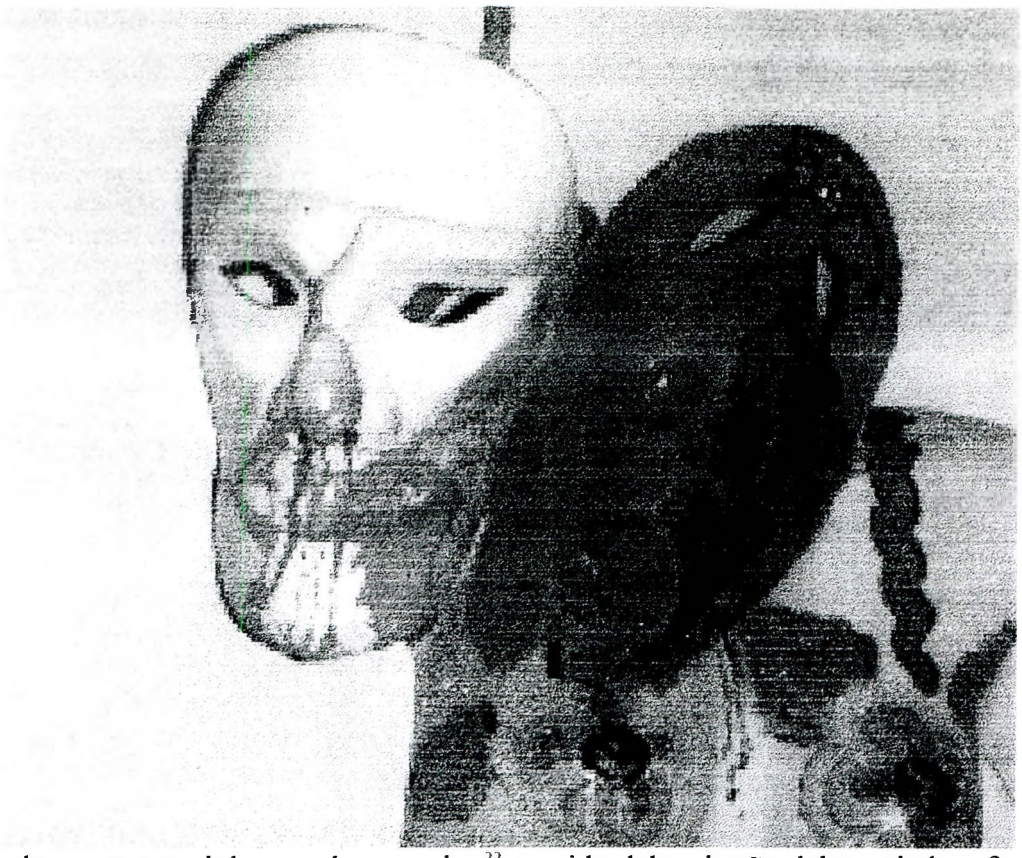
Antes de passar adiante vale um parêntesis para se esclarecer o critério das cores. Na totalidade, optei basicamente por três cores, obedecendo a estrutura trina da obra: o branco como presença de todas as cores, princípio positivo; o preto como ausência delas, princípio negativo; e o vermelho pela presença significativa de alguma cor. Fechando esse parêntesis, a ausência de pigmentos ganha ênfase significativa na composição das máscaras que se seguem.



[19] Canto IV, v88
[20] Canto IV, v 72
[21] Figura citada no Canto V, na fileira de Dido, entre os luxuriosos.

Seguindo o percurso traçado pelo poeta, antes do Limbo encontram-se os ignavos (vis e covardes), *Mischiate sono a quel cattivo coro/ delli angeli che non furon ribeli/ né fur fedeli a Dio, ma per sè foro* (Canto III; vv 38-39). Eles estão numa região vestibular aquém da entrada no Inferno, antes da passagem pelo rio Aqueronte. Essas máscaras foram feitas com retalhos de couro proveniente da confecção de outras, moldadas nos blocos, porém sem definição; não estão pintadas e estão aparentemente inacabadas, são esboços de máscara que devem ficar à parte no cenário, apenas para serem olhadas brevemente, seguindo a orientação do guia: *non ragioniam di lor, ma guarda e passa* (Canto III; v 51)

Ainda com as formas do primeiro molde, surge a primeira máscara propriamente da incontinência. Vista como unidade – isto é, um par e/ou o casal – surgiu a máscara de *Francesca da Rimini* (e *Paolo Malatesta*), ainda mantendo a cor branca, evidência da identificação do Poeta com as tais almas, ele se compadece dos sofrimentos dos amantes: *(...) poi c' hai pietà del nostro mal perverso* (Canto V; v 93); todavia a opção pela totalidade branca tem o propósito principal de contrastar com as formas esfaceladas do vermelho sangüíneo. Esse jogo de cores somado a traços negros são referências ao sangue e à mácula dos danados; *noi che tignemmo il mondo di sanguigno* (id. v 90). Na testa há um corte que possui dupla significação, há a tentativa de associação com uma ferida,



causadora de sua morte violenta pelo assassino[22], marido dela e irmão dele; e ainda referência alusiva a uma vagina, já que *Franceca* e *Paolo* estão no Inferno pela culpa da não contenção dos prazeres carnais; *(...) i peccator carnali, che la ragion sommettono al talento* (id.; vv 38-39). Portanto, o corte apresenta ambígua significação: de ferida e de prazer e dor. A máscara de *Paolo* possui forma à parte, já que essa é elemento integrante da de *Francesca*, pois o casal foi concebido como unidade ôntica, ou seja, a segunda é prolongamento da primeira. Tal concepção foi aceita pois coloquei em evidência o discurso da personagem, que afirma:

> *Amor, ch'a nullo amato amar perdona,*
> *mi prese del costui piacer sì forte,*
> *che, como vedi, ancor non m'abbandona*
> (id.; vv 103-105).[23]



[22] No discurso de Francesca há referência ao assassino quando cita Caína vv 107, nono círculo infernal. Dante entende o ato de Gianciotto Malatesta como inteligência pervertida.

[23] "Amor que ao amado não perdoa o não amar, tal força pôs nos seu querer por mim que mesmo nesse país das dores a nossa união perdura". Canto V, vv 103-105.

A máscara de *Paolo* é muda e sangra no olho; *l'altro piangea* (id.; v 140). Nesse caso, apenas um ator interpreta o casal, e fala em nome de Francesca, seguindo as sugestões textuais. Em suma, o casal está formado por uma máscara do molde "1" e por outra de forma alheia, considerada prolongamento da primeira.

Em seguida, no terceiro circulo *della piova eterna, maladetta, freda e greve* (Canto VI; vv 7-8), temos a máscara escura e de olhos afundados, que representa as sombras dos gulosos, condenados à eterna chuva fétida e gelada; especificamente refiro-me à personagem Ciacco, parasita florentino. Essa apresenta cor escura em contraste com as iniciais; foram feitos cortes em forma de "V" para reproduzir os olhos afundados e de "S" para as orelhas, procurando-se a idéia de sombra humana e solo palmilhado de modo que se pudessem reproduzir as sugestões textuais:

> *Noi passavam su per l'ombre che adona*
> *la greve pioggia, e ponavam le piante*
> *sopra lor vanità che par persona*
> (id.; vv 34-36).

A próxima figura, máscara de predicados iracundos, negra (tonalidade fosca) de dentes brancos com manchas pretas faz referência a Filipo Argenti, no quinto círculo. Os olhos intencionam expressar a idéia de dor e raiva, de modo que o direito procura formas a dar efeito de sobrancelha em ira, isto é, uma reta declinando de fora para dentro, das proximidades da têmpora em direção ao nariz; enquanto que o esquerdo busca a idéia de dor e choro, com dois traços semi circulares, dando a forma de folha de árvore, caindo com uma extremidade acima (próximo à parte superior do nariz) e outra abaixo (em direção à parte lateral da face). Para sua composição seguiram-se as sugestões do texto:

*dinanzi mi si fece un pien di fango (...)*
*che si se' fatto bruto... "son un che piango" (...)*
*spirito maledetto, (...)*
*ancor sie lordo tutto*
(Canto VIII; vv 32-39).

### 3.2.1. O Segundo Molde

Em seguida, a violência, a deformação. O molde "2" dá forma às máscaras do sétimo círculo, onde estão confinadas as figuras violentas, em três compartimentos ou divisórias: violentos contra o próximo (homicidas), contra si (suicidas e dissipadores dos próprios bens) e contra a Divindade (blasfemadores, sodomitas e usurários).

Primeiramente, a máscara de vermelho representa os violentos contra o próximo, isto é, assassinos e líderes sanguinários. O Poeta relata através do guia que os tiranos como Átila (v 134) estão imersos num rio de sangue em ebulição:

*Ma ficca li occhi a valle, chè s'approccia*
*la riviera del sangue in la qual bolle*
*qual che per violenza in altrui noccia*
(Canto XII; vv 46-48)

No segundo vê-se, com vários remendos, pintada de preto e matizada de tons avermelhados, a máscara de Pier della Vigna; o olho direito é uma protuberância com um furo na extremidade e refere-se ao momento em que o Poeta quebra um ramo dos galhos da árvore, que é o condenado, e de lá sai negro sangue, como se lê no original, *Da che fatto fu poi di sangue bruno* (Canto XIII; v 32), eis os violentos contra si mesmo. A máscara do suicida e o processo de composição da personagem vêm explicados detalhadamente no texto em anexo intitulado "A linguagem do Contraste e do Arrebatamento".



Por último os violentos contra Deus: a blasfêmia ofende a Divindade, a sodomia agride a Natureza (divina) e a usura extorque o fruto do trabalho (divino). A máscara

de Capaneu possui tom vermelho misturado com preto, os cortes verticais reproduzem as feridas causadas pela chuva de lâminas flamejantes que cai no terceiro compartimento do sétimo círculo:

> *Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento,*
> *pioveam di foco dilatate falde,*
> *come di neve in alpe sanza vento (...)*
> *tale scendeva l'eternale ardore;*
> *onde la rena s'accendea, com' esca*
> *sotto focile, a doppiar lo dolore*
> (Canto XIV vv 28-30; 37-39).

Na protuberância – comum a todas as personagens violentas – há, de dentro para fora, uma ponta de ferro (um parafuso) que sai do olho e representa o raio que matou o blasfemo[24].

Brunetto Latini, entre os sodomitas, aparece com o olho protuberante em forma de ânus vaginal; a base é branca, já que o Poeta demostra afeto pelo antigo mestre quando se refere a *la cara e buona imagine paterna* (Canto XV; v 83) daquele que lhe ensinara *come l'uom s'etterna* (id.; v 85). Há ainda desenhos vagos e referência a feridas, pois que a chuva de fogo está para todos que cometeram violência contra o Sagrado.

### 3.2.2. O Terceiro Molde

Por fim a fraude, o molde que dá formas a todas as máscaras de *Malebolge* (oitavo círculo) até à *Giudecca* (nono). Primeiramente, no segundo compartimento das Fossas Infernais, concebeu-se Thaís, a rameira entre os aduladores. Ela tem aparência das máscaras do dragão, provenientes do sudeste asiático, tem base branca mas para contrastar com a



---

[24] *Enciclopedia Dantesca*, vol. I-V, Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma, 1970, (seconda edizione 1984) "Capaneo", pp. 813-815.

mistura de outros tons[25] – "toda suja" – e com a língua para fora, como quem, entre fezes, se arranha com unhas emporcalhadas, como sugere o texto:

*(...) di quella sozza e scapigliata fante*
*che là si graffia con l'unghie merdose,*
*e or 's'accoscia, e ora è in piedi stante.*
*Thaidè è, la puttana che rispose*
*al drudo suo quando disse "Ho io grazie*
*grandi appo te?": "Anzi maravigliose!"*
(Canto XVIII; vv 130-135)

No nono e último, o mais estreito, Judas é a figura de importância central, em seguida os assassinos de César, aponta o guia:

*Quell'anima là su c'ha maggior pena*
*(...) è Giuda Scariotto,*
*che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.*
*Delli altri due c'hanno il capo di sotto,*
*quel che pende dal nero ceffo è Bruto –*
*vedi come si storce! E non fa motto! –*
*e l'altro è Cassio che par sì membruto*
(Canto XXXIV; vv 61-67)



[25] Aí não se poderia apontar qualquer tipo de afeto do poeta, apenas a intenção de dar impressão de sujeira.

Essa máscara é de base preta, tem várias cruzes e algarismos romanos, traços do Cristianismo e do Império Romano, o sistema numérico; o "trinta" em algarismos romanos

aparece em referência à quantia de moedas de prata[26] que Judas recebeu dos sacerdotes como pagamento pelo seu ato.

### 3.3. Do Segundo Reino

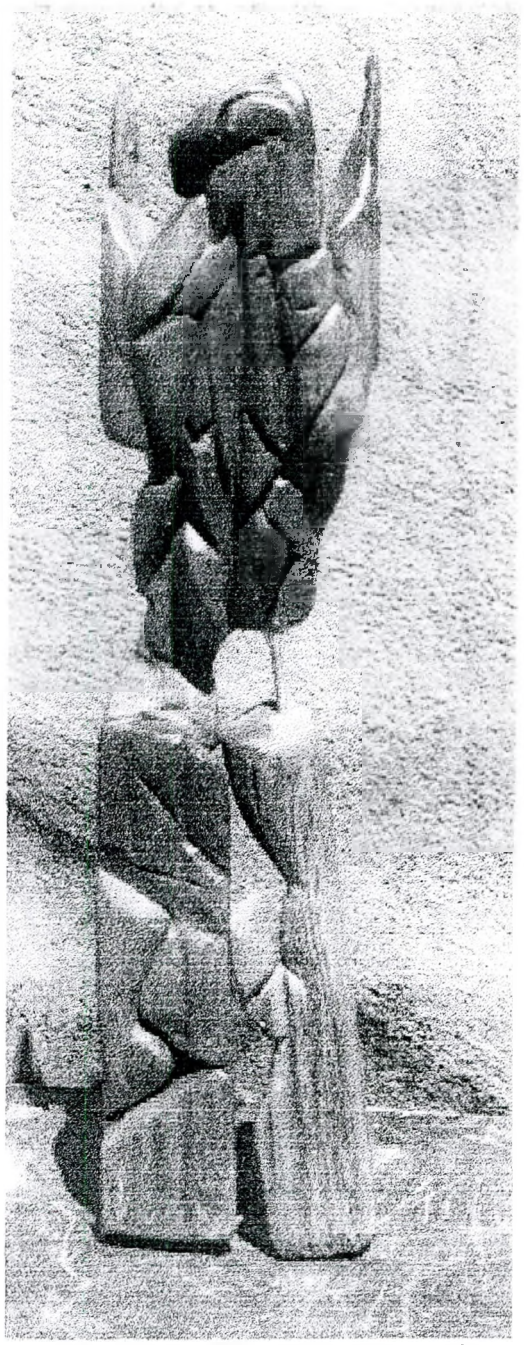
As máscaras do Purgatório foram concebidas como esculturas, a partir das sugestões textuais, apresentam-se em três divisões de classes. A primeira é o anti-Purgatório,



[26] S. Mateus XXVII; 3

onde se encontra a praia (Canto I), representada pela máscara de Catão, detalhada no texto anexo intitulado "Trabalhando Pedras"; além dessa, há também outra que representa a porta do Purgatório (Canto IX). A segunda divisória, o Purgatório propriamente, apresenta as esculturas concernentes aos sete pecados capitais; e a terceira, o Paraíso Terrestre, representado pela composição em forma de árvore, que se estrutura da sobreposição de todas as esculturas.

### 3.3.1. Os Sete Pecados Capitais



A porta do Purgatório (Canto IX), onde está o anjo que põe os sete "pês" na testa do Poeta, está representada por uma máscara em cuja parte superior há uma águia esculpida; *un'aguglia nel ciel con penne d'oro,/ con l'ali aperte ed a calare intesa* (vv 20-21). Essa possui influência da cultura – danças e rituais – dongon (África). O animal esculpido acima da região da cabeça faz referência a Santa Luzia, que aparece ao poeta, em sonho, em forma de águia e o leva à entrada do reino da purgação, assim anuncia o guia:

*Tu sei omai al purgatório giunto:*
*vedi là il balzo che 'l chiude dintorno;*
*vedi l'entrata là 've par disgiunto*
(Canto IX; vv 49-51)

*(...) Dinanzi, nell'alba che procede al giorno,*
*quando l'anima tua dentro dormia*
*sovra li fiori ond'è là giú adorno,*
*venne una donna, e disse: "io son Lucia:*
*lasciatemi pigliar costui che dorme;*
*sì l'agevolerò per la sua via"*
(id.; vv 52-57)

Seguindo as sugestões textuais, a parte relativa ao rosto possui uma abertura como uma fenda para proporcionar visão ao ator; acima, a águia. A escultura foi feita em cedro, pelas qualidades próximas do tom dourado, cor entre rosa avermelhado e amarelo escuro. Para

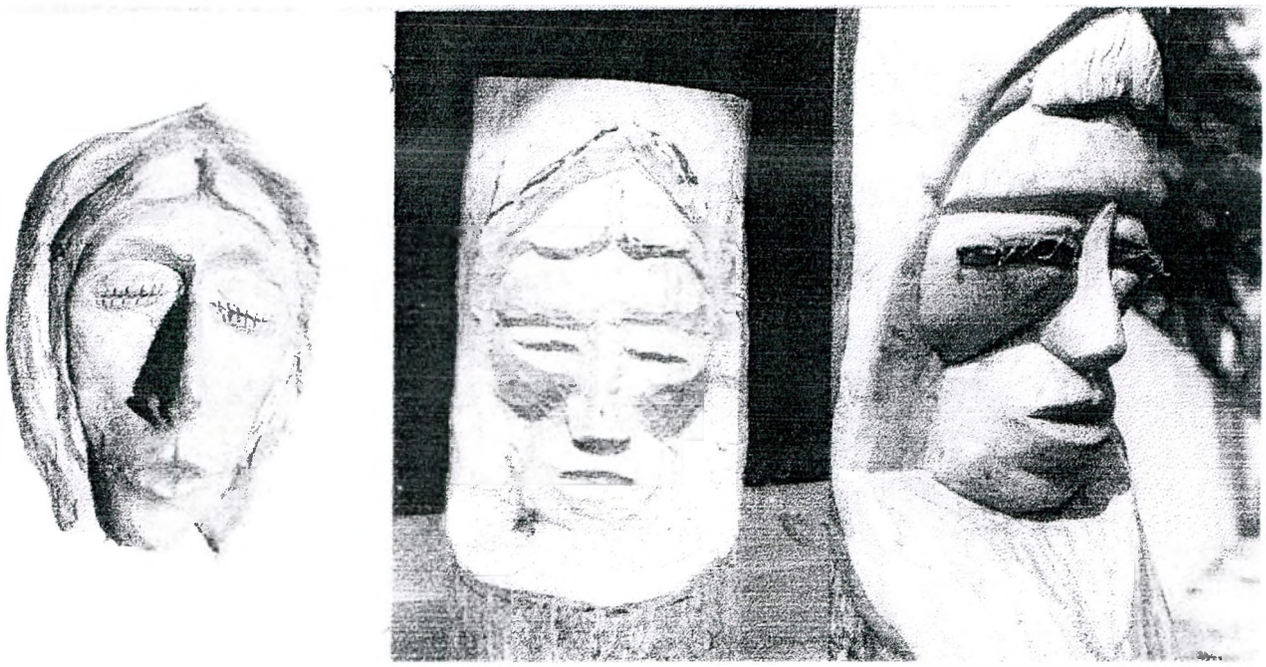
acentuar o brilho e a tonalidade *d'oro* aplicou-se verniz cristal à madeira.

No primeiro degrau da subida está a soberba. Lá, a personagem que chama o Poeta pelo nome, trata-se do miniaturista Oderisi de Gobbio, *(...) l'onor di quell'arte/ ch'alluminar chiamata è in Parisi* (Canto XI vv; 79-81). Ainda seguindo a sugestão artística das máscaras africanas, essa é formada por um rosto esculpido com a boca semi aberta e atenção no olhar, como quem está emitindo um chamado, sugere assim o original:

> *(...) e un di lor (...)*
> *si torse sotto il peso che li 'mpaccia,*
> *e videmi e conobbemi e chiamava,*
> *tenendo li occhi con fatica fisi*
> (id.; vv 73-77).

Na parte superior, acima da cabeça, encontra-se uma figura alada, em cuja asa esquerda há, em alto relevo, um busto de mulher com os seios nus, trata-se da representação do anjo Gabriel, anunciando à Virgem a maternidade e a encarnação do verbo: *Ave!* (Canto X; v 40), diz o anjo. Dante ressalta nesse fato a humildade de Maria, em contraposição ao

orgulho do soberbo.



No segundo plano da escalada vêm os invejosos, de pálpebras costuradas e com fios de metal que filtram as lágrimas. A personagem Sávia de Siena, figura da máscara que se purga da Inveja, foi esculpida e nos olhos foram colocadas armações metálicas, de acordo com a sugestão do original:

> *ch'a tutti un fil di ferro i cigli fora*
> *e cuce (...) che per orribile costura*
> *premevansi, che bagnavan le gote*
> (Canto XIII; vv 70; 83-84)

Procurei dar o efeito das lágrimas com verniz. Outro detalhe da escultura é um cálice com hóstia, representando o primeiro milagre de Cristo, pois estaria aí o segundo exemplo das virtudes da Virgem Maria; a transformação da água em vinho teria ocorrido graças à atitude caridosa da mãe de Jesus que, durante uma festa de casamento, comunicou a Ele que o vinho terminara e a festa não podia continuar: *Vinum non habent* (id.; v 29).



O terceiro degrau é o da Ira, a personagem Marco Lombardo está envolta em fumaça. Aspecto escuro e pouca luz, sugere o texto:

*Ed ecco a poco a poco un fummo farsi*
*verso di noi come la notte scuro;*
*nè da quello era loco da cansarsi:*
*questo ne tolse li occhi e l'aere puro*
(Canto XV; vv 142-145)

A escultura foi trabalhada com betume da judéia, pigmento escuro que dá à madeira aspecto de envelhecimento. O pretume foi fortemente acentuado nas extremidades, mas em direção ao centro do rosto há menor intensidade de pigmento, a intenção foi reproduzir a idéia de imagem que sai de densa fumaça. A virtude contrastante é a brandura de Maria, que repreende o filho docemente:

(...) *Figliuol mio,*
*perchè hai tu così verso noi fatto?*
(id.; 89-90),

referindo-se à passagem do Evangelho em que o jovem Jesus se afasta dos pais a parlamentar com os doutores no Templo[27].

O quarto é a acídia, também conhecida como negligência, indolência ou preguiça. A figura é o abade de São Zeno. O exemplo de virtude vem da passagem do Evangelho em que Maria *se pôs a caminho e dirigiu-se às pressas para a montanha, a uma cidade de Judá*[28]. O fato se dá para anunciar que sua parenta Isabel ia dar à luz um rebento. Trata-se de um rosto com a boca aberta como quem canta,

*(...) furia e calca*
*(...) cotal per quel giron suo passo falca,*



[27] S. Lucas, II, 41
[28] S. Lucas, I, 39

*(...) perchè correndo si movea tutta quella turba magna*
*(...) gridavan piangendo:*
*Maria corse con fretta alla montagna*
(Canto XVIII; vv 94-100)

Em quinto estão os avaros (*Ugo Capeto*) e pródigos, que entre suspiros se abstêm de olhar o céu, com os olhos cravados no chão a fim de purgar o pecado dos apegos aos bens terrenos, lê-se:

*Come avarizia spense a ciascun bene*
*lo nostro amore, (...)*
*ne' piedi e nelle man legati e presi*
(Canto XIX; 121-124vv )
*(...) per ventura udì "Dolce Maria!"*
*(...) "povera fosti tanto,*
*quanto veder si può per quello ospizio*
*dove sponesti il tuo portato santo"*
(Canto XX; vv 19-24)

O ato virtuoso de Maria está em dar à luz ao menino Jesus em um lugar simples.

Em seguida os gulosos (*Forese Donati*) purgando seu vício ao lado de árvore cheia de belos pomos. A aparência física é a magreza, o semblante com olhos enegrecidos, face pálida e magra ao ponto de revelarem as formações ósseas, está na sugestão textual:

*Nelli occhi era ciascuna oscura e cava,*
*palida nella faccia, e tanto scema,*
*che dall'ossa la pelle s'informava (...)*
*(Canto XXIII vv 22-24)*

A contenção do desejo de comer e de beber compõe o sofrimento dessas máscaras, que cantam para afastar a dor e alcançar a salvação:

*(...) gente che piangendo canta*
*(...) in fame e 'n sete qui si rifà santa*
(id.; vv 64-66)

A virtude de Maria a ser louvada vem da temperança.

Por último os luxuriosos no fogo da purificação, (*Arnaud Daniel e Guido Guinizelli*). O autor inicia o processo de purgação com um artista plástico (desenho e imagem) e termina com um artista literário (palavra). As sugestões textuais apontam para expressão de calor e sede, com o desejo de saciá-la, diz o penitente: *(...) rispondi a me che 'in sete e 'in foco ardo* (Canto XXVI; v 18). A virtude da Virgem, em contraposição ao pecado da luxúria, é sua castidade, ressaltada no verso 128: *'Virun non conosco'*. As palavras de Maria ao Arcanjo Gabriel.[29]

Enfim, nessa etapa as qualidades de Maria, mãe de Jesus, são fundamento de composição; a intenção é evidenciar o exemplo de virtude contraposta ao vício purgado, pois nos sete pecados aparecem referências à Virgem.

A junção de todas as esculturas forma uma árvore, representação da montanha do Purgatório: no topo, o Paraíso terrestre.

### 3.4. O Rosto, O Sentimento, O Corpo e a Voz, na Reprodução das Esferas Celestiais.

Com relação às máscaras do Paraíso pouco teria a se desenvolver de atividades plásticas no material inanimado. As figuras de *Beatrice, Piccarda* e outras não serão propriamente representáveis no nível da matéria, mas no nível imagético que surgiria da expressão fisionômica resultante do trabalho corporal. Nesse caso algumas



---

[29] S. Lucas, I; 34

sugestões de composição estão na figura pitagórica denominada *tetraktys* e no ritual xamanístico, respectivamente comentados na segunda e quarta partes do trabalho.

As figuras celestiais identificam-se com a iluminação, de modo que elas podem ser representadas pela interação do ator (seu rosto) com fachos de luz (velas, por exemplo).

As personagens da primeira esfera celestial são as almas beatificadas que foram impossibilitadas de cumprir na íntegra sua vocação religiosa, devido a uma força maior; é o caso de *Piccarda Donati*, que se mostra no próprio rosto do ator visto pelo espectador através de um vidro incolor. Seguindo as sugestões do texto, a respeito da aparência do semblante, lê-se:

> *Quali per vetri trasparente e tersi,*
> *o ver per acque nitide e tranquille,*
> *non sì profonde che i fondi sien persi,*
> *tornan di nostri visi le postille*
> *debili sì, che perla in bianca fronte*
> *non vien men tosco alle nostre pupille;*
> *tali vid' io più facce a parlar pronte*
> (Canto III; vv 10-16)

Os efeitos visuais devem ser em tonalidades claras e leves, trabalhados a partir das propostas textuais e através de experimentos na iluminação, para se aproximar das imagens sugeridas por *specchiati sembianti* (id. v 20).

Nesse mesmo Canto, o autor já nos oferece as primeiras referências a respeito *della dolce guida* (id. v 23), que tem o rosto assim descrito no esplendor de sua beleza: *sorridento, ardea nelli occhi santi* (id. v 24). Beatriz poderia ser representada pelo rosto do ator através do sorriso, dos sentimentos e dos olhos, todavia essa figura possui identidade extremamente difusa e etérea, engloba o Amor, a Filosofia e a Ciência. Beatriz é expressa pela dança e pelo canto e por tudo aquilo que se coloque como trabalho produtivo dessas atividades, desde sentimentos e movimentos até sensações, o Belo e a Beleza. Essa figura não

apresenta beleza estática, mas progressiva, conforme a subida nas esferas celestiais; a certo ponto (Canto XXI) o sorriso desaparece, *e quella non ridea* (v 4), a fim de não perturbar os olhos do Poeta, ou melhor, para não destrui-lo, o qual poderia ser transformado em cinzas como Sêmele (v 6), explica-se assim a guia:

> *la bellezza mia, che per le scale*
> *dell'eterno palazzo più s' accende (...)*
> *quanto più si sale*;

portanto a figura de Beatriz estará no ator, nos músculos faciais e nos sentimentos que serão trabalhados pela técnica da representação teatral, pela expressão do canto e da dança, enfim, uma máscara extremamente totalizadora que envolve sensação, formas faciais e corporais, e sentimento.

Em última instância chega-se ao terceiro guia, São Bernardo de Claraval, que leva o Poeta à contemplação da Divindade Máxima. A descrição dessa figura é clara na sugestão textual, vejamos:

> *Vedea visi a carità suadi,*
> *d' altrui lume fregiati e di suo riso,*
> *e atti ornati di tutte onestati*
> (Canto XXXI; vv 49-51)

> *(...) Difuso era per li occhi e per le gene*
> *di benigna letizia, in atto pio*
> *quale a tenero padre si* convene
> (id.; vv 61-*63)*

No Paraíso a pessoa humana desaparece, e todas as formas delimitam-se através da luz; tanto mais se ascende ao mundo astral, quanto a gloriosa transfiguração se idealiza até que – diante da Unidade, do espírito absoluto – a forma surja e também e somente o sentimento:

*Qual è colui che somnïando vede,*
*che dopo il sogno la passione impressa*
*rimane, e l'altro alla mente non riede;*
*cotal son io, chè quasi tutta cessa*
*mia visione, ed ancor mi distilla*
*nel core il dolce che nacque da essa:*
*così la neve al sol si disigilla;*
*così perdea la sentenza di Sibilla*[30].
*Canto XXXIII (vv 58-64)*



[30] Personagem de Virgílio, *Eneida* III 441

# 4.0. ESTRUTURA DRAMÁTICA DA NARRATIVA

## 4.1. Xamanismo

O Poeta, única figura viva da história, relaciona-se com todas as outras, ele é um elemento de ligação entre dois mundos, entre a vida e a morte. Como auxiliares dessa função, os guias. A viagem ao outro lado da existência é tema mitológico desde a mais remota pré-história, envolvendo a humanidade. Comprovam-no as pinturas rupestres do Paleolítico[1], e também as tribos e sociedades "simples" em que a figura do xamã ainda perdura na fusão das funções religiosas e medicinais[2]. O xamã faz tal viagem dentro do ritual. Nesse contexto, a máscara visa a dominar e controlar o mundo invisível, pois que ela é elemento mediador entre duas potências: a força captada e o portador que a manipula[3].

A realização da obra literária como teatro implica a sua concepção enquanto ritual dramático, no sentido de que determinado ente é colocado na presença do público através da representação em tempo e espaço cênicos, e daí se percebe que as coisas e as pessoas no palco se apresentam sob o aspecto – ou com a virtude – de representar outras que não são elas[4]. No sentido etimológico, "representar" vem do latim *repraesentare*[5], que significa tornar presente, pôr diante dos olhos; por outro lado, "teatro" vem do grego *theatron*, lugar de onde se vê, que, por sua vez, vem da mesma raiz do verbo "ver" desse idioma[6]. Portanto o ritual dramático é colocar presente através do ato de ver (diga-se também ouvir). Na concepção de Artaud, o palco é o lugar onde as idéias se transmudam em coisas.

---

[1] Cambell, J. "A Mitologia dos Caçadores Primitivos" em *As Máscaras de Deus*. Ver Bibliografia.
[2] Lévi-Strauss, C. "Magia e Religião" em *Antropologia Estrutural*. Ver Bibliografia.
[3] Chevalier, J.; Gheerbrant, A., *Dicionário de Símbolos*. José Olímpio, RJ, 1982, p. 597
[4] Gasset, J. Ortega y, *A Idéia do Teatro*. ; p.34. Ver Bibliografia.
[5] Faria, E., Dicionário Escolar Latino Português; RJ, MEC /FAE, 1985.
[6] A. Freire, S. J.; *Gramática Grega*, Publicações da Faculdade de Filosofia, Braga, 8ª ed.

Ortega y Gasset define o teatro como presença e potência de visão[7], trata-se de um gênero visionário e espetacular – de alguma forma literário, porém atento ao papel secundário da palavra dentro da representação. Coloque-se em evidência que a realidade do ator – enquanto tal – consiste em negar sua própria realidade para substituí-la pela personagem representada, de forma que o não real tem o poder e a força, "virtude mágica", de fazer desaparecer o que é real. Nas palavras do estudioso, *dir-se-ia que a realidade se retirou para o fundo a fim de deixar passar através de si, o irreal. No palco encontramos (...) coisas* – pessoas e objetos – *(...) que têm o dom da transparência. (...) Há no mundo realidades que têm a condição de apresentar-nos em lugar delas mesmas outras, distintas. Realidades dessa condição são as que chamamos "imagens"*[8]. Por isso o teatro é "prodigiosa transfiguração" que se realiza nas funções elementares da metáfora. Eis que a essência se faz presente através do ritual dramático.

Dentro da idéia do teatro está a concepção do edifício, que, por sua vez, possui dois espaços: sala/platéia e cenário/palco, eis que a sala é a "fronteira de dois mundos".

*A Divina Comédia*, enquanto unidade semiológica, é o universo figural que compõe a síntese vivente de uma imensa compreensão cósmica, a representação do conflito máximo, nascido no seio da dualidade vida e morte, o ciclo do começo, meio e fim. O "grande drama cósmico" se faz presente no momento e no espaço cênico-dramáticos. Em síntese, o Poeta (o microcosmo), através do teatro (o mesocosmo), evoca o Universo (o macrocosmo, o Tao[9] da filosofia chinesa).

A figuração do universo coloca-se em presença do espectador através dos signos teatrais e das possibilidades da cenografia, dentro dos quais a poesia é o elo entre mito (fantástico) e emoção (real). Esses dois mundos são confrontados durante o ritual dramático.

---

[7] Gasset; op. cit.
[8] Id., ibid. P 35.
[9] Supra. "A concepção da performance" p 4.

A viagem ao outro mundo, na sua representação mais primeva, não está em forma do drama com raízes na Tragédia Grega, cujo auge se deu no século V a.C.; quando muito pode remeter às sociedades ágrafas da Grécia arcaica, em épocas anteriores ao século VIII a.C., com a presença do aedo*; mas as ligações mais profundas e arcaicas estão no ritual xamanístico. Por tal razão, *A Divina Comédia*, enquanto performance teatral, coloca o ator (sob a máscara do Poeta) em uma relação com o público semelhante àquela existente entre o xamã e as pessoas que o assistem no ritual. Para isso, a performance precisa estar fundamentada não nos princípios aristotélicos mas na estrutura dramática da viagem xamanística, pois que o trajeto realiza o ato de forma que os diversos mitos podem se articular com o protagonista através do elenco interno da mitologia pessoal, representado através das máscaras.

## 4.2. Sistema ético religioso

Um modelo cultural é um sistema de pensamento (além de comportamentos) caracterizado pela organicidade, fundamentado em alguns conceitos de base com alcance muito amplo, assim como são realmente as maneiras de se representar o espaço e o tempo. Uma concepção de mundo assume dimensão de *modelo* quando está capacitada a exercitar uma vasta influência, transmitindo-se através de crenças religiosas e ritos, ensinamentos e tradições literárias[10]. Na *Divina Comédia* Dante fez profecias, expôs idéias a respeito da Natureza e da História, temas discutidos entre filósofos e teólogos e debatidos pelos mesmos, proeza realizada em uma "síntese coerente"[11].

---

* Supra "A Obra literária e o Teatro".

[10] Ceserani, R. *Il Materiale e L'Immaginario*, pp. 984-985. Ver Bibliografia.

[11] Id. Ibid.

O que confere sacralidade a um modelo cultural é o fato de supor que, além do espaço físico onde estão os homens e suas experiências, exista um outro mundo não físico, sede do absoluto, da divindade. Surgem a partir daí dois tipos de relação que se estabelecem entre um e outro. Aponta-se para dois quadros espaciais, o racional e o místico, ou seja, a organização espacial entre mundo físico e metafísico ocorre de duas maneiras: ou contrastante ou correspondente[12]. O sobrenatural penetra no ambiente físico da terra: a voracidade do Inferno e a montanha do Purgatório são localidades desta terra. Vejamos:

> a) OPOSIÇÃO: postura mística. O mundo material é radicalmente inferior ao "outro", consequentemente o Mal contrapõe-se ao Bem, que só pode ser adquirido quando se sai da natureza, e quando a "fisicisidade" (matéria e energia) é mortificada.
>
> b) CORRESPONDÊNCIA: orientação racionalizada. O mundo material reflete o espiritual, de quem – em tudo – é imagem, seja na perfeição ou na imperfeição. Portanto o sagrado faz-se conhecer através do conhecimento da natureza das coisas[13].

A idéia do universo se confina numa exigência racional. Entretanto, por motivos polêmicos, a oposição está sublinhada entre *città terrena* e *città di Dio*, propriamente mediante imagens temporais e espaciais: o tempo contra o eterno, Florença contra *il popol giusto e sano* que estão no Paraíso (XXXI, v38-39); a pequenez da terra confrontada com a imensidão celeste, o Arno e por antítese, o rio de luz – imagem da graça – no Paraíso (XIV 29-54; XXX, 61-66).

---

[12] Ceserani, R. ; op. cit. "L'interpretazione semiotica", pp. 993-994.
[13] Id. ibid.; p. 993-994

Dante coloca o grandioso edifício cósmico como uma construção de espaços correlativos e contrastantes. Dentro desse sistema, a vida terrena, o Purgatório e – não integralmente – o Paraíso encontram-se num complexo relacionamento, para formar uma hierarquia de significados. Enquanto isso, todos eles situam-se em uma única dimensão, pois formam uma construção unitária. Contudo o escritor não poderia racionalizar todo o esquema a ponto de conferir ao Empíreo as mesmas limitações espaciais. Assim o contrapõe a todo o edifício de maneira que se cria uma nova dimensão, ou seja, o espaço **versus** o não espaço[14]. Ainda que Dante não recorresse a uma solução orgânica, acontece que a qualidade extra espacial do Empíreo, em relação aos outros sítios do sistema, reflete-se com "precisão icônica"[15], isto é, com perfeita correspondência de imagem.

## 4.3. O Universo no Espaço Cênico

A figuração do elenco interior de personagens deve representar *A Divina Comédia* no palco. O ator desdobra-se (ou o Poeta fragmenta-se) no espectro de máscaras, formando uma rede antes expressa pelo texto.

No ritual dramático, durante a "textura" da encenação, aquele que ouve e vê sofre uma regressão ao mundo das formas (atos da matéria) e das idéias; as máscaras revelam um grupo eterno de personagens que vêm a ser os próprios mitos do Poeta, mas também o mito universal do homem em busca de si mesmo. Os mitos pessoais do Poeta ganham dimensão arquetipica e universal.

---

[14] Id. ibid.; "si noti come inquesta formula la negazione della spazialità sia conessa alla negazione dell'orientamento".

[15] Id. ibid.; PP 993, 994; Lotman e Uspenskij, Tipologia della cultura.

Na criação artística do Performer, a persona[gem] do Poeta – elemento de ligação entre mundos – *(...) é uma ponte entre o espectador e algo. Neste sentido, o Performer*[16] *é um construtor de pontes*[17], passa-se a conhecer (e re-conhecer sob o olhar cristão) uma série de heróis, homens e "deuses[18]", seres demoníacos e angelicais.

Em Dante, um "exilado vencido"[19], dá-se o seguinte: a personagem desce a um quadro premeditado, em heteronomia[20], e cujas dimensões não são as mesmas, essas chegam-lhe através dos sentidos. O Poeta coloca-se íntimo à sabedoria, com propriedades proféticas; nas palavras de Contini, um produtor de *auctoritates*.

O exame das mitologias de diversas culturas mostra que certos temas são comuns a toda a humanidade. O tema da viagem e da vida como peça dramática é motivo arquetípico que se repete na poesia e no teatro[21].

Pode a consciência em poder do mito culminar em descontrole e intenções ineficazes? Com relação à técnica do ator é bem possível. Para a realização de tal trabalho a proposta de Grotowski é adequada e gira em torno (ou dentro) de uma estrutura precisa, fazendo esforços; a persistência e o respeito por detalhes devem ser preservados, já que as coisas a fazer devem ser exatas. A improvisação está terminantemente descartada. Nesse contexto, a ritmização das pulsações humanas é plenamente intensa quando nos momentos de desafio. Eis que o ritual é um momento de grande intensidade. Uma intensidade provocada pelo Performer e pela estrutura trina: ator, espectador e o que ocorre entre os dois. Então a vida se torna rítmica. O Performer liga a impulsão corporal à sonoridade, porque esse "jorro da vida" só ganha dimensão ritualística e expressividade artística quando articulado em formas.

---

[16] O termo é utilizado por Grotowski, que chama a atenção para a inicial maiúscula. Designa o homem de ação (dramática).
[17] Grotowski, J.; "O Performer", documento ECA USP
[18] Aponta-se para a mitologia pagã, presente na obra.
[19] Expressão usada por Contini.
[20] Heteronomia. Condição de pessoa ou de grupo que receba de um elemento que lhe é exterior, ou de um princípio estranho à razão, a lei a que se deve submeter; "autonomia".
[21] Larsen, S. ; "Mito e representação Dramática"; em *Imaginação Mítica*, p. 49. Ver Bibliografia.

O jogo dramático evoca o universo através da combinação do diverso em vários níveis existenciais, em um processo semelhante ao alfabeto em relação à palavra e a palavra em relação ao pensamento. Por isso existe a necessidade de se construir "um recipiente especial" onde a energia mítica possa ser encerrada para que o equilíbrio seja restabelecido. Pretende-se uma representação deliberada dentro de um contexto formalizado. Para isso, máscara, corpo e voz são instrumentos de trabalho dentro da execução do ato dramático, assim como é a flauta para o músico, dentro da execução musical.

A realidade entre ator e público pulsa, implica o orgânico que acontece diante do espectador, quando o ator está exposto aos olhares, transparente. Aí ele é uma ponte entre "algo" e o espectador. Mente racional, alma e corpo (em outra dimensão) estão em interação, diga-se no palco, diante da platéia e no momento performático.

### 4.4. A viagem (interior) do herói pelo outro mundo.

A busca realizada pelo herói é um conceito com o qual o ser humano se relaciona intuitivamente. No início do século passado, estudos de J. Frazer, L. Frobenius e O. Rank, baseados em mitologias recolhidas por etnógrafos, *começaram a estruturar um corpo de conhecimentos que leva a uma interpretação mais profunda do herói*[22]. Não obstante, a questão em relevo é compreender o nível dessa relação. Na cultura popular, o herói pode ter um dom especial da natureza (no caso de Dante, ele é eleito, seu destino obedece à ordem divina e dirige-se a ela). Ainda que possam surgir demônios, dificuldades e hesitação, o Poeta cumpre sua viagem até à apoteose da contemplação final. Mas, no decorrer da trajetória, passou por situações em que a perdição esteve iminente, o desânimo e o cansaço aumentaram o peso do corpo.

---

[22] Larsen, S. "A viagem do herói pelo outro mundo"; op. cit. p. 119. Ver Bibliografia.

As mil faces do herói remetem ao livro de Campbell (*The Hero with a Thousand Faces*), que retrata a personalidade humana em uma (sempre) viagem da alma, uma aventura intemporal, entretanto irrepetível, nunca a mesma[23]. Vejamos como esse autor descreve o "monomito": *o herói parte do mundo do cotidiano comum para uma região de maravilhas sobrenaturais: forças fabulosas são encontradas ali, e uma vitória decisiva é obtida: o herói volta dessa aventura misteriosa com o poder de conceder benefícios aos seus semelhantes*[24]. As etapas determinadas pelo mitólogo iniciam-se com **a partida** (consciência do perigo da *Selva*, das feras e a decisão/ação de "partir"), desenvolvem-se com a travessia dos umbrais – a porta do Inferno anuncia:

> *per me si va per la città dolente*
> *per me si và tra la perduta gente;*
> (Canto III vv 1-3)

**a iniciação** (o momento mais significativo é o do Canto I do Purgatório, quando o Poeta lava o rosto sujo dos resíduos do Inferno), **a aventura** e **o retorno**, no caso de Dante os episódios e a contemplação final, a apoteose. A representação de uma aventura simbólica (mitológica) é a descoberta de alguma coisa importante: a salvação ou libertação do indivíduo preso na *selva selvaggia*, a busca e concessão de uma benção ou morte e renascimento, tudo isso e mais *per trattar del ben che ch'io vi trovai, dirò dell'altre cose ch'i' v'ho scorte* (Canto I vv 8-9). A transformação se efetua de maneira que o mundo objetivo permanece o mesmo, contudo devido à mudança no próprio eixo do indivíduo em relação a esse mesmo mundo, o universo passa a ser modificado. Portanto, a viagem do Poeta traz consigo a renovação não só de si, mas da realidade enquanto concepção e percepção, tal como ele a sente e compreende.

---

[23] Id., ibid.
[24] Id., ibid. P 119-120.

A consciência da mortalidade instiga a busca pelo significado espiritual; *(...) quando nossas grandes projeções mitológicas se interiorizam tanto – do teatro dos acontecimentos exteriores para a vida interior –, realmente precisamos adquirir consciência dessa dimensão psicológica da busca do herói.*[25] Isso levado ao caso de Dante remete à vida do escritor italiano: homem de amores e ódios extremados, de estrondosos litígios pessoais e políticos, defensor de uma ideologia fabulosa, nutriu incomensurável inconformidade em relação aos fatos do seu contexto político-social. O sujeito é então penetrado como o mundo subterrâneo, é "escalado" por fases, em processo de purificação para então ascender rumo à contemplação da Salvação Perene.

*A Divina Comédia* vista na totalidade da trajetória – da situação de extrema iminência de perdição até a contemplação final – registra a criatura humana na universalidade do percurso: cisão, busca e (re)encontro em patamar mais elevado: aponta-se para a visão do herói transformado e para a sacralização da vida cotidiana. Isso leva a crer que a experiência resgata a integridade perdida. Em busca do tempo perdido, o Poeta encontra e recupera o sentimento de participação em um universo sagrado. É a invocação da Justiça, que remete a *il Veltro*. Assim, a viagem se realiza dentro das funções da máscara, e encontra identidade nessa.

### 4.4.1. Mapa mítico

Lévi-Strauss dedicou-se *in loco* ao estudo da vida espiritual das sociedades "simples", desprovidas de escrita, de tecnologia complexa, de classes sociais e de perspectiva histórica, ainda que não se possa dizer que não tivessem história; é o caso dos indígenas do território

---

[25] Larsen, S., op. cit. p. 125

brasileiro e dos povos autóctones do Pacífico norte. Em sua *Antropologia Estrutural* o antigo professor visitante da Universidade de São Paulo analisa o feiticeiro, a magia, a simbologia e a estrutura dos mitos. De outro prisma, Campbell também dedica atenção a essa prática espiritual quando pesquisa a mitologia dos caçadores e agricultores primitivos, num apanhado que vai desde o Paleolítico aos umbrais da História.

O xamã tem inevitáveis correlações com o Poeta. O feiticeiro[26] carece de identificações mais precisas, entretanto o sacerdote também não traduz de modo eficiente as afinidades e concepções espirituais de Dante, já que o escritor põe no Inferno figuras simpáticas à Igreja Católica. Então como definir e identificar a figura do Poeta? Vejamos o que Campbell diz a respeito:

> *O contraste entre as duas visões de mundo pode ser visto mais nitidamente pela comparação do sacerdote com o xamã. O sacerdote é membro socialmente iniciado e solenemente empossado de uma organização religiosa reconhecida, onde detém uma certa posição e funciona como detentor de um ofício exercido por outros antes dele, enquanto o xamã é aquele que, em conseqüência de uma situação psicológica decisiva pessoal, conquistou certo poder por conta própria.*[27]

Ora, vemos que o segundo elemento é mais bem adequado à figura do Poeta, da humanidade de Dante.

As raízes da viagem xamânica estão em registros pré-históricos e seu campo de significação se fixa em sociedades comunitárias, mal organizadas, de tribos primitivas caçadoras e coletoras. Os remanescentes dessa prática espiritual (diga-se também evocativa) no mundo contemporâneo estão em povos periféricos, como os esquimós no Canadá e Alasca e os indígenas da América e Oceania. Transcrevo aqui um registro de Micea Eliade a respeito da visão mágica do xamã esquimó:

---

[26] O antropólogo freqüentemente usa o termo "xamã" para se referir ao líder espiritual dessas sociedades, ainda que "feiticeiro" também seja empregado, porém de maneira mais genérica.

[27] Campbell, J. "O xamã e o sacerdote" , op. cit. p. 192. Ver Bibliografia.

*(...) uma luz misteriosa que o xamã sente de repente em seu corpo, no interior de sua cabeça dentro do cérebro, um holofote inexplicável, um fogo luminoso, que lhe permite ver no escuro, tanto literal como metaforicamente, pois pode agora, mesmo com os olhos fechados, ver através do escuro e perceber coisas e acontecimentos futuros que estão ocultos nos outros. Assim, ele vê o futuro e os segredos dos outros.*[28]

Desde o xamã e chegando às sociedades tidas como civilizadas em que a crise pessoal fragmenta a psique do homem moderno, notam-se afinidades com a viagem "real" (realidade como objeto do mundo "imaginal") do herói que resgata a salvação. Tais afinidades são espirituais e artísticas.

O poema de Dante inicia-se em um momento de extrema fragmentação do indivíduo, o que faz com que se encontrem também afinidades entre a viagem do Poeta e a viagem "real" do xamã. Em um senso comum, as figuras interligam-se. A consciência da fragilidade do indivíduo gera hesitação. O "sujeitar-se" exige fé no processo. Assim como o xamã, o Poeta é constantemente colocado à prova, buscando superar suas fraquezas e limitações.

O renascimento e a renovação ocorrem numa integridade mais profunda, a contemplação conclusiva consolida-se quando o Poeta vê a imagem da Divindade Máxima. O xamã ao sair da viagem renasce numa nova forma espiritual, grávida de imortalidade. Nas comunidades de inspiração mitológica, o xamã é o ser que abre a porta e tem acesso à passagem entre os dois mundos: um de dimensão espiritual e outro, física. Portanto *o xamã materializa um pacto entre realidades separadas e evidencia nos rituais xamânicos a capacidade de mover-se entre elas*[29]. *O xamã, assistido por seus espíritos protetores, empreende uma viagem ao mundo sobrenatural para arrancar o duplo do espírito maligno que o capturou e, restituindo-o ao seu proprietário, assegura a cura*[30].

---

[28] Micea Eliade, *Shamanism, 88;* em S. Larsen, *Imaginação Mítica* p. 86. Ver Bibliografia.
[29] Larsen, S.; op. cit., p131.
[30] Lévi-Strauss, C. Magia e Religião in *Antropologia Estrutural,* p 217. Ver Bibliografia.

Vimos que existe um "eu" seguro e consciente das intenções, e outro que passa por situações de prova e de insegurança. Isso não implica ser dois, mas duplo; eles estão sempre juntos na constituição da personagem do Poeta, todavia os graus de distanciamento diversificam o tipo de união, eis a composição da única personagem viva e de seus infinitos desdobramentos que dão origem a todas as máscaras (*personas*). A viagem tem início em um ponto de crise extrema e termina em um encontro definitivo.

Do prisma da técnica da representação teatral, a união "corpo e essência"[31] – integridade de atuação entre corpo, mente e espírito – possibilita a presença do mito na performance. A metamorfose processual do indivíduo dá-se através dos episódios que se desdobram durante as cenas. O momento de "osmose" de que fala Grotowski, isto é, o momento de união entre o **eu** (terra) e o **eu** (céu) apresenta pertinência com a abordagem de Contini pois, assim como o crítico italiano, o pesquisador, antigo diretor do *Centro per la Sperimentazione della Ricerca Teatrale* em Pontedera, também aborda (por um outro ponto de vista) o duplo EU, como fenômeno teatral: *nós somos dois, o pássaro que bica e o pássaro que observa, um vai morrer, um vai viver*[32]. Observa o teatrólogo polonês que desse modo, ao ocupar-se com o "bicar" – com a vida dentro do tempo – o homem pode esquecer de manter viva a parte (dentro de si) que observa, ou seja, a parte transcendental. Então o existir somente dentro do tempo é um perigo que prende o Eu à dimensão da matéria. A visão que o segundo Eu oferece é sentir-se visto pela outra parte de si mesmo, a que está fora do tempo. *Existe um Eu-Eu, o segundo é quase virtual; não é em nós o olhar dos outros, nem o julgamento; é como um olhar imóvel: uma presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas – é só*[33].

---

[31] "corpo e essência" e "corpo da essência" termos empregados per Grotowski no estudo do Performer
[32] Grotowski. "O Performer".
[33] Id., ibid.

O processo a ser desenvolvido pelo Performer visa a ampliação da consciência dessa união "eu-eu". Entretanto, dentro das atividades do ator, isso não é um estado permanente mas dura apenas um pequeno período.

O demoníaco e o divino formam polaridades acentuadas. O bastão do xamã (ou analogamente o caduceu de Hermes) pode simbolizar o eixo do universo e a disposição vertical dos mundos dentro dele. No sistema cósmico concebido por Dante, existe de fato um eixo vertical, de Jerusalém (descida) ao Paraíso Terrestre (subida).

Em outro parâmetro, a disposição ocorre de maneira horizontal: a esfera terrestre ao centro envolvida pelas esferas celestiais, eis o percurso do Poeta até a visão final. Os bem aventurados, os anjos e a divindade máxima criadora: Deus; todos posicionam-se no segundo parâmetro.

Ora, se partirmos de um trabalho corporal em que se reconheça no corpo o receptáculo dos mitos pessoais, *todo detalhe do corpo físico tem sua contrapartida no corpo imaginal, que é feito de histórias e mitos*[34]. A disposição vertical e horizontal do cosmo dantesco pode ser reproduzida pelo sistema mente-corpo humano (microcosmo), no momento de interação com o mesocosmo (teatro).

Há uma disposição vertical nos totens dos nativos americanos e também nos do sudeste asiático, tal verticalidade associada ao sistema dos *chacras* – parte do conhecimento esotérico tântrico e iogue – revela na espinha dorsal humana o eixo do "eu", análogo ao universo, o que também pode ser examinado em relação ao xamanismo; *as energias fundamentais da personalidade estão dispostas ao longo desse eixo, a partir da (...) base da espinha, até o (...) alto da cabeça*[35]. O sistema dos *chacras* apresenta, nos limites do corpo humano, sete pontos por onde se acessa a "iluminação", estado denominado como "satori"[36].

---

[34] Larsen, Stephen., op. cit. p. 136.
[35] Id., ibid. p. 133.
[36] Oida, Yoshi. *Um Ator Errante;* p. 151. Ver Bibliografia.

Os *chacras* estão situados: 1) no alto da cabeça, 2) centro da testa, 3) na garganta, 4) no peito, 5) na região do umbigo, 6) no baixo-ventre, 7) e cóccix. Yoshi Oida explica que tais pontos *constituem um tipo de rede de transmissão para os nervos*[37], e só existem enquanto o ser está vivo, consequentemente não podem ser encontrados a partir de uma necropsia.

O ator de Peter Brook relata-nos que *nesse estado é possível perceber, girando sobre si mesmo, um círculo de luz de cerca de um metro de diâmetro em volta do corpo de quem medita*[38]. Algumas figuras indianas mostram esse círculo. De acordo com o ator japonês, a descrição da experiência independe de fatores culturais ou étnicos, isto é, todo indivíduo, independente de fatores geográficos e culturais, quando relata essa experiência descreve a mesma coisa; "se solicitarmos àqueles que tenham os *chacras* abertos para desenhar essa luz, todos farão o mesmo desenho". Há uma ligação pertinente entre Dante e o Oriente.

Yoshi vê no Canto XXVIII do Paraíso uma referência a esses círculos:

*Un punto vide che raggiava lume*
*acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca*
*chiuder conviensi per lo forte acume;*
*distante intorno al punto un cerchio d'igne*
*si girava sì ratto, ch'avria vinto*
*quel moto che più tosto il mondo cigne;*
*e questo era d'un altro circuncinto,*
*e quel dal terzo, e 'l terzo poi dal quarto*
*dal quinto il quarto, e poi dal sesto il quinto.*
*Sopra seguiva il settimo sì sparto*
*già di larghezza, che 'l messo di Iuno*
*intero a contenerlo sarebbe arto.*
*Così l'ottavo e 'l nono; e ciascheduno*
*più tardo si movea, secondo ch'era*
*in numero distante più da l'uno;*
*e quello avea la fiamma più sincera*
*cui men distava la favilla pura,*
*credo, però che più di lei s'invera*

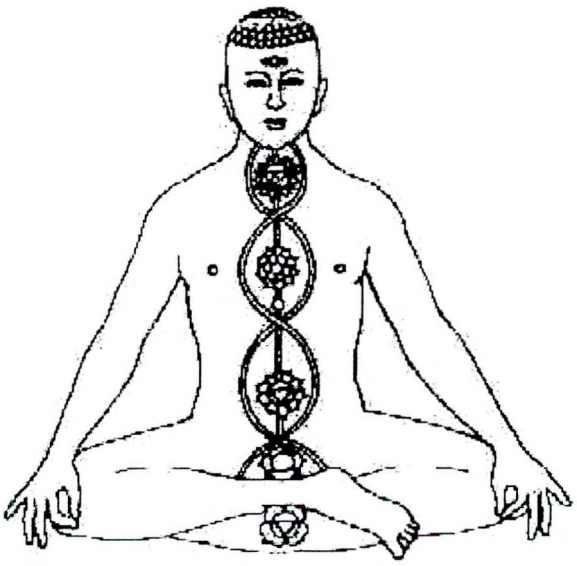
---

[37] Id., ibid.
[38] id., ibid. p151-153

*La donna mia, che mi vedea in cura*
*forte sospeso, disse: "Da quel punto*
*depende il cielo e tutta la natura"*[39].

Ao que se percebe, o poder divino é descrito da mesma maneira tanto na Europa quanto na Ásia. Daí que o estado de iluminação está bastante ligado à coluna vertebral e à noção de verticalidade. *Quando o chakra kundalini, situado atrás do cóccix, se abre, a energia espiritual jorra e pode provocar uma forte febre*[40], afirma o ator. O exercício da ioga é sugestão para controlar essa energia, de forma a empurrá-la através da coluna vertebral até o topo da cabeça, para em seguida, enviá-la em direção à parte baixa do corpo, passando pela

(figura retirada do livro de S. Larsen)



testa, garganta, umbigo, baixo ventre e de novo ao cóccix, fazendo com que a energia possa circular pelo corpo todo.[41]

A importância acima de simbólica da coluna vertebral é evidente quando a verticalidade se coloca em movimento através do círculo. No sistema mente/corpo/universo, o

---

[39] Versos 16-42
[40] Oida, Yoshi; op. cit. p 152
[41] Id., ibid.

movimento circular dá origem à integração do universo através da articulação dos dois eixos: o vertical com o horizontal revela a totalidade do universo.

Na visão psicanalítica, a psique (alma) pode gravitar fortemente para uma ou outra metáfora ou "sistema de transformação da alma". É como se a criatura humana se encontrasse numa tenebrosa planície árida – à sua volta, presenças imprecisas de mitos de eras passadas presentes e futuras; no alto, a luz dos corpos celestiais. Dante dá nome e classifica as imagens dessa mitológica (pessoal e universal), projeta-as em um sistema de pensamento cósmico, ético e religioso, um modelo cultural, e dá a elas dimensão de literatura universal.

### 4.4.2. O Elenco Interno

Dentro da alma do Poeta encontra-se um teatro (em que se desenrola a história do homem) em funcionamento, a um só tempo humano e divino. Dois mundos: o familiar natural e o espiritual. O primeiro comporta o segundo. Não obstante, o espiritual – embora aparente abstração – é aceito como o mais potente, e termina por envolver o primeiro, *pois é visto como idêntico às realidades que existem antes do nascimento e depois da morte do corpo físico*[42].

Giambattista Vico, professor de retórica da Faculdade de Nápoles, na segunda metade do século XVII, declara *Dante Poeta della Barbarie Medievale*. A mesma barbárie de Homero e Hesíodo, em que se deram as recorrências (*i ricorsi*) das idades heróicas nos cantos do aedo (o espetáculo visto através da audição, a palavra carrega consigo a "imagem"). Vico comprova em Dante um *ricorso* – de fato *A Divina Comédia* identifica-se com o teatro dos mistérios medievais (lembremos o fenômeno de Gil Vicente na *Trilogia das Barcas*).

---

[42] Larsen, S. op. cit. p 202

Variadas línguas, muitos modos de falar e ausência de comunicação a ponto de os homens retornarem ao estágio das línguas mudas. A imagem através do fonema.

Entre as sociedades regidas pelas tradições, o mundo espiritual tem certa prioridade. Nesses casos, os fenômenos físicos do mundo tridimensional misturam-se com o sobrenatural, que guia o primeiro, especialmente no que tange à intemporalidade do mundo mítico.

As intenções de controlar e abrandar as potências do mundo espiritual para agir sobre o natural vem do princípio de que, apesar de mítico e interior, o sobrenatural também é exterior quando o físico está repleto de coincidências com o metafísico. A máscara é instrumento para a evocação desse contexto.

O papel do xamã é viajar entre esses mundos, trazer mensagens de um para outro. Do mesmo modo, o Poeta também é o protótipo do viajante entre mundos, portador – trazida no resgate – de uma experiência redentora.

O xamã na possessão ("identidade mítica") faz mais que viajar. Ele assume o papel do médium em transe e pode incorporar uma potência espiritual, *emprestando suas cordas vocais para divulgar a mensagem do espírito à comunidade humana*[43]. De modo geral, a cura, a advertência e as profecias são projetadas em uma sociedade que está sujeita a enfermidades, sejam físicas ou mentais.

Na crise o homem luta. Se o "eu" perde o controle do princípio central que o mantém como unidade, temos uma catástrofe no interior do ser. Sua própria pluralidade devora-o, assiste-se à fragmentação interior do indivíduo. O paradoxo e a poesia de Fernando Pessoa apresentam qualidades compatíveis com tal. Assim, no momento crucial da crise, o sujeito tem saída binária: ou o *ego "se desmancha em pedaços" (sic), ou (...) inicia uma viagem de herói interior, ao longo da qual essas forças podem ser encontradas*[44]. Essa foi a saída encontrada por Dante, diante dos fatos de sua vida, das injustiças do contexto político-social,

na amargura impotente do exílio. Enfim, o ritual é a repetição "invocativa" dessa viagem realizada pelo "eu-Poeta".

Justifica-se o medo do protagonista na possibilidade de se perder o controle do elenco interno. Vê-se que o ator, xamã, Poeta, escritor e homem de ação, Performer, enfim, o sujeito de modo genérico rege esse elenco dentro do universo, mediante o protótipo do herói na viagem entre mundos.

---

[43] Id., ibid. p 203
[44] Id., ibid.

# CONCLUSÃO

Dante – o poeta da barbárie medieval e o viajante entre mundos – é personagem que ultrapassa as dimensões do épico-lírico-dramático. Por ser figura recorrente da mesma barbárie dos Cantos Homéricos, em que ocorreram os *ricorsi* das idades heróicas, ele é anterior ao nascimento da *Polis* e da Tragédia e, sob vários aspectos, tem parentesco com o aedo. Seria exeqüível uma montagem teatral em forma de auto, farsa ou mistério? Uma dessas estruturas dramáticas sustentaria uma adaptação para a *Divina Comédia*? Ela não foi composta exclusivamente com o propósito de reproduzir um discurso encenado, ainda que haja no seu corpo muitos diálogos dignos de cena – seja fragmento de drama. É o que acontece no Purgatório em diálogo que abre o Canto XIV; pergunta o primeiro, referindo-se ao viajante:

> – *Chi è costui che 'l nostro monte cerchia*
> *prima che morte li abbia dato il volo* (...) ?

e responde o outro

> – *Non so chi sia, ma so che non è solo*
> *domandal tu che più t' avvicini* (...).

É evidente que as formas dramáticas em vigor na época do autor não correspondiam às suas intenções, contudo nada impede que a obra seja objeto de pesquisa para o trabalho produtivo da dramaturgia e do fenômeno teatral, sendo que ela está repleta de elementos dramáticos, dentre esses há descrições, diálogos e sugestões de didascálias. A partir de então muitos dramas podem ser gerados, assim como ocorreu com a *Ilíada*. Mas a "Ruína de Tróia"

não foi argumento adequado para uma única tragédia, como se constata na *Poética*, todas as tentativas foram "mal sucedidas".

A essa altura, podemos perceber que quando se procura a realização de uma performance teatral na viagem de Dante, os direcionamentos mudam em relação ao conceito de drama e descobre-se, na estrutura textual, o rompimento de fronteiras culturais entre Ocidente e Oriente, o desaparecimento do abismo entre um e outro.

Na arqueologia da figura humana poética, percebe-se que o aedo – enquanto atividade sacerdotal – é recorrência do xamã. Ainda que o aedo tivesse importância jurídica, o xamã é anterior à distinção entre arte, religião e medicina (do corpo e do espírito); ele não pertence a gêneros. Por isso as qualidades desse protótipo são precisas na construção da personagem de Dante como figura do contexto.

Nem à Racine, em estilo clássico, seria apropriada uma montagem, pois que vimos as limitações da aplicação das dimensões épicas ao drama. *A Divina Comédia*, em forma dramática, é arcaica e regressiva, o que não significa primitiva. Trata-se da recorrência de uma atividade dramática anterior ao século V a.C., tomando como parâmetros o teatro como o conhecemos, batizado na Grécia.

A figura do Poeta tem identificações com o xamã, enquanto personagem, e com o aedo, enquanto artista e profissional da comunicação em massa. Ela ultrapassa as fronteiras ocidentais. Admitindo-se que a cultura da Índia e da China (creio que o Oriente Médio não se discute) não chegaram a Dante, ainda se pode ver que o autor foi extremamente, a um só momento, preciso e vasto na abordagem poética do ser humano. Ele resgatou a poesia nua e crua da época das caçadas paleolíticas, e com ela veio uma forma dramática, diga-se também linguagem, fundamentada no *arqué*, no aquétipo, no arcaico. O discurso do polonês de Pontedera interessa na ocasião:

> *O Performer, com letra maiúscula, é o homem de ação. Ele não é o homem que representa outro. Ele é um dançarino, um sacerdote, um guerreiro: ele está fora de gêneros estéticos. O ritual é performance, ação consumada, ato.(...) Eu não quero descobrir algo novo, mas algo esquecido. Algo que é tão velho que todas as distinções entre gêneros estéticos perdem a validade.*

Dante é um *ricorso* da barbárie artística, cujos aspectos remetem à origem, uma forma dramática regressiva. A forma mais arcaica encontra-se no ritual xamanístico. Por isso a figura do Poeta possui identificação com todos esses: aedo, sacerdote, xamã, guerreiro e, essencialmente, viajante entre mundos.

Nessa engrenagem cênico-dramática, a máscara ocupa as funções de elemento articulante na evocação dos diversos mitos, de forma que coloca em cena a totalidade do universo através da técnica do ator e da cenografia. Por sua vez, o ator é o elemento que, dentro de palco e cenário, diversifica-se para encontrar a unidade do indivíduo; para isso coloca a máscara do Poeta (empresta sua face, seu corpo, sua voz e seus sentimentos), que se articula com todas as outras, formando o Cosmo. Ao colocá-la, dá início à viagem – revive a experiência – e põe em movimento o ato criativo no ritual, a renovação do ato da criação, criação artística.

## A linguagem do contraste e do arrebatamento

O movimento de Contra-Reforma começou a desencadear-se séculos após o momento histórico de Dante. Porém o Barroco tem suas origens em dois pontos de estudo importantes na formação do pensamento de Dante: a Igreja e a Idade Média, englobando os valores medievais católicos. Contudo não podemos perder de vista que, apesar desses pontos em comum com a cultura do poeta, essa "pérola de forma irregular" tem fortes raízes no Renascimento, e esse no Humanismo.

O Barroco tem fisionomia dilemática, isto é, a tensão dialética é infindável e se esforça por reduzir a polaridade a uma unidade. Corpo e espírito *se fundem intimamente*.[1] Dentre as características formais do Barroco coloquemos em evidência o jogo do claro-escuro, a assimetria, o contraste, o retorcido da sintaxe, as inversões. Quanto à linguagem literária, podemos observar em Camões ou Gregório de Matos alguns exemplos do jogo entrelaçado do Cultismo, da sua abundância de antíteses: um texto cujo Conceptismo se fundamentou numa *malha de raciocínios apertados.*[2]

Ora, apesar do Barroco estar num momento histórico muito adiante da Divina Comédia, seguramente podemos encontrar nele afinidades estilísticas com o canto XIII do Inferno, no que concerne à linguagem, ao uso de antíteses e inversões. O que dá à expressividade um caráter formal de sinuosidade.

Comecemos por colocar lado a lado duas expressões cujos sintagmas apresentam semelhanças significativas, a primeira de Dante, a outra de Camões:

- "disdegnoso gusto" v 70/
- "contentamento descontente" (Lírica)

---

[1] Moisés, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix, 1985.
[2] Id. ibid.

Note-se que em ambos os casos, há um adjetivo dando uma qualidade a um substantivo, e a relação entre as duas palavras ocorre no plano da antítese, uma figura de linguagem que se identifica com o contraste e a oposição. No caso de Camões, a tentativa em definir o Amor, um sentimento complexo, incompreensível, indefinível, isso faz com que o autor encontre na figura da antítese uma aproximação àquilo que ele deseja dar forma. No caso de Dante, a violência contra si mesmo encontra nas antíteses uma formalidade significativa. Outro exemplo do fenômeno está no v. 72 *Ingiusto fece me contra me giusto.*

Nos casos observados, a antítese vem como expressão de sentimentos contraditórios, distorcidos, contrapostos, beirando o paradoxal. Na edição crítica da *Commedia* Garavelli e Corti, encontramos comentários pertinentes: *(...) é um mondo alla rovescia, contorto come i rami che lo costituiscono, così da sprimere per l'eternità il grumo di emozioni distorte e contrarie al più semplice istinto umano che condussero i danati collocati qui a distruggere se stessi , col suicidio o, che è quasi lo stesso, con la violenta dissipazione dei propri bene.*[3] *(...) la stranezza della costruzione sintattica corrisponde alla vertiginosa sensazione di smarrimento, di angoscia e solitudine di fronte al mistero della selva, che il pellegrino sta provando, e che così viene intensamente rapresentata.*[4]

## II

Abordemos um trecho do soneto de Gregório de Matos e vejamos os pontos de comunicação:

*Nasce o sol e não dura mais que um dia,*
*Depois da Luz se segue a noite escura,*
*Em tristes sombras morre a formosura*
*Em contínuas tristezas a alegria*[5]

---

[3] GARAVELLI e CORTI, *La Commedia* , pp. 182. Ver Bibliografia consultada.
[4] Id., ibid. *pp 184*
[5] Poemas escolhidos, SP, Cultrix, org. J. M. Wisnik, 1996.

Observamos no quarteto um encadeamento de antíteses que sugere uma série de adversativas: Nasce mas não dura; Luz clareia mas noite esconde; formosura é belo mas acaba em tristes sombras; alegria é vida mas dura pouco e dá lugar à tristeza. No caso de Dante, o encadeamento de antíteses ainda é mais significativo pois acrescenta-se uma outra figura de linguagem: a anáfora, que enriquece o texto na sua significação com as repetições no princípio de sucessivos versos. A figura foi largamente usada por Camões, Gregório e Pe. Vieira, os quais em língua portuguesa são expressão máxima respectivamente do *Maneirismo*, do Barroco em poesia e em prosa.

Passemos para e descrição da selva, un bosco che da neun sentiero era segnato.

*Non froda verde, ma di color fosco;*
*Non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;*
*Non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.*
*V 4-6*

O fluxo do período, a repetição das adversativas, a definição do *bosco* sugerem um movimento que nos remete a imagens: uma planta vicejando, crescendo e buscando luz; os movimentos de locomoção da serpente. O ritmo implica um movimento periódico: uma oração negativa seguida de outra afirmativa, perfazendo um pêndulo, que sugere movimentos sinuosos de *rami nodosi e 'nvolti.*

No plano dos estudos literários, a onomatopéia diz respeito à combinação de sons e sentidos, vale dizer, a adesão de recursos sonoros a fim de acentuar o significado expresso pelo poema.[6] O canto XIII do Inferno, além de antíteses, está repleto de sons significativos tais como **schiante, serpi, bosco, fosco, stecchi con tòsco**; encontramos uma linguagem rica em sonoridade e movimentos como o quiasmo **uomini fummo, (...) siam fatti sterpi**.

*Non froda*[7] *verde, ma di* ***color fosco;***
*Non rami* ***schietti****, ma nodosi e 'nvolti;*
*Non pomi v'eran, ma* ***stecchi*** *con tòsco.*

Dentre as expressões que mais chamam a atenção para a sonoridade está "stecchi con tòsco", ressaltam-se a constritiva /s/ (fricativa); e as oclusivas /k/ (gutural surda), e /t/ (linguodental surda). Além de comungar com a sonoridade ("color fosco", "schietti") "stecchi con tòsco" é também a imagem de dentes de serpente venenosa. Então, diante dos contornos de ramos distorcidos e farpas venenosas, da sinuosidade do estilo, das constritivas fricativas e guturais surdas, diante dessa linguagem, podemos notar as evidências da angústia (*affano*) como um elemento emotivo presente e decisivo no texto.

Há uma sinuosidade na disposição gráfica dos fonemas guturais e no ritmo da poesia, que sugere sons e movimentos: *Gutural: do lat.* ***Guttus****. Goela,* sons guturais. Figura de constrição. A serpente mata por veneno *(stecchi con toscò)* ou por constrição (*rami 'nvolti*).

Podemos ver no texto de Dante a proximidade entre forma e conteúdo: os valores de construção (forma) se confundem com os de significado (conteúdo); fusão entre ação e emoção. Por um lado a ação de penetrar no feixe das figuras de linguagem e na sonoridade sugestiva de constritivas, fricativas, guturais e surdas; e por outro *la seccheza dei rumori di una foresta di rami aridi e distorti.*[8]

## III

Na Enciclopedia Dantesca o termo Angoscia está definido como dificoltà di respiro accompagnata da senso d'oppressione, affano, talvolta prodotti anche da cause morali (...)

---

[6] MOISÉS, M. op. cit.
[7] Repetição, ritmo, graduação, gradação. Aliteração e eco. (barroco e Camões maneirismo)
[8] CORTI e GARAVELLI, op. cit.

Spesso è accompagnato da verbi o sostantivi della famiglia di "sospirare" e "piangere".[9] A afirmativa procede no que tratamos, citemos rapidamente o v. 91, que confirma a sensação de angústia, estreiteza, constrição. Quando o danado vai revelar o destino de anima feroce, após a solicitação de Virgílio, (...) soffiò lo tronco forte,(...).

Ao voltar-se para a palavra "angústia", deparamo-nos com um sentimento, uma sensação: opressão, dificuldade de respirar, do Latim, **angustia** espaço apertado, estreiteza, aflição por falta de ar. No caso do suicida, *spirito incarcerato (v87)*, que destruiu a vida designada por Deus, a sensação de angústia procede devido à impossibilidade de falar ou lamentar, senão através das fendas de suas feridas feitas por outros. Mas no caso dos *scialacquatori*, a angústia (termo designado para nomear um sentimento que está mecanicamente ligado à respiração) não implica concentração (estreiteza) e sim dissipação, dissolução, desmembramento. Aí, os suicidas também sofrem, o anônimo pede que os poetas juntem seus ramos quebrados e dispersos, isso diminui o sofrimento, diminui a angústia, não de se sentir em constrição, mas de se sentir esfacelado, dissolvido.

Ao que parece, há uma sutil diferença de sentimentos, entre uma angústia verdadeira e uma falsa. Em outras palavras, no início do canto, o autor coloca-se em questionamento pelo fato de não estar reconhecendo o motivo dos sons, ele desconhece a selva e está em desconexão com seu guia. No v. 25 há um jogo sinuoso com o verbo: *Cred' io ch'ei credette ch'io credesse (...)*. Fica em evidência uma imprecisão no que se refere ao entendimento daquele lugar naquele momento. Algo que parece ser - mas revela-se diferente.

A angústia nasce e vigora no coração humano, onde ela revela a impressão *che il pellegrino sta provando*. Mas com relação aos condenados - suicidas e dissipadores - esse termo não procede de modo preciso. A palavra *angústia*, com valor semântico de sofrimento e dor moral, justifica o sentimento do poeta quando *sentia d'ongni parte trarre guai*. Entretanto



[9] *Enciclopedia Dantesca*, cit. pp. 277..

os lamentos vinham da dissipação, do desmembramento, do rompimento, da fragmentação; note-se que tais termos distanciam-se da idéia inicial de concentração que, por sua vez, liga-se a constrição, aperto, opressão: sentido etimológico de angústia.

Observamos que o texto remete-nos à bestialidade da serpente, animal diabólico. A angústia da personagem poeta identifica-se com o horror que o ofídio provoca no ser humano. Porém, não se tratam de *anime di serpi*, nem de verdadeira angústia, e sim de uma dor relativa à anulação de si mesmo, da própria vida. Então a figura da serpente parece revelar-se. Entretanto as Harpias e as *nere cagne* são presentes e determinantes como figura da dissipação do sujeito por si próprio.

De acordo com Leo Spitzer a linguagem tem um caráter "ventoso".

Partindo da análise da linguagem, a técnica vocal vai se aproximar da proposta viquiana da "fala musical e corpórea", da "língua comum a todos". O texto oferece soluções: o realismo de Dante sugere a voz da personagem. Uma vez descoberta essa sonoridade, o segundo passo será encontrar a organicidade vocal.

A voz da personagem desenvolve-se a partir de sugestões do texto como: onomatopéias, sonoridade das constritivas, guturais, fricativas, buscando aí a sensação de estreitamento, estrangulamento. Constrição e angústia encontram-se no mesmo campo semântico. E mantendo o sentido de pressão circular, goela, *gibbetto*, enforcamento.

Gutural, do Latim, ***guttur*** garganta, goela - sentido figurado: voracidade. Aqui a goela não é algo que traga, mas algo que desmembra, dilacera.

Voltemo-nos a outros trechos, note-se a sinuosidade, a inversão e a antítese:

*La meretrice che mai da l'ospizio*
*Di Cesare non torse li occhi putti,*
*(...)*
*Infiam mò contra me li animi tutti;*
*E li 'infiammati infiammar sì Augusto,*
*Che lieti onor tornato in tristi lutti.*
*L'animo mio, per disdegnoso gusto,*

*Credendo col morir fuggir disdegno,*
*Ingiusto fece me contra me giusto.*

Partindo do princípio de que tratamos de imagens contorcidas (storto), ásperas (nodoso), a forma física do suicida se revela na figura de sterpi v 37 (*Il cespuglio risecchito, il pruno (...) rapresenta la forma fisica di un suicida, cioè di un essere umano che rifiutò il proprio corpo di uomo, togliendosi la vita, e non potrà mai riaverlo: in questo consiste il contrappasso per chi si ucise*).[10]

A fusão entre alma e sarça (vegetal) leva o ator a buscar movimentos corporais contorcidos, trabalhando juntas e articulações: movimentos desarmônicos, imagem de esfacelamento e desmembramento. Tratando-se de seres que dilaceraram a si próprios, busca-se *a rappresentazione plastica dei concetti di storpiatura e lacerazione morale: le immagini visive a auditive del male morale concordono nella loro disarmonia.*[11]

A máscara foi projetada de acordo com as idéias de "nodoso", "storpiatura" e "lacerazione". Confeccionada com pedaços de couro, a máscara foi costurada, buscando a idéia de fragmentação. As linhas brancas acima assinalam as costuras que unem os pedaços, formando um rosto desarmônico em relação a olhos, nariz e boca. Os traços distorcidos expressam a linguagem sinuosa das antíteses e das adversativas.

As tintas usadas para tingimento foram preto e vinho. Ambas foram escolhidas por representar adequadamente as idéias contidas no texto: *color fosco (v2), sangue bruno (v34).*

---

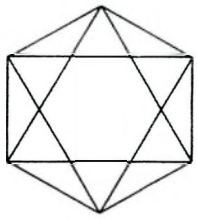
[10] Garavelli e Corti, op. cit. p 186.

[11] Spitzer , Leo . "Il linguaggio degli uomini-pianta", p 367. Ver Bibliografia consultada.

## Trabalhando Pedras

Alguns exemplares famosos da duríssima pedra azul do Oriente foram batizados com nomes de procedência oriental, a exemplo:

- Estrela da Índia
- Estrela da Meia-Noite
- Estrela da Ásia.[12]



Apesar da lapidação em facetas ser a mais freqüente na safira, ela também pode ser lapidada em *cabochon* - tipo de lapidação sem facetas que produz uma superfície convexa. Nesse último caso, ocorre um fenômeno óptico chamado asterismo, no qual se vê a formação de uma figura variada (estrela) em sua superfície. A safira astérica, em cabochão, revela a imagem de uma estrela de seis pontas.

A lapidação ocorre no princípio de que o mais duro risca o mais mole. Para melhor visão do processo, observemos a tabela abaixo[13]:

**Escalas de Dureza Relativa e Absoluta**

| **Dureza** | **Risco (Mohs)** | | **Dureza de corte (Rosiwal** |
|---|---|---|---|
| 1 | Talco | Pode ser riscado com: a unha do dedo | 0,0 |
| 2 | Gipso | | 1,2 |
| 3 | Calcita | idem: uma moeda de cobre | 4,5 |
| 4 | Fluorita | idem: uma faca | 5,0 |
| 5 | Apatita | idem: um formão | 6,5 |
| 6 | Ortoclásio | idem: uma lima de aço | 37 |
| 7 | Quartzo, Água-Marinha | Risca o vidro de uma vidraça | 120 |
| 8 | Topázio e Esmeralda | | 170 |
| 9 | Coríndon (Safira e Rubi) | | 1.000 |
| **10** | **Diamante** | Dureza absoluta | **140.000** |

[12] SCHUMANN, W. *Gemas do mundo*. ed. ao Livro Técnico, RJ, 1995 p. 86.

[13] Id., ibid. p. 21. Propriedades da gemas – Escalas de Dureza Relativa e Absoluta.

## Considerações sobre a concepção da máscara de Catão

Escultura em madeira projetada a partir de formas geométricas: polígonos de seis lados: estrutura trigonal.

- "Il colore del azzurro dello zaffiro nella sua purezza, nella sua vastità."
- "Per la descrizione metaforica, il poeta sceglie l'immagine dello *zaffiro* (v. 13): secondo la scienza dei **lapidari** medievali, cioè dei trattati sulle qualità e sui poteri delle pietre, lo zaffiro, soprattutto quello proveniente dall'Oriente, ha la proprietà di <<far uscire dal carcere i prigioneri, placare la colera di Dio, liberare gli occhi dalle impurità>>."[14]
- Além da simbologia mística, a safira é no universo da lapidação a pedra que mais se aproxima do Absoluto representado pelo diamante, cuja estrutura química espacial é formada por moléculas cúbicas de carbono, ou seja, o sistema cristalino é isométrico (cúbico) predominantemente octaedros, o Carbono é a composição química. A estrutura cristalina da safira *(zaffiro)* é formada por pirâmides de seis lados, o sistema é hexagonal (trigonal), com duas pontas em forma de tonel. Note-se que a "pedra azul" é precisa para simbolizar os ritos de passagem. Passagem do imperfeito para o perfeito, do três para o quatro, passagem para a purificação, preparação para uma nova etapa, uma nova poesia. Além disso, nota-se que dois elementos essenciais dessas duas pedras perfazem uma união muito significativa: o triângulo e o quadrado, o três e o quatro.
- **O TRÊS** designa as coisas espirituais. O triângulo, especificamente o equilátero, é figura de perfeição. Para a filosofia oriental, com o vértice para baixo indica o princípio feminino, e para cima o masculino. A união pode ser encontrada na Estrela-de-Davi. Além de ser sinal da santíssima trindade, o triângulo já figura na simbologia de culturas pré-cristãs, e pode significar a união de duas forças gerando uma terceira.

---



[14] Garavelli e Corti op. cit. pp 5.

- **O QUATRO** é o número da base e das coisas materiais. Os quatro elementos da natureza; os quatro pontos cardeais; os quatro cantos de um edifício; as quatro estações.
- Da união, a harmonia: **Sete** (3+4=7) número das notas musicais (ocidental); dos dias da semana ou da criação; dos pecados capitais, esquematizados no Purgatório; de pedidos do Padre Nosso; de pães no milagre da multiplicação. A Bíblia está varada de ocorrências desse número.
- Da multiplicação, a fusão de espírito e matéria: **Doze** (3x4=12) os doze apóstolos da Igreja, os doze meses do ano, as doze tribos de Israel, os doze signos do zodíaco.
- Podemos ainda nos voltarmos aos ritmos musicais, que se formam a partir de estruturas ternárias ou quaternárias.
- **Daqui conclui-se:** a safira é um símbolo preciso para a figuração da passagem de um estado a outro; tanto dos pontos de vista místico, religioso, estendendo-se pela Cabala e Alquimia, bem como do ponto de vista científico e pragmático, evidenciando-se que a lapidação é fundamentada em técnica experimental que revela a safira como pedra de posição vestibular da Dureza Absoluta: ela é o último estágio antes da perfeição do diamante[15].

## A luz, o azul e a purificação

O brilho e a transparência das pedras preciosas sempre fascinaram a humanidade. Não só para a filosofia medieval mas para o próprio imaginário do homem, o objeto material é símbolo vivo e concreto de uma realidade psíquica. O mundo da alma está acima de tudo e tudo deriva dele. É justo buscar a origem espiritual nos objetos que simbolizam a realidade superior, dado que tais objetos refletem a identidade humana com o divino.



[15] Citado no Paraíso – *adamante*; Canto II, v 33.

As pedras preciosas simbolizam a *transmutação do opaco para o translúcido*[16]. Desse modo a safira é símbolo adequado para figurar a passagem do inferno para o Purgatório, isto é, no sentido espiritual, a passagem das trevas à luminosidade, do imperfeito para o perfeito.

A lapidação é uma atividade variante da escultura, o paleolítico é a pedra lascada. "Trabalha e teima e lima e sofre e sua", dizia o poeta parnasiano comparando os ofícios do ourives e do poeta. Da pedra bruta à gema lapidada, a essência permanece a mesma, porém ocorre uma revelação de brilho e de cor em que a luz é o elemento revelador.

A transmutação dos níveis de existência em direção à natureza luminosa e espiritual é pedra de toque da poesia do *secondo regno*.

Na astrologia, as pedras preciosas correspondem a metais e planetas. No caso da safira, assim como do diamante, as correspondências estão no Ouro e no Sol.[17]

A safira pertence à mesma família do rubi, os chamados *coríndons*, pedras preciosas cuja proveniência mais famosa é a do Oriente. Cristalizam-se no sistema hexagonal, com divisão trigonal, i.e., os cristais formam pirâmides de seis lados. São infusíveis e apresentam dureza *Mohs* 9, apenas superada pelo diamante.

Podendo figurar o incorruptível, a safira remete sua significação para a liberdade, que não é compatível com a corrupção. O Purgatório é uma elevação em direção à superação dos vícios, nesse caso figurados sob o signo da prisão.

A safira carrega a significação do azul, e daí seu caráter celestial. Para a alquimia, ela associa-se ao elemento ar. "No século XI, o bispo Marbode descreve-a nesses termos: *a safira é uma beleza semelhante ao trono celeste; designa o coração dos simples, daqueles movidos por uma esperança inabalável, daqueles cuja vida brilha por sua moral e*

---

[16] Chevalier, J. e Gheerbrant, A.; op. cit. pp 701.
[17] Id. pp 796.

*virtude"(...)* No cristianismo, a safira simboliza, ao mesmo tempo, a pureza e a força luminosa do reino de Deus."[18]

Com um rico e vasto poder de significação, essa gema de coloração azulada também trás consigo uma informação espacial: o Oriente, palavra que, dentro do contexto, está carregada de misticismo, lembrando que as grandes religiões monoteístas originaram-se naquele espaço que conhecemos hoje como Oriente Médio e Ásia: o culto a Jafé dos antigos hebreus, o Judaísmo, o Cristianismo, o Islamismo, o Bramanismo[19], o Budismo.

Daí que na edição crítica da *Commedia*, de Garavelli e Corti, os termos *rinascita, resurrezione, rinovamento spirituale*, sejam freqüentes na abordagem do primeiro canto do Purgatório. No Oriente está a constelação de *Pesci*, iluminada por Vênus (*Lo bel pianeto che d'amar conforta v 19*), do oriente, vinha a cor azul, *dolce color d'orïental zaffiro*.

A máscara de Catão desenvolve-se a apartir da leitura do primeiro e segunto Cantos do Purgatório. A simbologia da renovação, sintetizada no pedido às Musas: *(...) Qui la morta poesì resurga (vv 7-8)*, está presente no *zaffiro*. O renascimento está relacionado ao crescimento, ou melhor, à evolução espiritual. Nesse caso, a lapidação é a revelação do brilho como o resultado límpido e cristalino de um processo: uma *Metamorfosi*.

Tendo em vista a atividade da lapidação, a máscara foi projetada com base no teatro japonês, dado que para o teatro Nô, a máscara tem uma função estética interessante - especificamente - para a construção dessa personagem. Desse modo, o objeto cênico foi esculpido em *Ipê-peroba* ou *Peroba-de-Campos*, devido às características adequadas do material: aspecto agradável de coloração acastanhada/ parda, baixa retratibilidade e resistência

---

[18] Id.

[19] O **Bramanismo** é designado mais antigo que o **Hinduísmo**. O primeiro designa a religião antiga na Índia, o outro refere-se à evolução religiosa em seu conjunto. De qualquer modo, apesar dos vários deuses, há a crença num único deus, i.e., o pensamento religioso baseia-se em que todos são manifestações de um único deus, BRAMA. Ao mesmo tempo, o panteão dos deuses bramânicos é liderado por uma trindade: Brama (divino criador), Vishnu (conservador) e Shiva (o destruidor), no filme *Mahabharata* de Peter Brook eles são respectivamente *the creator, the destroier and the reverse*. (N do A)

mecânica. A dureza do material também dá aos meios de expressão a possibilidade de se obter detalhes precisos e brilho lustroso, através do polimento.

O processo de lapidação de uma gema (no caso da safira) inicia-se com o corte da pedra, já prevendo o tamanho desejado. Tal trabalho é feito com uma serra de pó de diamante. Em seguida, *mediante rodas de carborundo de granulação grossa,(...) a pedra adquire sua forma grosseira, mas definitiva. O especialista denomina pré-polimento a esta fase.*[20] A pedra adquire então uma *lapidação em facetas(...) mediante discos de polimento,(...). Na última fase a pedra é polida sobre rebolos de rotação horizontal, sobre cilindros de madeira ou correias de couro, para eliminar ranhuras e alcançar um maior brilho. Como abrasivos, utilizam-se materiais de granulação fina*[21]*(...).*

Na elaboração da máscara de *Catone* ocorreu um processo paralelo. O bloco de madeira foi obtido na marcenaria do IPT USP, lá também foram realizados os cortes, já que o bloco era maior que o tamanho da escultura desejada. As medidas obtidas com os cortes foram aproximadamente 12 cm de largura, 19 de comprimento e 7 de altura.

A partir de então, a madeira foi trabalhada com goivas pesadas, buscando *sua forma grosseira, mas definitiva*. Uma vez chegado a essas formas, a escultura foi trabalhada com goivas finas e leves, procurando definição de formas e detalhes. Finalmente a superfície da escultura foi alisada gradualmente com grosas e lixas. O polimento foi com cera específica para lustração de madeira.

As sugestões para algumas formas partiram da observação das esculturas clássicas, isto é, olhos, nariz e boca, assim como barba e bigode colocam-se em relação simétrica e equilibrada, buscando o devido posicionamento na junção de duas retas que se cruzam na perpendicular:

---

[20] SCHUMANN, W. op. cit. pp 55, 56.
[21] Id. ibid.

Além da sugestão comentada - da identificação com "retidão", "coerência" e "liberdade", qualidades a fins com a figura abordada - a definição das formas fundamentou-se na observação da estrutura cristalina da safira. Como se pode observar acima, trata-se de um sistema hexagonal com duas pontas em forma de tonel, formando pirâmides de seis lados.

Uma vez escolhido um referencial para as formas, o passo seguinte foi determinar o tamanho da máscara. A opção de se basear no teatro Nô japonês se dá por diversos motivos. O primeiro é que essa manifestação de arte dramática tem suas origens no "Oriente", nos ritos sagrados do Japão medieval. Todavia a razão mais importante está no estudo da máscara, assim como na relação dela com a técnica do ator. O ideal estético japonês identifica-se com a cabeça pequena e o corpo grande. A imagem do ator com uma máscara pequena, menor que o rosto humano[22], causa um efeito visual que dá à personagem a projeção de um ser grande, maior que seu tamanho natural.

No caso de Catão, o "aspecto venerando" de *un veglio solo,/ degno di tanta reverenza in vista,/ che più non dee a padre alcun figliolo* (vv 31-33) explica a magnitude da personagem, que estaria bem expressa num trabalho corporal fundamentado no tipo de máscara em questão.

Além disso, as máscaras Nô possuem aberturas estreitas em pequenos orifícios que dificultam a visão do mundo exterior. Assim o ator volta seus olhos para o mundo interior. O ator tem parca visão, orienta-se por pilares que ficam no palco. Portanto ele necessita usar seus instintos físicos para obter uma maior concentração. De acordo com a filosofia dessa arte, a maior concentração interior faz com que o ator tenha uma visão mais intensa da personagem e consequentemente ocorra uma espiritualização dos seus atos.

O fato do Oriente estar em evidência no Canto I do Purgatório e Utica estar localizada em Continente Africano, próxima de Cartago, dá-nos algumas informações da essência de

Catão: da Europa sua formação filosofia e política, da África a ligação com a terra e da Ásia a procedência do azul *del zaffiro*: todos os povos conhecidos até então estão de uma maneira ou de outra ligados a essa figura.

Daí nasce a possibilidade de se trabalhar com inúmeras culturas e linguagens. Por esse motivo a máscara de *Catone* apresenta um caráter híbrido, identificando-se com manifestações artísticas ocidentais e orientais.

## Construção da Personagem

### Corpo

Movimentos solenes, precisos: retas e círculos. A coluna vertebral e a máscara formam um conjunto expressivo trabalhado pelo ator, de maneira que o objetivo central é a projeção da imagem de um ser grandioso e digno de reverência.

### Voz

Clareza e nitidez sonoras, bem articulada.

### Máscara

Acrescenta-se que na parte frontal foram colocadas cinco pedras brasileiras de coloração azulada (quatro águas-marinhas na região periférica e um topázio-azul no centro) que, vistas como um todo, fazem referência à constelação de Peixes (v 21).

Entretanto se forem vistas como dois blocos distintos veremos outro sistema de representação. O primeiro bloco, formado pelas quatro águas-marinhas de dimensões semelhantes, refere-se às "quatro estrelas" citadas no verso 23, que representariam as quatro



[22] As máscaras Nô, colocam-se de modo que fazem aparecer o queixo do ator. (N. do A.)

virtudes carnais: Prudência, Justiça, Fortaleza e Temperança. O segundo se mostra no topázio em lágrima, uma referência a Vênus (v 19).

# BIBLIOGRAFIA


**ALIGHIERI**, Dante. *La Divina Commedia*. Milano, Società Dantesca Italiana, 1966.

_____. *La Divina Commedia, Antologia di Canti a cura di M. Zoli e G. Sbrilli*. Milano, Bulgarini, 1993.

_____. *La Commedia, a cura di B. Garavelli e M. Corti*. (edição crítica). Bompiani/ per le scuole superiori, 1993.

_____. *La Divina Commedia*. Roma, Newton, 1993.

_____. *A Divina Comédia*, edição bilingüe, trad. Xavier Pinheiro; estudo introdutivo de **Otto Maria Carpeaux**. São Paulo, Ediouro, RJ, 1991.

_____. *A Divina Comédia*, trad. Hernâni Donato. São Paulo, Abril Cultural, 1979.

_____. *A Divina Comédia*, trad. Cristiano Martins, 2 vol. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

_____. "*Três cantos do Inferno*" bilingüe, trad. Dante Milano. Ministério da educação e cultura, serviço de documentação, depart. de Imprensa Nacional, 1953.

**AMARAL,** Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo, Edusp, 1996.

**AQUINO,** Tomás de. *O Ente e a Essência*. Tradução, Luiz João Baraúna (*Os Pensadores*). São Paulo, Abril Cultural, 1973.

**ARISTÓTELES**. *Poética*. Tradução, comentários e índices de E. de Souza (Os Pensadores). São Paulo, Abril Cultural, 1973.

**ARTAUD**, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

**ASLAN,** Odette, e **BABLET**, Denis. *Le Masque. Du rite au théâtre*; études de Aslan, Bablet *et alii*. Paris, CNRS, 1988.

**AUERBACH**, Erich. *S. Francesco, Dante e Vico*. Bari, De Donato, 1970.

_____. *Studi su Dante*. Milano, Feltrinelli, 1984.

**BARBA,** Eugênio e **SAVARESE,** Nicolla. *A Arte Secreta do Ator, Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo, Hucitec e Unicamp, 1995.

**BROOK**, Peter. "Entrando em outro mundo" em *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.

_____. *La Porta Aperta*. Milano, Anabasi spa, 1994.

_____. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis RJ, ed. Vozes LTDA, 1970.

**CAMPBELL**, Joseph. *As Máscaras de Deus* – vol. 1 mitologia primitiva. São Paulo, Palas Athena, 1992.

**CATALDI**, P. a cura di; *La Divina Commedia, questioni, temi e ricerche*. Le Monnier.

**CESERANI**, R. e **FEDERICIS**, L. "Dante, *La Commedia*" (pp. 976-1031) em *Il Materiale e l'Immaginario*. Torino, Loescher, 1989.

**COLEÇÃO ARTES E OFÍCIOS,** *Escultura em Madeira, a técnica e a arte da talha em madeira*. Lisboa, editorial Estampa, 1997.

**CONTINI**, Gianfranco. "Dante come personaggio-poeta della *Commedia*", em *Un'Idea di Dante*. Torino, Einaudi, 1976.

**DE SANCTIS**, Francesco. "La Commedia", (pp. 105-177), em *Storia della Letteratura Italiana*. Milano, Newton, 1993.

**ELIOT**, T. S. *Scritti su Dante*, a cura di Roberto Sanesi. Milano, Bompiani, 1971.

**FUBINI**, M. e **BONORA**, E. *Antologia della Critica Dantesca*. Torino, Petrini, 1966.

**GASSET**, José Ortega y. *A Idéia do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

**GROTOWSKI**, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

_____, "O Performer", documento ECA USP, 1994.

**GUINSBURG**, J., **NETTO**, J.T. Coelho e **CARDOSO**, R. Chaves org. *Semiologia do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

**JANUZELLI**, A. J. *A Aprendizagem do Ator*. São Paulo, Ática, 1992.

**JUNG,** G. Carl. "Os Mitos antigos e o Homem Moderno" e "O Simbolismo nas Artes Plásticas" em *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.

**JUNIOR**, Hilário Franco. *Dante*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

**KOWZAN**, Tadeu. "O signo no teatro" em *O Signo Teatral, a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre, ed. Globo, 1977.

**LAO-TSE**. *Tao Te King*, tradução e notas Humberto Rohden. São Paulo, Fundação Alvorada para o Livro Educacional, segunda edição.

**LARSEN**, Stephen. *Imaginação Mítica*. Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1991.

**LÉVI-STRAUSS**, Claude. *La via de las Máscaras*. Siglo Veintiuno editores S.A., México, 1985.

_____. "Magia, religião e arte" (p 193-305) em *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, edições Tempo Brasileiro, 1996.

**OIDA**, Yoshi. *Um Ator Errante*. São Paulo, Beca Produções Culturais, 1999.

_____. *O Ator Invisível*. São Paulo, Beca Produções Culturais, 2001.

**PALAVECINO**, E. "La Máscara en la Prehistoria" em *La Máscara y la Cultura*. Ediciones de la Municipalidad, Buenos Aires, (biblioteca MAE USP).

**PEIRCE,** Charles S. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo, Cultrix e ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

**PRADO**, Décio de Almeida. "A Personagem no Teatro" em *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

**POPE-HENNESSY**, J. *Paradiso, the Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*. London, Thames and Hudson, 1993.

**RAY**, Doroty J. "The Shaman and the Mask" (pp. 4-24) em *Eskimo Masks, art and ceremony*. University of Washington press, 1967.

**ROSENFELD**, Anatol. "Literatura e personagem" (pp. 9-49), em *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

**SCARSELLA**, Alessandro. *Le Maschere Veneziane*. Roma, Newton & Compton, 1998.

**TORRANO**, JAA. "O Mundo como Função de Musas" em *Teogonia, a origem dos deuses*, Hesíodo; estudo e tradução. São Paulo, Iluminuras, 1992.

**VICO**, Giambattista. "Dante Poeta della Barbarie Medievale" e "Dei Tre Modi di Leggere Dante" em *Autobiografia*, a cura di M. Fubini. Torino, Einaudi, 1965.

## ENSAIOS CRÍTICOS

SPITZER, Leo. *Il canto XIII dell'inferno*, in *Letture dantesche, I Inferno, a cura di Giovanni Getto, Firenze, Sansoni 1955 pp. 227-236.*

CRESPO, Angel. *Sulle metamorfosi nella Comedia di Dante, Anthropos*, Madrid, 1973.

## ARTIGOS E REPORTAGENS

- Revista **SUPERINTERESSANTE,** N.° 2 fevereiro 1994; *Cosmologia*, texto do físico inglês Stephen Hawking; capítulo do livro *Buracos Negros e Pequenos Universos*. "Nos últimos trezentos anos foram descobertas as leis científicas que governam a matéria em todas as situações normais, mas ainda desconhecemos as que governam em condições extremas. Tais leis são importantes para compreender como começou o universo (...)".
- Idem, N.° 4 abril 1995; *Arte Primitiva*, pinturas de 20.000 anos encontradas nas cavernas de Chauvet, sul da França. A maior descoberta de pintura rupestre dos últimos 50 anos. As imagens têm a elegância das melhores obras de arte de qualquer época. Como era o estilo e como viviam os homens daquela época.

- **National Geographic Society;**

*Africa's Bushman Art Treasures*, junho 1963. "Remote rock shelters preserve a rich legacy of primitive paintings – Wearing the heads and skins of bucks, Bushmen on the ceiling of a shelter in a Giant's Castle prepare for a hunt or, possibly, for a ritual." Redação, Alfred Friendly e fotografia, Alex R. Willcox.

*Cambodia, Indochina's "Neutral" Corner*, outubro 1964. Redação M. Friedel.

*New Guinea, Festival of Faces*, julho 1969. Texto e fotos, Malcolm S. Kirk.

*Exploring the Mind of Ice Age Man*, Janeiro 1975. "New techniques help Alexander Marshack formulate some answers to an audacious question: What were the thought processes of Europeans 37.000 to 10.000 years ago?" "Riddle of the **macaroni** – twisting finger marks racked across the soft clay of a cave ceiling at Rouffignac, France – engrosses the author. He believes such markings, made by various people using one, two, three, or four fingers, are in Ice Age man's oldest expressive tradition – a way, perhaps, for all to participate in the rich symbolic life of their communities". Texto A. M. e Fotos Victor R.B. Jr.

- ***Revista Geográfica universal***

*Bali-Komodo, Viagem Fantástica.* "Os balineses acreditam num mundo maniqueísta, onde o bem e o mal devem estar em perfeito equilíbrio. Para mantê-los assim, eles organizam anualmente a tradicional dança Barong, onde não falta a figura de Rangda, a encarnação do mal. (...) Para que Barong, a personificação do bem, continue a protegê-los, os balineses oferecem grandes festas em sua homenagem. Os habitantes de Bali são eximios artesãos, fabricando suas máscaras e estátuas para festejos religiosos com grande criatividade e destreza". Redação, Marion Friedel e fotografia, Michael Friedel, janeiro 1980.

*Viagem à Costa de Malabar.* "Região a sudoeste do subcontinente indiano, a Costa do Malabar estende-se por mais de setecentos quilômetros, espremida entre o mar da Arábia e as montanhas dos Gates Ocidentais. (...) o *Kathakali* é a maior manifestação artística de Querala, e de seu repertório constam mais de cem histórias retiradas do *Ramayana* e do *Mahabharata.*" Luís C. Marigo, julho 1980.

*As Mil Faces da Ópera de Pequim.* "Eles se movimentam rapidamente no palco, gesticulando saltando, contorcendo-se ou, até mesmo, simulando lutas entre homens e monstros. Tudo se processa num ambiente multicolorido e adequadamente iluminado. A pintura bizarra do rosto dos artistas serve de apoio ao texto curto – embora repleto de exclamações, de sussurros e até mesmo de gritos,(...) velhas lendas do oriente (...) são interpretadas por esses artistas chineses". Fotos, A. Giampiccolo, julho 1981.

*Ritos da Arte no Teatro Japonês.* Com uma existência de mais de duzentos anos, o Kabuki é, ainda hoje, uma forma de teatro bastante popular no Japão. Um longo aprendizado se faz necessário para que os atores alcancem o apuro técnico exigido por essa arte, o que inclui cuidadosa preparação." Texto, Neila Tavares, fevereiro 1983.

*Txucarramães, Os Guerreiros do Xingu.* Texto, Edilson Martins e fotografia, Michael Friedel, junho 1983.

## VÍDEOS

**Bali: Obra Prima dos Deuses**. Produção da National Geographic Television 1990, escrito e produzido por Mirian Birch, duração aproximada 52 minutos. "Uma encantadora ilha no arquipélago indonésio, muitas vezes citadas como o Paraíso na Terra. Nascida de violentas erupções vulcânicas, este pacato paraíso é composto por 5.000 quilômetros quadrados de montanhas espetaculares, praias fantásticas e belíssimas plantações de

arroz. Esta terra distante é berço de uma extraordinária cultura onde a expressão artística é usada para agradar os deuses e aplacar os demônios; (...) crenças religiosas através da música encantadora, danças exóticas e misteriosos rituais característicos do povo de Bali". O vídeo mostra detalhes da cultura e dos costumes do povo da Bali, dentro desse apanhado, pode-se assistir ao processo de escultura de uma máscara para ritual.

Os vídeos comentados a seguir (total 1h10min) foram extraídos do Catálogo de Filmes Etnológicos: *Encyclopaedia Cinematografica*, sob direção de Hadald Schultz.

**Javaé (Araguaia): danças da máscara Aruanã**, Alemanha/ Brasil, 1959. "Vista da aldeia à margem do rio (ilha do Bananal). Homens colocam máscaras feitas de fibras vegetais, indo e vindo entre a casa das máscaras e a aldeia. Homens com máscaras dançam junto com mulheres com corpo pintado. As mulheres cozinham alimento que levam até as proximidades da casa das máscaras. Homens comem favos de mel derrubados das árvores e põem fogo no mato." Homens dançando e atirando flechas num boneco, assim como nos rituais do Paleolítico. Ritos e cerimônias, dança indígena.

**Kraô (Tocantins): dança da Máscara Kokrit.** Alemanha/ Brasil, 1944-45. "Quatro máscaras formatadas de folhas de buriti e presas no alto por um traçado pintado, dançam pela aldeia, parando em frente a uma casa onde uma mulher oferece alimento em uma colher. No mesmo ritmo, param em frente a outra casa.

**Umutina (alto Paraguai): dança de culto aos mortos.** Alguns homens dançam (invocação dos espíritos dos mortos). Dança Bakuré – dança do lobo, máscara do lobo.

**Dança Hatori – grandes máscaras.** "Mascarados dançam formando um círculo, tocam flauta".

**Waurá (alto Xingu): procissão de máscaras de figura Sapokuyaná.** "Homens com máscaras de palha (espírito das águas) dançam, recebem pedaços de mandioca".