



## **ENTRE, LOUCURA: entre também, juízo**

## **PENETRATE, MADNESS: come too, wisdom**

## **ENTRE, DEMENCIA: entre también, juicio**

Paula de Lima Baraldi<sup>1</sup>

### **Resumo**

O tema da loucura, abordado no teatro, funciona como metalinguagem, uma vez que o teatro faz parte do domínio de Dioniso, o deus louco, delirante. À luz dos helenistas Jean-Pierre Vernant, Karl Kerényi e Jaa Torrano, e das teorias de Michel Foucault, C.G. Jung e Nise da Silveira analisamos as personagens “loucas” nas peças *Pano de boca*, 1976, e *Um ponto de luz*, 1977, ambas escritas e dirigidas por Fauzi Arap, com visual de Flávio Império. Por meio das congruências entre essas figuras supraconscientes, buscamos compreender a questão colocada por Arap, o limiar entre a loucura e a razão, o consciente e o inconsciente.

Palavras-chave: Fauzi Arap, Flávio Império, Teatro Brasileiro, Traje de Cena, Vida e Arte.

### **Abstract**

The theme of madness discussed in the theater works as metalanguage, since the theater is part of the domain of Dionysus, the delusional, insane God. Pursuant to the helenists Jean-Pierre Vernant, Karl Kerényi and Jaa Torrano, and the theories of Michel Foucault, Jung and Nise da Silveira, were analyzed the mad characters in the plays *Pano de boca*, 1976, and *Um ponto de luz*, 1977, both written and directed by Fauzi Arap, costumes and set by Flávio Império. Through the congruences between these superconscious figures, we seek to understand the madness on stage placed by Arap, on the threshold of madness and reason, the conscious and the unconscious.

Keywords: Brazilian Theatre, Costume, Fauzi Arap, Flávio Império, Life and Art.

### **Resumen**

El tema de la locura acercado en teatro funciona como metalenguaje, ya que el teatro es parte del dominio de Dionisio, dios loco, delirante. A la luz de los helenistas Jean-Pierre Vernant, Karl Kerényi y Jaa Torrano, y las teorías de Michel Foucault, Jung y Nise da Silveira se analizaron los personajes locos en en las piezas *Pano de boca*, 1976, y *Um ponto de luz*, 1977, ambas escritas y dirigidas por Fauzi Arap, con escenografía y vestuario de Flávio Império. A través de las congruencias entre estas figuras supraconscientes, buscamos entender la cuestión planteada por Arap, el umbral entre la locura y la razón, el consciente y el inconsciente.

Palabras clave: Fauzi Arap, Flávio Império, Indumentária, Teatro Brasileño, La Vida y Arte.

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Pesquisa de mestrado em andamento na área de Teoria e Prática do Teatro, sobre a obra de Flávio Império e sua profícua parceria com Fauzi Arap. Figurinista e artista visual.

## *mainómenos Diónysos*<sup>2</sup>

O CONDE DE GLOSTER [CEGO]:  
Lembro-me bem do timbre desta voz.  
Não é o rei? Oh! deixa-me beijar esta mão!

O REI LEAR [LOUCO]:  
Permite-me limpá-la primeiro:  
Ela tem o mau cheiro da mortalidade.  
(*Rei Lear*, IV, 6, 109-137)

*Dionysos* (Διόνυσος) é o deus estrangeiro, estranho, que conduz à desordem, à embriaguez, ao mesmo tempo em que liberta e faz vibrar. As origens do teatro remetem aos sagrados festivais báquicos, em honra ao deus da exuberância, do vinho. Filho de Zeus e Sêmele que, grávida do Agrega-nuvens, lhe fez um pedido com a promessa de que seria atendido. Desejava ver o deus tal como aparecia para Hera. A visão do divino está além do que qualquer mortal pode suportar e Sêmele foi fulminada. Zeus pegou o bebê e costurou na sua coxa, finalizando a gestação.

Para Otto, Dioniso é “um deus que é louco. Um deus de cuja natureza faz parte o ser demente” (Otto, 1992). Com isso, Kerényi afirma que o divino ser de Dioniso, sua natureza básica, é a loucura – uma loucura inerente ao próprio mundo: não o desvario duradouro, ou passageiro, que acomete o homem como moléstia, não uma doença, não um estado degenerativo, mas antes algo que acompanha a saúde mais perfeita. (AZEVEDO, 2010, p.27)

Em sua entrevista, Érika Bodstein nos falou da recorrência no teatro de manifestações da loucura ligada à transcendência, enquanto a razão figura ligada ao homem. Dioniso é associado a essa transcendência, tão desejada por aqueles que bebem em sua honra, libertando-se das amarras sociais, como as *Bacantes*, em sua embriaguez dionisíaca<sup>3</sup>, quanto pelos atores em suas máscaras, entregues às personagens.

O deus estrangeiro viaja com seu cortejo composto por *Sileno*, *sátiros* e *bacantes*. De um lugar a outro, quando chega é sempre o estrangeiro, o que nos remete às *Narrenschiffs*, Nau dos Loucos, barco que circula ao longo da região oeste da Alemanha, no médio e baixo Reno, denominada Renânia, e nos canais flamengos, na Bélgica. Segundo Foucault, os loucos nos séculos XV e XVI eram expulsos de suas cidades e enviados a marinheiros, que levavam a “carga insana de uma cidade a outra”. Esses loucos tinham então uma existência errante pelos mares e por terra, porque viviam errantes, sem memória, sem saber de seu destino.

---

2 “O delirante Dioniso”, assim chamado por Homero.

3 “As mulheres não careciam de vinho quando Dioniso as embriagava; mas a embriaguez dionisíaca parecia comparável à bebedeira.” (KERÉNYI apud AZEVEDO, 2010).

A navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é potencialmente o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. [...] Fechado no navio, de onde não escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. (FOUCAULT, 2012, p.12)

É simbólico que naveguem nas Grandes Águas uma vez que, para Jung, “a beleza e a grandiosidade do mar, nos obrigam a descer às férteis profundezas de nossa psique, onde nos confrontamos e nos recriamos” (2006). É esse mar, cheio de incertezas, o mesmo que transporta o deus e os loucos, que leva ao mergulho no inconsciente “Alguém me contou que o teatro é uma arte iniciática. Quer dizer, no processo de loucura, da esquizofrenia, o indivíduo, simplesmente deixa vir à tona uma série de elementos arquetípicos”<sup>4</sup>

A iniciação citada por Fauzi Arap revela o caráter religioso do teatro como espaço de manifestação do sagrado, que remete diretamente às origens da tragédia, na Grécia Arcaica. Vernant afirma que “toda manifestação coletiva importante, no quadro da cidade e da família, do público e do privado, comporta um aspecto de festa religiosa” (VERNANT apud AZEVEDO, 2010, p.25). Nesse âmbito, incluímos os festivais de culto ao Deus dúbio, “deus das ilusões, da confusão e da mistura incessante entre a realidade e as aparências, a verdade e a ficção” (AZEVEDO, 2010, p.24)

O teatro é desobediência permitida. A atração que sempre exerce não é só pelo espetáculo, mas pelo reconhecimento que possibilita de que a vida não é o que parece. Ele possibilita uma libertação temporária do grillão das máscaras, e é um respiradouro que nos ajuda a escapar do tablado raso do cotidiano. (ARAP, 1998, p. 237)

## **Universo Fauzi**

Arap iniciou estudos acerca das teorias junguianas na década de 1960, o que fez com que se aproximasse na década seguinte de Nise da Silveira, revolucionária na proposição de utilizar as artes como possibilidade de expressão no tratamento de pacientes em quadros de alteração de estados de consciência, e responsável por introduzir a teorias junguianas no país. Fauzi trabalhou na década de 1970 na Casa das Palmeiras, clínica fundada e coordenada por Dra. Nise, fato marcante em sua vida e obra, como veremos. “Desde o início,

---

4 CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Sem título. Centro de documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. 1976. p.4 Entrevista com Fauzi Arap em 16 de setembro de 1976. Fonte: Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo.

uma das qualidades mais importantes do meu trabalho com os pacientes foi a coragem de ser sincero e honesto com eles [...]. Eu me recusava a manter um comportamento formal e distanciado, e, conquistava espaços inacessíveis de outra forma.” (ARAP, 1998, p. 173)

Consideramos que a obra de Fauzi apresenta as alterações de consciência por um prisma que esbarra na afirmação socrática, a qual nega que “a loucura fosse simplesmente um mal, de fato, os maiores benefícios nos advêm através da loucura, quando ela se dá por um dom divino” (PLATÃO *apud* TORRANO, 2013, p. 17). O olhar do autor, que observamos por meio de seus textos, conduz à percepção de que o indivíduo acometido pela loucura encontra-se navegando em seu mar interior, em maior consonância com o inconsciente e a intuição, como observaremos nas peças *Pano de boca* e *Um ponto de luz*.

Arap aborda o tema da loucura como “um estado em que os poderes vitais do homem são exacerbados ao máximo, em que consciência e inconsciente se fundem em um único transbordamento. Num tal estado, os homens contemplan uma visão do dionisíaco” (KERÉNYI, 2002, p. 117). Esse estado aparece também como situação limite, quando se é obrigado a pensar diariamente a vida e a morte (ARAP, 1998).

Mais viva torna-se essa vida, mais próxima a proximidade da morte [...]. O turbilhão e o frisson da vida devem sua profundidade à embriaguez da morte. Cada vez que a vida se engendra de novo, a parede que a separa da morte se desmorona momentaneamente. Logo, a loucura que Dioniso provoca nas mênades é símbolo da máxima potência da vida. Mas também o terror infinito está presente, pois a vida assim exposta e experimentada é acompanhada pela morte. Por isso, a aparição de Dioniso é, ao mesmo tempo, doce e selvagem, explosão de alegria e de terror, nos revelando toda a contradição de seu ser. (AZEVEDO, 2010, p.27)

## **Pano de Boca**

*Pano de boca: Um concerto de Teatro* é a primeira peça de Fauzi Arap. O texto questiona as engrenagens do teatro, o papel dos atores e a própria profissão. Versaremos a respeito da segunda montagem, de 1976, dirigida pelo autor, com cenografia de Flávio Império e figurinos de Império e Loira (Cecília Cerrotti).

Os dois atos acontecem em três planos. No primeiro deles estão *Pagão* e *Segundo*, personagens inacabadas, que vivem na cabeça de um autor em crise criativa. No segundo plano, os atores do *Grupo Fênix – Ana, Marco, Paulo, Zeca, Tarso e Pedro* – reunidos para discutir a reabertura do galpão e os rumos do grupo. No terceiro plano há *Magra*, que, em monólogos, critica duramente os procedimentos teatrais importado dos moldes europeus e revela os motivos que levaram à desintegração do grupo.

Conhecedores do histórico do autor, destacamos as congruências do texto e das personagens com personalidades, como por exemplo o *Grupo Fênix*, associado ao

Teatro Oficina – fundado e dirigido por José Celso Martinez Corrêa – grupo em que trabalharam Arap e Império.

A trajetória do *Grupo Fênix* é apresentada por *Pedro* através de fragmentos de cenários e adereços das seguintes peças: *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht; *Roda Viva*, de Chico Buarque; *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade; *Hoje é dia de Rock*, de José Vicente; *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki; *Édipo Rei*, de Sófocles e *Pançadas*, de Molière. Todas apresentam caráter político e algumas se deram a ver nas antológicas montagens do Oficina.

A significação do nome nos leva a compreender uma possível sobreposição de aspectos, sendo o primeiro deles o caráter do próprio teatro, que, segundo o título da peça, precisava de “conserto” porque estava em escombros, conceito reforçado pela cenografia entulhada, com fragmentos de cenários, adereços e tecidos. O palco é rodeado por terra, como se emergisse das cinzas, das entranhas da terra e o cenário ultrapassa os limites do palco, tomando o espaço por inteiro, a plateia, o saguão de entrada. Acreditamos ser esse um dos motivos para que Império optasse pelo termo *visual* no lugar de *cenografia*, por ser mais abrangente.

Sendo a fênix “uma ave mítica dotada de uma extraordinária longevidade, e que tem o poder, depois de queimar sobre uma fogueira, de renascer de suas cinzas [...] Os aspectos simbólicos são claros: ressurreição, imortalidade e ressurgimento cíclico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 495), nos remetemos também a uma característica própria de Dioniso, o deus “duas vezes nascido”. O próprio grupo, qual fênix, nasce, se desintegra e discute sobre retomar as atividades. Em 31 de maio de 1966, o Teatro Oficina, com projeto arquitetônico de Joaquim Guedes, sofreu um incêndio e foi recuperado por Flávio Império e Rodrigo Lefèvre entre 1967 e 1968. Império, em depoimento, defende a ideia de que “o Oficina tinha que pegar fogo. É necessário, acho, que todos os teatros se incendiem de tempos em tempos. Um espaço arquitetônico que se anima em espaço teatral com a violência que o Oficina se animou, só queimando para apagar todas as impressões dramáticas e trágicas que se acumulam [...]” (KATZ; HAMBURGER, 1999, p. 46)

A loucura na peça surge sobretudo por intermédio de *Pedro*, jovem ator que deixa de falar depois das experiências com *Os Ciganos*; ele se comunica por meio de gestos, movimentando-se entre o palco e a plateia, subindo as escadas. Segundo Benê Mendes<sup>5</sup>, “Ele não aparecia e a Célia (Helena) falava com ele escondido no

---

5 Ator e produtor de *Pano de Boca* e proprietário do Teatro Treze de Maio, onde a peça foi encenada, em

teatro vazio e isso tudo mexia muito com o que a gente esconde da gente, com o que buscamos com a fala, com a necessidade de expressar e com a dificuldade de expressar, são muitas possibilidades”

A peça se encerra com a improvisação de uma Esfinge, por *Pedro*, e a gravação de um fragmento do livro *A voz do silêncio*, de Helena Blavatsky, tradução de Fernando Pessoa, que reforça a compreensão da loucura no texto como, em verdade, a busca pela individuação. *Pedro* em seu silêncio devoto comove e perturba os espectadores e as outras personagens. “É da renúncia da própria personalidade que nasce o fruto doce da libertação final. Para chegares ao conhecimento, tens de abandonar a personalidade a não personalidade, o ser ao não ser, e poderás então repousar entre as asas da grande ave. [...]”<sup>6</sup>

O figurino é composto por uma espécie de tanga branca de sarja<sup>7</sup>, que cobre apenas as partes íntimas e confere à imagem aspecto misterioso e espiritualizado, por remeter aos trajes utilizados por iogues e hindus em seus retiros, como forma de desprendimento do plano material.

Nas anotações de *Império*, *Pedro* – identificado como Samuca – está em transição entre os espaços e possui o que denominamos como visão semi-global, uma vez que transita entre o plano chamado realista e o terceiro plano, onde está *Magra*.

Eu chamei *Pano de Boca* de drama-limite. E eu acho que dentro de uma coisa psicológica, a loucura, e o silêncio (são) realmente o drama-limite que um indivíduo, vivendo na sociedade em que a gente vive, nas circunstâncias históricas que a gente vive, dentro dessa sociedade, ou seja, esse tipo de relacionamento que a gente tem, muito personalista, pessoal, quer dizer, o limite do drama psicológico é a loucura, é o silêncio.<sup>8</sup>

Ao longo do texto, o poder da palavra é ressaltado muitas vezes, especialmente nos monólogos de *Magra*, que, ao mesmo tempo em que fala da sua necessidade de expressão e de compartilhar sua experiência para resignificá-la, admira o silêncio de *Pedro*, quando diz que “personagem quer dizer aquele ou aquilo através do que o som se faz: per-son-agem, per-son-a, personalidade... O silêncio dele é a recusa do personagem” (*Magra*), e é nesse sentido que *Pedro* é quem está mais próximo da “visão do dionisíaco”

---

entrevista concedida à autora.

6 ARAP. **Pano de Boca**: dois atos de ARAP. São Paulo, 1975a.

7 Não pudemos encontrar documentos que indicassem o tipo de tecido utilizado para a construção do traje, no entanto, Eudósia Acuña Quinteiro em entrevista concedida à autora, afirma que era um tipo de sarja, o mesmo tecido utilizado no próprio cenário.

8 ARAP. **Depoimento [1976]** – Entrevista concedida a Maria Thereza Vargas, Mariângela Alves de Lima, Cláudia Alencar Bittencourt, Linneu Dias e Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Arquivo Multimeios/ Centro Cultural São Paulo, 1976.

O psicodrama nos ensina que cada louco e cada marginal encarnam, como protagonistas emergentes, toda uma problemática social, que poderia ser transformada se ele fosse considerado devidamente. Parece que o significado da palavra protagonista é esse mesmo, louco ou possesso. E o louco também representa alguma coisa de natureza coletiva, embora não tão evidente, pelo fato de a estranheza de sua condição possibilitar mais facilmente sua marginalização. (ARAP, 1998, p. 237)

Segundo Érika Bodstein, numa livre associação de pensamentos feita a respeito da peça, pode-se fazer um paralelo entre a iluminação em *Pano de Boca* e a alegoria da caverna, apresentada por Platão, na observância dos focos de luz, dos planos gerais e das sombras. Colocamos então, analogamente, *Pedro* como o indivíduo que conseguiu se libertar e ver a luz, afinal é quem mais se aproxima, através do trânsito entre os planos, da visão global que têm as personagens criadas pelo autor. Simultaneamente, ele é considerado louco e colocado à margem, podendo ser identificado como aquele que conhece a luz e é assassinado no *Mito*.

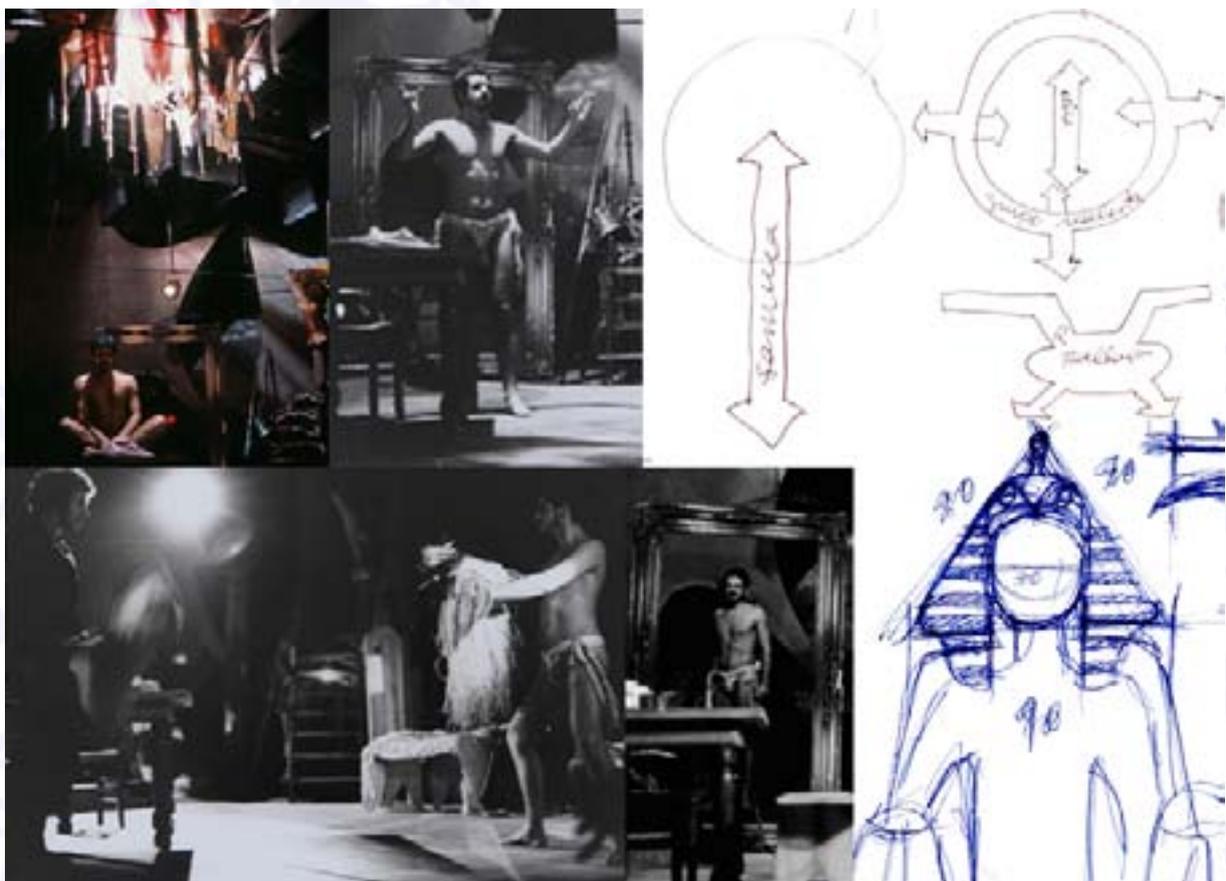


Figura 1 – Quadro de imagens da personagem *Pedro*, de *Pano de Boca*, 1976. Nas fotografias de cena, de Djalma Limongi Batista, vemos a personagem ao longo da peça, em cenas distintas, em poses que remetem, assim como o figurino, a iogues. Nos desenhos de Flávio Império, vemos um esboço com as setas indicando o que acreditamos ser a circulação das personagens no espaço. Fonte: Acervo Flávio Império.

## ***Um ponto de luz***

A segunda peça de Fauzi Arap, *Um ponto de luz*, encenada em 1977 sob direção de Fauzi, com cenografia e figurinos de Flávio Império e seu assistente Cláudio Lucchesi, baseia-se em conceitos da Antipsiquiatria, abordando a questão das drogas e da loucura.

Há duas linhas claras e contrastantes na peça, a primeira composta por personagens que apresentam postura holística com relação a natureza e a sabedoria ancestral, em que estão inseridas *Luna*, empregada da casa, preta velha, que carrega elementos das religiões afrodescendentes; e *Tanhã*, jovem índia, que representa uma sabedoria antiga, em harmonia eufônica com a natureza. Em oposição, estão inseridos *Fortes*, pai de *Dias* e *Cao*, separado de *Dolores*, que não permite o contato do pai com os filhos. Industrial, capitalista, governado pelo dinheiro, está com uma doença sem diagnóstico; *Professor*, que segundo indicações do texto, “pode ser interpretado como a Ciência,” ou a psiquiatria tradicional, que aplica aos pacientes tratamentos extremamente invasivos como eletrochoque, insulinoaterapia e lobotomia. É o braço direito de *Fortes* na indústria e médico de *Cao*. Na mesma corrente há também *Alegria*, irmã de *Dolores*, que apresenta comportamento frívolo e superficial.

No centro da questão estão, *Cao*, jovem tímido e introvertido; *Dias*, seu irmão, que como o próprio nome já indica, exibe vitalidade e energia, apresenta “natureza solar”, é apaixonado por *Tanhã*; e *Dolores*, mãe dos dois, católica, teve um sonho premonitório que indicava a morte de *Cao*, e então vive dividida entre o catolicismo e seus dogmas e formas alternativas de cura para seu filho, de uma doença que, ao que tudo indica, foi inventada por ela mesma<sup>9</sup>.

*Cao* é induzido a acreditar que está doente e sofre alucinações. Assim como *Pedro*, “precisa do silêncio”<sup>10</sup>, já que não consegue tomar decisões sozinho. Sua família representa a sociedade, que é responsável também por sua loucura. Afinal, quem é o louco? *Cao*, vítima da mãe, ou *Dolores*, que criou a história da doença?

A loucura só existe com relação à razão, mas toda a verdade desta consiste em fazer aparecer por um instante a loucura que ela recusa, a fim de perder-se por sua vez numa loucura que a dissipa. Num certo sentido, a loucura não é nada: a loucura dos homens não é nada diante da razão suprema que é a única a deter o ser [...]. (FOUCAULT, 2012, p. 33)

---

9 “Você anda exagerando, mulher! Já faz nove meses que você inventou essa história [...]. Dolores, presta atenção, o *Cao* não tem doença nenhuma, tá me entendendo? Nenhuma. Ele está bem.” (*Professor*, Cena III, Ato I).

10 “As vozes da mãe, do pai, e do irmão, as palavras dos outros, como espíritos, atrapalham ele...atacam ele. Ele precisa do silêncio.” (*Tanhã*, Cena XI, Ato I).

Diante da afirmação de Michel Foucault, concluímos que as características são o que são, simultaneamente são o seu próprio oposto e ousamos dizer que são também aquilo que lhe é atribuído ser através da interpretação – que é variável. No caso da loucura só existir com relação à razão, o contrário também é real, e há ainda a possibilidade da alternância de perspectiva, o que altera o sentido, reafirmando a mesma dualidade que vimos em relação a Dioniso.

O figurino de *Cao*, assim como o de *Pedro*, tem o torso nu e veste calça branca. Segundo Heller, o branco é a cor da ressurreição e está associado à clareza e à luz (2013), nas duas peças, como vimos, as personagens consideradas loucas, são iluminadas, possuem uma visão abrangente do outro e realçam o inconsciente.



Figura 2 – Fotografia de cena de *Um ponto de luz*, com as personagens *Cao* (Rodrigo Santiago) e *Tanhã* (Eugênia de Domênico). Fonte: Acervo Flávio Império.

### **Entre, Loucura: em cena**

Ressaltamos as sincronicidades entre acontecimentos na vida real que influenciaram as peças – caminho quase natural no processo criativo – mas o que deveras nos surpreende é justamente o caminho contrário, em que a ficção influencia a vida, o que segundo Bodstein, é uma percepção sobre a qual discorre a crítica contemporânea, mas que já era percebida por Fauzi Arap nos anos 1970.

Desde os ensaios da primeira das peças, *Pano de Boca*, pude constatar de que forma a sincronicidade entre os fatos relatados e os bastidores do espetáculo se confundiam perigosamente [...]. Existem os que fazem, do teatro, profissão. E conseguem viver suas vidas sem risco, escondidos atrás de suas personas profissionais. No meu caso pessoal, isso nunca foi possível. (ARAP, 1998, p. 225)

Abordar a loucura dentro do teatro, sendo este regido por Dioniso, não seria de alguma forma metalinguagem? O paradoxo é que o teatro além de ser a máscara, que o ator veste para que a pessoa encarne a personagem, é simultaneamente – quando há a verdadeira entrega à arte – a verdade do ator, que para estar em cena, e se entregar ao “estado” verdadeiro da personagem, precisa estar disposto a “recebê-la”, esvaziando-se de si. O verdadeiro ator está nu, despido de seu Ego. Fauzi ressalta a semelhança do ator com o louco.

Não sabia o quanto a alma do louco guarda semelhanças com a do ator. Ambos existem desnudados, um por conta de sua profissão, e o outro, de forma involuntária e inadequada. O louco busca recuperar a identidade que perdeu, enquanto o ator cultiva a elasticidade, que lhe permite reconhecer-se uno com todos os outros homens. A desidentificação consigo mesmo é própria do ator. (ARAP, 1998, p. 236)

A loucura na obra de Arap entra em cena, por meio da busca religiosa por respostas, porque o teatro é para ele encarado como ritual: mostra o que os outros escondem. Coloca em foco aqueles que são marginalizados, desde os primórdios. Segundo Foucault, os leprosários ficaram vazios e seu lugar social e físico foi preenchido pela figura do louco, o que explicaria, em partes, as origens do preconceito que culminou nas formas ultrainvasivas nos tratamentos. A arte é então a única ferramenta capaz de transpor essa barreira física, e questionar o suposto diagnóstico da loucura alheia.

A razão me mostrou que condenar de modo tão resoluto uma coisa como falsa e impossível é atribuir-se vantagem de ter na cabeça os limites e os marcos da vontade de Deus e o poder de nossa mãe Natureza, e no entanto não há loucura mais notável no mundo que aquela que consiste em fazer com que se encaixem na medida de nossa capacidade e suficiência. (MONTAIGNE *apud* FOUCAULT, 2012, p. 47)

O verdadeiro artista precisa abandonar os pré-conceitos para chegar ao cerne de sua obra, ao verdadeiro êxtase que, segundo Colli, “é instrumento de uma liberação cognitiva: uma vez sua individualidade quebrada, aquele que é possuído por Dioniso ‘vê’ o que os não iniciados não veem” (*Apud* AZEVEDO, 2010, p.26).

Que o artista ou o louco encontrem sua expressão! As pinturas de Emygdio de Barros – apontado por Ferreira Gullar como “talvez o único gênio da pintura brasileira. Um gênio não é pior nem melhor que ninguém. Com respeito a ele não há termo de comparação: um gênio é uma solidão fulgurante, ultrapassa as medidas e as categorias”

– exercem fascínio não pela técnica aplicada, mas pela força expressa em cores e traços que transbordam as formas. Emygdio saiu de um estado catatônico para desenvolver no ateliê de Almir Mavignier as pinturas que conhecemos. Em cada uma dessas obras e personagens é inerente um universo de possibilidades interpretativas e seu consequente poder propulsor criativo latente, o que acreditamos ser atributos fundamentais à obra artística: questionar e antropofagicamente se alimentar e servir de alimento para nova criação. Como pudemos observar, os chamados loucos possuem obstinação para encontrar sua essência resignificada e – assim como os mantos do Bispo do Rosário e os estandartes do Profeta Gentileza compostos com a justaposição de símbolos em bordados a cada “ponto de furo” (BRANCO, 1988) – atingem (o ponto) a menor unidade de medida, como esgotamento de possibilidades: o âmago da questão.

## **Bibliografia**

- ARAP, Fauzi. **Mare Nostrum: Sonhos, viagens e outros caminhos.** São Paulo: Senac, 1998.
- AZEVEDO, Cristiane Almeida. **O delirante Dioniso: o divino da vida a partir do trágico.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro - AISTHE, 2010. Disponível em <http://www.ifcs.ufrj.br/~aisthe/vol%20IV/AZEVEDO.pdf> (acesso em 13/01/2014).
- BRANCO, Lúcia Castello. **Coisa de Louco.** Belo Horizonte: UFMG, 1988.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura: na idade clássica.** São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão.** São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos e Reflexões.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (Orgs.). **Flávio Império.** São Paulo: Edusp, 1999.
- KERÉNYI, Karl. **Dioniso: a imagem arquetípica da vida indestrutível.** São Paulo: Odysseus, 2002.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SILVEIRA, Nise da. **Jung: Vida e Obra.** São Paulo: Paz na Terra, 2007.
- TORRANO, Jaa. **O pensamento mítico no horizonte de Platão.** São Paulo: Annablume, 2013.
- VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

## **Entrevistas**

- ARAP, Fauzi. **Pano de Boca: dois atos de ARAP.** São Paulo, 1975a.
- \_\_\_\_\_. **Um Ponto de Luz.** São Paulo, 1975.

\_\_\_\_\_. **Depoimento [1976]** – Entrevista concedida a Maria Thereza Vargas, Mariângela Alves de Lima, Cláudia Alencar Bittencourt, Linneu Dias e Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Arquivo Multimeios/ Centro Cultural São Paulo, 1976.

\_\_\_\_\_. **Sobre a Loucura.** São Paulo, [197-a].

\_\_\_\_\_. **Iniciação para o ator.** São Paulo, [197-?b].

Recebido em 28/02/2014

Aprovado em 17/04/2014

Publicado em 30/06/2014