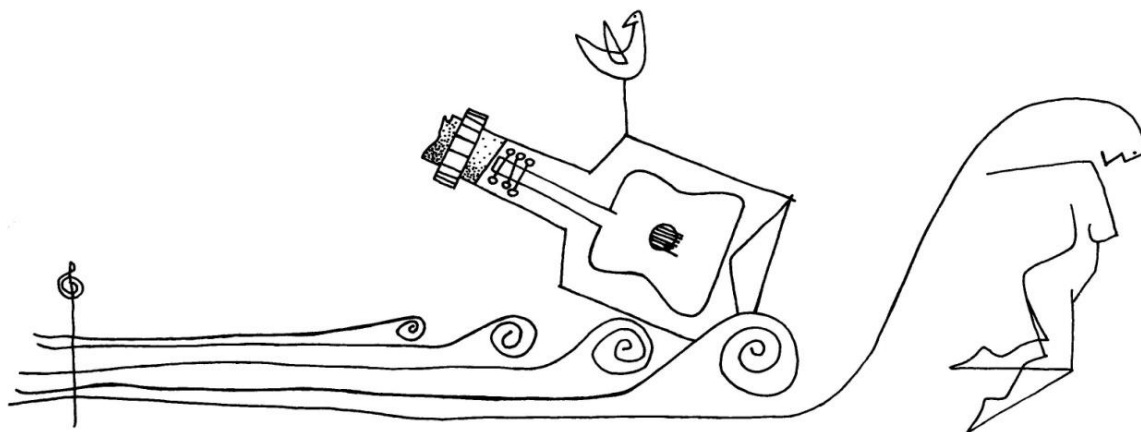


MITOLOGIAS NA ARTE: LABIRINTOS INICIÁTICOS EM FRANCISCO BRENNAND

Marcos Ferreira Santos⁸⁰



“aquilo que persiste foi fundado pelos poetas”
Hölderlin

Introdução

O presente artigo trata de reflexões e investigações sobre a experiência do projeto de formação de professores no ensino de artes mediante o conhecimento da obra do artista plástico recifense, Francisco Brennand, estando em sua própria célebre e apaixonante oficina (2009 a 2010), com o empenho da *Associação dos Amigos da Arte Cerâmica de Francisco Brennand*. Tal oportunidade se constituiu em oportunidade única de religar aspectos essenciais na formação de educadores voltados para uma concepção de ser humano que

⁸⁰ Folklorista, arte-educador e pedagogo, Doutor (FE-USP, 1998) e pós-doutoramento em Hermenêutica Simbólica pela Universidad de Deusto (Bilbao, País Basco, 2003). Atualmente é professor de MITOLOGIA, livre-docente na FE-USP. Professor visitante de "mitohermenêutica" nas Universidad de Deusto, Bilbao (E.H.-País Basco, 2003), Universidad Complutense de Madrid (2005), Universidad Autónoma de Madrid (2009 e 2010), Universitat Ramón Llull (Barcelona, 2005), Universidad San Buenaventura Cali (Colombia, 2009 e 2010), Universidad de Concepción (Chile, 2011), IAEN - Instituto de Altos Estudios Nacionales da Universidad de Postgrado del Gobierno (Ecuador, 2010 a 2012), Cátedra Agustín Nieto Caballero (Colombia, 2012), Universidad Santo Tomás (Colombia, 2013) e Planetario de Bogotá (2013). Membro do Conselho Consultivo da Aliança pela Infância no Brasil. Tem atuação em pesquisa, ensino e extensão na área de Antropologia da Educação, sobretudo nos seguintes temas: mitologia comparada, ambientalismo, antropologia do imaginário, mitohermenêutica, religiosidade e arte-educação. Cultivador de bonsai tropical e penjing. Contato: marcosfe@usp.br

ultrapasse os limites dados, historicamente, pela epistemologia ocidental de caráter mais eurocêntrico, de um pensamento cartesiano e de lógica aristotélica.

Nesse sentido, utilizamos inicialmente a gravura do artista plástico uruguaio, Macachin (1973), que sintetiza, de certa forma, nosso olhar mito-hermenêutico sobre as artes, com o intuito de contribuir com algumas reflexões sobre os labirintos iniciáticos (ou educacionais na superfície), que se abrem ao se cotejar a dimensão mítica nas artes.

As linhas que constituem o mar inicial (primordial) terminam em ondas espiraladas e a última onda se materializa em seu princípio feminino, uma *Ondina*, propriamente dita. A onda se encrespa em sua cabeleira e o movimento das águas ondeia em seu corpo, que avança pelas vagas, seu perfil, seus seios, seu ventre... Projetam-se à frente no ciclo infinito do mar primeiro, fluxo e refluxo. Não são coincidências a semelhança semântica entre os termos *mar*, *matéria*, *mater* e *mãe* nas mais variadas línguas e sua predominância feminina.

Há outra predominância na gravura de Macachin: à esquerda da gravura, estas linhas que ondeiam são atravessadas verticalmente por uma linha, que, por sua vez, termina numa clave de sol, símbolo musical que nos configura esta composição oceânica numa constelação imagética musical. Também, não me parece coincidência o fato de vários mitólogos de grande envergadura admitirem a composição musical das mitologias ou, no mínimo, a semelhança de sua estruturação. O mito se estrutura como música. A conciliação de aspectos contraditórios no fio da narrativa exhibe um determinado *leit motiv* que se repete e, que pela sua redundância, nos dá uma direção para compreender a sensibilidade que configura a narrativa mítica. É importante ter em mente que a primeira forma de transmissão do mito não se fez pela escrita. Esta é uma forma literalizada, sobretudo no Ocidente, pelo projeto civilizatório grego-judaico-cristão, que, na apologia da razão e da palavra escrita, tentou aprisionar a lembrança nas letras escritas, seja na forma mais poética, noturna e agrária de um Hesíodo *n'O Trabalho e os Dias* ou inspirado pelas musas nos contando a *Teogonia*; seja na preocupação mais épica e diurna de um Homero da *polis* hineando a *Ilíada*. O índio yanomami, Davi Kopenaua, colaborador do antropólogo Viveiros de Castro, já nos dizia que o ocidental necessita da palavra escrita, pois sua palavra está repleta de esquecimento, o que já não ocorre com a palavra ancestral: ela vive em nossa alma, nossa pele, nossos pensamentos.

Portanto, a primeira forma de transmissão do mito se dá pelo canto. São nos ritos iniciáticos, ritos de passagem, ritos de conciliação que os mitos são transmitidos ao iniciando, ao neófito, ao aprendiz através do canto que conta as histórias de sua origem e de sua pertença. Este universo musical do mito faz da estruturação da narrativa um jogo semântico

que não se esgota no sentido das palavras, mas se estabelece na configuração das imagens que vão se revelando *imagens-lembranças*, como nos advertia Gaston Bachelard em *A poética do devaneio* (1988). Mais ainda, em nosso próprio ponto de vista, vão se revelando *imagens-lembranças-sonoras*. O movimento que impulsiona as imagens a se constelarem de uma determinada forma, a partir das forças imaginativas de nossa arqueopsiquê ancoradas na corporeidade, no fluxo dinâmico e recursivo das trocas entre a resistência do mundo e suas intimações, de um lado; e de outro, nossas pulsões, conforme a noção de *trajeto antropológico* proposto por Gilbert Durand (1981). Esse movimento é de natureza musical. É a música das imagens que as constela em determinadas paisagens sonoras e, portanto, simbólicas. Nossa cartografia imaginária é uma partitura musical em execução.

Nesse sentido, Macachin nos exhibe a matriz musical desta música oceânica que impulsiona a *Oceânide* ou *Ondina*, com sua natureza *material*, à frente, ao devir criativo.

Mas ainda há sobre este mar primordial uma garrafa boiando. A mesma garrafa do naufrago que atira, à imprevisibilidade dos caminhos das ondas e das vagas, sua última mensagem na esperança de ser lido por alguma outra pessoa. Esperança vã e inútil que sempre nos move na tentativa da comunicação. A garrafa translúcida do naufrago exhibe, pela sua transparência e urgência da mensagem, o conteúdo da própria mensagem. Aprisionada pela rolha que a protege, há uma *guitarra*, dentro da garrafa, como diríamos no bom castellano. Um violão, no bom português, mas que nos distancia da matriz etimológica mais evidente em *guitarra*, pois o radical sânscrito *gita*, que significa “*canção*” é acompanhado do sufixo “*arra*” ou “*tarra*”, que, como ocorre no euskera (língua basca), dá a noção de pertencimento. Ou seja, a guitarra seria aqui o instrumento musical da natureza própria da canção, do canto... Esta guitarra que aparece na garrafa do naufrago nos parece dizer da natureza da mensagem última (e primeira): da *necessidade de criar*. Cantar seu próprio canto a partir de seu canto. Na dupla acepção possível em português, é canto como canção e canto como lugar de origem (rincão natal, seu lugar próprio), pois, como nos ensinava o folclorista argentino, Atahualpa Yupanqui, só posso ser universal se eu cantar a minha aldeia. E temos novamente o *leit motiv* musical incessante do mito: a natureza musical de nossas origens se desdobra na natureza musical de nossa destinação: continuar a criação. E nesta criação, marcamos o nosso “*estilo*” – nossa forma própria de cantar sobre as marcas que trazemos de nossa “*paisagem*” –, nosso canto, nosso rincão, nossas lembranças primeiras, constituidoras de nosso modo de Ser.

Se a garrafa do naufrago – aquele que pereceu na tentativa de cruzar os mares – nos traz esta mensagem singela e, ao mesmo tempo, difícil, de sermos nós próprios (marcados pelo

estilo e pelo lugar), há ainda outra exigência simbólica nesta gravura emblemática de Macachin.

Acima da garrafa boiando, há uma pomba pousada... Num único traço-perna que a liga à garrafa, a pomba se equilibrando com a asa aberta (quase que na iminência de voar... como nos lembra Bachelard, a folha na ponta do galho é sempre uma reserva de voo), a pomba olha em sentido contrário ao da *Ondina*. Se a sensibilidade feminina nos lança ao devir e o olhar da *Ondina* se concentra no presente (olhando para baixo), a pomba aqui marca o contraponto no olhar as origens, sustentando a tensão tripla que transparece na gravura: o fluxo das ondas à frente, o olhar da *Ondina* para o presente, o equilíbrio da garrafa boiando, a estabilidade da pomba e seu olhar para trás. Diria eu que é a marca de uma *arqueofilia*, paixão pelas origens, pelo que é primevo, ancestral, que marca o olhar da pomba, em contraposição ao movimento teleológico das ondas e do corpo da *Ondina*, em seu *pro-jectum* (lançar-se à frente, ao devir, sem as preocupações racionalistas de controle ou previsão que se subentendem na noção de “projeto”), e, ao mesmo tempo, contraposição ao olhar cabisbaixo da *Ondina* que se fixa no presente.

Costumo demarcar a noção de mito como aquela narrativa dinâmica de imagens e símbolos que faz, precisamente, esta tripla articulação entre o passado ancestral (*arkhé*) e o devir (*télos*) por meio do presente vivido. Daí, sua natureza dinâmica ao atualizar nossos padrões arquetipais através do momento vivido e experienciando outros modos de ser que abrem a existência ao devir imprevisível.

Dessa forma, descartamos aqui aquelas ideias errôneas e muito correntes que consideram o mito como algo ilusório, decorrente da ignorância das leis científicas e naturais, uso de má fé, consciência invertida, manipulada ideologicamente, construção midiática dos meios de comunicação de massa etc., que dizem respeito, tecnicamente, à figura do *estereótipo*⁸¹.

A pomba, assim como os pequenos pássaros (o colibri ou o beija-flor, por exemplo), em especial a borboleta, têm valores simbólicos muito próximos em várias narrativas míticas pelo que condensam do fenômeno da *transformação*. Nesse sentido, estão, geralmente, associadas à psique, à alma, à *anima*. Como ocorre no mito de *Eros e Psiquê*, é pela experiência arrebatadora do amor que a alma toma consciência de sua própria natureza (não sem

⁸¹ Lembramos de passagem que o estereótipo pode conservar traços míticos numa análise mais profunda e que são esses traços míticos e arquetipais os responsáveis pela ressonância e aderência de um determinado estereótipo num período histórico-social. No entanto, seu caráter de extrema usura (DURAND, 1981) numa derivação já distante dos mitemas primordiais e fecundos, faz do estereótipo apenas um fantasma de ideias-forças peremptório (portanto, um *tipo estéril*) ainda que alardeado pelos *mass media*.

atravessar inúmeras dores e provações) e toma contato com o Sagrado, sendo Psiquê levada pelos ares ao Olimpo por Hermes para reencontrar seu amado, Eros.

O voo de Psiquê, que se desdobra nas imagens ressonantes da pomba que levanta voo e sua pertença ao domínio doméstico dos lugares habitados (praças, casas, bosques), nos apresenta o voo da própria alma que toma consciência de si, o mesmo movimento musical dos arrulhos e rufar de asas que também se desdobra nas imagens metamorfoseantes da lagarta empupada em sua crisálida e que se liberta da casa provisória para alçar voo com suas novas asas coloridas, agora como borboleta ou mariposa. Na cordilheira dos Andes, na cultura quéchua, o pronome de tratamento para a amada, para a namorada, é *urpi*, ou ainda no diminutivo espanholado, *urpillitay*, que significa, carinhosamente, “*minha pequena pombinha*”.

**“*Mi verso es una paloma que vuela para encontrar
Estalla y abre sus alas para volar y volar*”**

(Victor Jara, *Mi canto*, 1971)

A pomba sobre a garrafa nos semantiza a necessidade de tomar consciência do processo de nossa existência no leito da música oceânica com o desafio da criação pela frente, tendo como lastro vivencial e arquetipal o terreno arqueológico das origens. Não basta apenas o movimento da existência ao sabor dos ventos e das águas, mas a consciência – ou ainda, a “*ciência de Si*” – dotaria de intencionalidade a busca de sentidos para essa mesma existência. Parece-me ser esse o movimento das artes como labirinto iniciático em nosso encontro, leitura e escuta *mito-hermenêutica*⁸².

Mitologias na Arte

Se entendemos o mito como afirmamos anteriormente como aquela narrativa dinâmica de imagens e símbolos que articulam a *arkhé* (passado ancestral), o *télos* (dever) e o presente vivido mediante a vivência de outros modos possíveis de ser, o mito, então, é também uma narrativa em que a vivência de um outro modo de ser nos abre uma possibilidade de contato

⁸² Mito-hermenêutica é o estilo filosófico de interpretação simbólica, de cunho antropológico, que procura compreender as obras da cultura e das artes através dos vestígios míticos e arquetipais contidos nessas obras em seu arranjo narrativo de imagens e símbolos, num esforço arqueofílico de reconstrução da paisagem arquetípica, buscando, no limite, sentidos para a existência humana em sua jornada interpretativa (FERREIRA-SANTOS, 2005; FERREIRA-SANTOS; Almeida, 2012). Gilbert Durand, ao longo de sua obra, desdobra a mito-hermenêutica, mais tecnicamente, em uma *metodologia* em que agrupa tanto a *mitocrítica* (interpretação simbólica sobre um autor ou texto) quanto a *mitanálise* (interpretação simbólica sobre um conjunto de obras ou período histórico-social).

com o *Sagrado*, realizando-me e realizando-O. Seja qual for a noção de sagrado que se tenha (*tremendus, fascinans*, como quer R. Otto) ou na límpida e poética noção de Clarice Lispector: o Sagrado é um *estado de graça*; a dimensão do transcendente se abre por meio da narrativa mítica como dimensão da origem primordial, mundo dos deuses, reino de Deus, que, curiosamente, pela possibilidade de vivência de outros modos de Ser, exhibe, ao mesmo tempo, a similaridade das vivências e a riqueza multicolorida dos vários arranjos imagéticos possíveis pela diversidade cultural. Ou, dito de outra forma, a *unicidade* da existência humana em sua unidade e multiplicidade simultâneas (*unitas multiplex*, diria o filósofo-sapateiro setentista Jacob Böehme) é, ao mesmo tempo, constituição do Sagrado dentro de nós e constituição humana na dimensão do Sagrado. Por isso, realizar-me é realizá-Lo. Vivemos o drama divino instalado na existência humana e instalamos o drama humano no plano dos deuses. Não vivemos sem Eles e Eles não vivem sem a nossa existência e memória, tal como ensina a lição teândrica de Nikolay Berdyaev (1936). Lembra-nos, ainda, Merleau-Ponty em *A Prosa do Mundo* (1969): “A transcendência, então, não domina o homem, ele é estranhamente seu portador privilegiado (p. 98).”

Acertadamente, Gilbert Durand subintitula sua obra *Belas Artes e Arquétipos* (1989) com o curioso: “*a religião das artes*”. Nesse sentido, trata-se da etimologia precisa de religião como “*religare*” – forma de religação com o Sagrado; ou ainda como “*relegere*” – forma de releitura do mundo e de nós mesmos através do Sagrado. Pelas Artes, religamo-nos à dimensão sagrada e efetuamos uma releitura do mundo e de nós mesmos, pois as artes são, nessa perspectiva, a materialização dos arquétipos ou, ainda, a corporificação das imagens primordiais que se canalizam como forças mobilizadoras de nossa alma, respostas humanas e divinas ao drama da existência.

Diz Gilbert Durand (1989) nessa obra significativa que a arte é “um desejo concreto encarnado, aqui e agora, através de uma sensibilidade e uma técnica singulares” (p. 44). Nesta direção é que podemos afirmá-la em estreita ligação com a dimensão mítica e arquetipal, pois se trata de um desejo – um impulso, um movimento vital, um vetor – bem concreto, identificável, localizável, que se encarna, que se materializa, que se corporifica no obra de arte. Mas que tem esta conotação breve e atemporal do registro do *aqui e agora*, registro quase fotográfico de um instante metafísico do ato criativo em seu jorro existencial. Pois se trata de um “*momento mítico de leitura*”, diz o próprio Durand (1981) em seu clássico *Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Após este momento, o trajeto antropológico de nossa existência permitirá outras leituras, outras realizações, outras sensibilidades a depender

da correlação de forças neste campo da existência entre as pulsões e vontades e a resistência e intimações do mundo, do meio cósmico-social. Mas a forma de trabalho que viabiliza esta materialização do desejo é a conjugação de uma sensibilidade e uma técnica singulares, particulares, pessoais.

A técnica é o grito cotidiano que se transforma em canto. Repetição de um ato criador primevo, a técnica, nesse aspecto, se distancia da maldição merleau-pontyana (1971): “maldita toda tradição que esqueceu suas origens” (p. ?), pois aqui a técnica que perfaz uma tradição maldita esquecendo suas origens é repetição mecânica, gestual, banal, sem sentido e sem memória. A técnica na ordem da criação é seu inverso, é a repetição do ato criador que se defronta com nova matéria e nova materialidade a exigir outras saídas, outras soluções estéticas, outras tentativas a arriscar o traço inventivo. Por isso, o seu caráter pessoal, singular, particular, assim como a sensibilidade que lhe dá suporte.

Aqui, entendemos a sensibilidade, de maneira mais técnica e conceitual, como o estilo de configuração das imagens de uma determinada pessoa em função da modalidade de sua organização do campo perceptivo. Distante também dos discursos sentimentaloides ou “*emotivos*” no sentido mais superficial da palavra (muito em voga nos leitores rápidos de modismos editoriais e consumismos – mesmo em meios acadêmicos), a sensibilidade de um determinado período de tempo (*zeitgeist*) se faz pela ressonância das sensibilidades predominantes que, por sua vez, são matriciadas por modelos míticos, como Durand (1981) nos inventaria em sua arquetipologia geral a partir de *schèmes* corporais:

- uma estrutura de sensibilidade heroica (baseada nas ações disjuntivas, de combate, de hierarquia e controle, com predominância dos símbolos luminosos, de ascensão, e no simbolismo das espadas e dos cetros) num regime diurno de imagens – o que denomino de mitologias solares;
- uma estrutura de sensibilidade mística (baseada nas ações de fusão, de mergulho e participação mística, de estabelecimento de confrarias e partilhas, com predominância dos símbolos noturnos, de descenso e de fusão, e no simbolismo das taças e da partilha) num regime noturno de imagens – mitologias lunares; e
- uma estrutura de sensibilidade dramática (baseada nas ações de mediação, conciliação de contrários no fio temporal da narrativa, repetições copulativas e esquemas cíclicos, com predominância dos símbolos cíclicos, circulares, espirais, e no simbolismo dos cajados, das árvores, do Filho, dos crepúsculos matinais ou vespertinos) num regime

crepuscular de imagens (que eu próprio [FERREIRA-SANTOS, 1998, 2005] acrescento ao modelo diurno/noturno, inicialmente, proposto por Durand) – mitologias crepusculares.

Então, podemos afirmar que a obra de arte é herdeira, assim como seu criador, de uma sensibilidade mítica que lhe possibilita dialogar com o terreno arquetipal de onde provém por meio da técnica. Mas, continua Durand (1989): “a obra de arte assim como a arte de amar são animados, um e outro, por esse mesmo Eros” (p. 54), pois se trata de um movimento animado (repleto de *anima* – alma) pela criação como manifestação sublime de Eros (*amor*). Cabe lembrar que, etimologicamente, amor é formado pelo negativo latim (*a*) e o radical “morte” (*mors*). Portanto, Eros ou o Amor é a *não-morte*, o desejo pela vida, o impulso vital pela criação (ao contrário de *Thanatos*, a morte, ou ainda a “destrudo”, antítese da libido e força propulsora dos sistemas criados pelo homem).

Se esta materialização do desejo em um objeto, ou ainda como ensina a mestra polaco-brasileira da gravura, Fayga Ostrower (1997), se “*criar é dar forma*”, então, temos novamente este diálogo com o terreno arquetipal, pois se trata de trazer à presentificação algo que é impresentificável, como diria Jean-François Lyotard em sua definição de *sublime*. E de outro lado, se criar é dar forma, *dar forma é formar-se*, continuaria a ceramista Sirlene Giannotti (2007).

Há um concerto recíproco no ato da criação, pois tanto o artista como a matéria com que ele trabalha são formados pelo ato criativo. Há uma educação da matéria exercida pelas mãos do artista e uma educação do artista exercida pelos esquemas de materialidade contidos na matéria. Nenhum dos dois passa incólume pelo ato criativo. Diz Merleau-Ponty (1992):

a arte e a filosofia em conjunto são justamente não fabricações arbitrárias no universo do espiritual (da cultura), mas contato com o Ser na medida em que são criações. O Ser é aquilo que exige de nós criação para que dela tenhamos experiência. Fazer a análise da literatura neste sentido: como inscrição do Ser (p. 34).

Ao que ampliaria para todas as artes e não apenas na literatura: fazer a análise da arte como inscrição do Ser. Nesses termos, dar forma a algo é ingressar na formação de si mesmo, processo iniciático.

Durand (1989), nos esclarece que:

em um arranjo cultural, num ‘clima’, reaparecem, periodicamente ‘bacias semânticas’ que conjugam as individualidades criadoras à alteridade obsedante e repetitiva de um estilo que assinala tal ar ou tal momento cultural. Como não há obra sem público, não há criador artístico sem mestre (p. 56).

Aqui, a pertença da arte ao universo mítico se confirma pela exigência da iniciação que apela a um mestre iniciador. Seja ele uma pessoa, uma matéria, um encontro, o percurso no labirinto da existência materializada nas obras de arte (ou objeto artístico) se faz pela apresentação do mundo (interior e exterior e sua compreensão recíproca numa *gnose*) por um mestre.

Mas, ainda antes de tentarmos adentrar o labirinto, é preciso iluminar um pouco a natureza do percurso mítico que nossa espécie, herdeira das sociedades agrícolas, possui em sua paleo-psique e sua arqueomemória – memória ancestral da humanidade, a atualização do ciclo ancestral da semente (FERREIRA-SANTOS, 2008):

- uma **morte simbólica**: o “*enterro*” da semente no seio da terra;
- uma **catábase** (descida às profundidades da terra), onde ocorre uma transformação: a germinação; e
- uma **anábase** (subida à superfície): o renascimento.

A transformação, que ocorre nas profundidades da terra, como, por exemplo, no caso dos rituais iniciáticos órficos (no mito de *Orpheu*) ou dos rituais dos mistérios de Elêusis (mito de *Perséfone*) entre tantos outros, pode se dar pela ação de *Eros* (o amor e o desejo) que efetua uma “*relição*” simbólica.

Vejam os dois exemplos: *Orpheu*, o cantor dos cantores, perde sua amada *Eurídice*, que desce ao mundo dos mortos. Orpheu, não aceitando o destino, desce em busca de sua amada. Os senhores do mundo de baixo, *Hades* e *Perséphone*, se comovem com o canto de Orpheu e lhes concedem a chance de subirem e retornarem juntos ao mundo dos vivos. No entanto, a condição é de que no caminho, atravessando o rio tártaro, enfrentando o cão *Cérbero* de três cabeças e os campos elíseos, nunca olhassem para trás. Acometido pela dúvida, Orpheu, para se certificar de que sua amada *Eurídice* continuava seguindo-lhe, olha para trás. Neste momento, perde sua amada para sempre (perde a sua alma). As bacantes, furiosas com a indiferença de Orpheu que não esquece sua amada, o devoram, restando apenas a sua cabeça que vai para o oráculo de Delphos.

Perséphone ou Proserpina, por conta de sua irradiante beleza, é raptada pelo senhor das profundezas, o próprio Hades. A mãe de Perséphone, *Deméter* ou Core, passa a buscá-la por todas as partes e não a encontra. Pela mediação do deus dos caminhos, *Hermes*, os dois fazem um acordo. Durante um determinado período, Perséphone ascende ao mundo dos vivos e, então, a natureza (a própria Deméter), feliz, responde com a floração e o colorido da primavera e do verão. No período seguinte, desce novamente às profundezas da terra e desposa seu noivo, o Hades. Então, ressentida, a natureza demonstra sua tristeza no outono e no inverno.

Aqui, devemos lembrar que um dos significados etimológicos de “símbolo” é a composição de “syn”, grego, que significa “unir”, “juntar”; e a partícula “bolos”, que significa “partes”, “fragmentos”. Portanto, a atividade simbólica operada por *Eros* é a junção das partes possuindo uma estrutura amorosa de religação.

A outra possibilidade de transformação é aquela operada por *Thanatos* (a morte), que despedaça e fragmenta. Portanto, opera com o “diasparagmós”: em grego, dilaceração. Aqui, a operação lógica inversa ao pensamento simbólico é “diabólico” (sem as conotações morais cristãs que uma leitura superficial poderia engendrar), pois utiliza o sufixo “dia”, que significa “separar”, “disjuntar”, e novamente a partícula “bolos”; ou seja, separar em partes, analisar. Portanto, a atividade simbólica operada por *Thanatos* é a disjunção das partes.

Tanto por um caminho e experiência, como por outro, a transformação operada pela vivência mítica e pelo caminho ritual é que possibilita o renascimento. Transformar-se no “duas vezes nascido”, figura arquetipal de nossa destinação como semente nas sociedades agrícolas e seus herdeiros: aquele que nascerá duas vezes; portanto, aquele que enfrentará, como condição de renascimento, a própria experiência da morte. Não será por acaso que, nas grandes tradições do Oriente e do Ocidente, os grandes mestres espirituais e iniciadores passaram por este mesmo caminho transformador: Buda, Krishna, Mohamed e Jesus Cristo, entre outros.

Assim, compreende-se a recorrência das metáforas vegetais para assinalar a necessidade do verdadeiro diálogo entre mestres e discípulos autênticos, como nos lembra Gusdorf (1997): “Na boca do mestre, a verdade tem o sabor da invenção, desabrocha. Repetida pelo discípulo, esta mesma verdade não é mais que verdade decadente e murcha, porque nela não mais existe o impulso” (p. 68).

Para captar essa dimensão antropológica e, ao mesmo tempo, *iniciática* da relação pedagógica no contexto vegetal desses ciclos de engendramento de mestrias, é desejável

examinar a fala, a linguagem, a narrativa, a r cita – instrumentos ao modo de arado que gravam a profundidade dos sulcos na superfície irisada do campo de cultivo, na topografia das almas.  , precisamente, no interior desse instrumento básico que podemos contrapor as narrativas míticas aos discursos pedagógicos e aos discursos político-ideológicos. Para escapar   superficialidade de um instantâneo visual,   preciso usar as mãos.   no domínio manual das práticas que podemos ganhar a profundidade de um pensamento *vertical*:

[  a fala] precisamente que constitui em frente a mim como significac o e sujeito de significac o, um meio de comunicac o, um sistema diacrítico intersubjetivo que   a língua no presente [...] trata-se de reconstituir tudo isso, no presente e no passado, história do Lebenswelt⁸³, de reconstituir a própria presenca de uma cultura. A derrota da dialética como tese ou ‘filosofia dialética’   a descoberta dessa intersubjetividade não perspectiva, mas vertical, que  , estendida ao passado, eternidade existencial, espírito selvagem (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 88).

Merleau-Ponty (1992) nos diria, ainda nesse sentido, em uma de suas notas de trabalho inconclusas pela morte prematura, que “a comunicac o de uma cultura constituída com outra se faz por meio da região selvagem onde todas nasceram [...]   preciso uma *Ursprungskl rung*” (p. 109). Sendo fiel a um pensamento vertical (contraposto ao pensamento de “*sobrevoo*” do paradigma clássico), uma ilumina o dessa região selvagem originária pressupõe clarear o caminho somente o suficiente, somente como o olhar (*lumina*, em latim) que avanca cotejando as penumbras e luscos fuscos da peregrina o na profundidade dos significados. Não se trata da visão cegadora do Iluminismo (*Aufkl rung*) com a luz total redentora, de tanta fé na razão, na ciência e na república, que, ao modo da crítica ácida de José Saramago, nos leva   cegueira (“*Ensaio sobre a Cegueira*”).

Não há reden o, mas partilha dos amigos (numa  tica epicurista do jardim, *k pos*) na interroga o cotidiana dos sentidos da existência, na ajuda mútua comunal das pessoas em pequenos feitos. Nem se trata mais da salva o do mundo por bandeiras tremulantes de qualquer que seja o credo messiânico (marxista, neoliberal ou fundamentalista) sempre prestes a eliminá-lo no desejo mesmo de salvá-lo.

Procuro traduzir este emblema da *Ursprungskl rung* de Merleau-Ponty na expressão latina mais próxima de nossa sensibilidade equatorial de *lumina profundis* (FERREIRA-SANTOS, 2005): enxergar com o olhar que leva luz àquilo que v  em seu substrato mais

⁸³ Expressão utilizada por Edmund Husserl, um dos mestres a impregnar a obra de Merleau-Ponty, que pode ser traduzida como “*mundo vivido*”. Diz respeito   carga existencial da vivência no próprio cotidiano e que   responsável pelo lastro vivencial de nossas reflexões, ideias, imagens e crenças.

subterrâneo num conhecimento *crepuscular* (DURAND, 1995; FERREIRA-SANTOS, 1998). *Cognitio matutina*, diria a fórmula medieval de Agostinho, africano bispo de Hipona. Silenciar ante os trovões. Caminhar lento na tempestade. Cevar um amargo preparando o andejar do payador no minuano. Reparar a rede antes de aventurar-se novamente à jangada nos braços do mar.

Esta região selvagem originária (*Ursprungs*), campo de forças da criação, se inscreve na corporeidade do Ser. É em meio à corrente sanguínea, na tensão da tessitura muscular, na anatomia líquida dos hormônios, na sístole/diástole cardíaca, na combustão pulmonar, na ascensão postural, no recolhimento fetal, na cópula e no ritmo equilibrante dos passos que engendramos nossos *arquetipos em flor* (LEMINSKI, 1998). Mais uma vez, o desafio parece ser o de entender a diferença como gesticulação cultural de uma mesma base originária (*ursprungs*). Para tanto, a necessidade ética de uma abertura (*offenheit*) permanente para dialogar com as culturas instituídas através dessa região selvagem (mítica).

Esse campo de forças é que propicia identidades e diferenciações nesse intercâmbio incessante de reversibilidades.

A arte, expressão simbólica por excelência, possibilita o exercício nem etnocêntrico, nem relativista, mas de diálogo intercultural, pois articula as características básicas da cultura como *processo simbólico*. Portanto, a cultura, no seu sentido mais agrário e autêntico, comporta a multiplicidade dos canteiros e dos jardins. Da galeria ao museu científico, da escola à rua, dos movimentos sociais ao mais doméstico dos cotidianos ensinantes, dos sistemas de ensino à oficina Brennand...

Labirintos iniciáticos

Ao adentrarmos na Oficina de Brennand, a impressão é de um labirinto de esculturas que brotam dessa região selvagem do mito em suas formas ancestrais. O arrebatamento inevitável pode levar a pessoa à experiência mais repleta de êxtases como de estranhamentos a depender de seu momento mítico de leitura. As formas arredondadas e o universo cerâmico atestam esta reciprocidade constante entre a mão do artista e os esquemas de materialidade do barro e da argila num processo constante de criação – ou para radicalizarmos nossa reflexão mítica aqui: de *continuidade da Criação* no útero másculo possível ao homem – seu forno.

Oportunidade única de contemplar os resultados do processo, bem como o próprio processo de produção das peças e seu artista, visitar e usufruir da Oficina Brennand constitui excelente forma de adentrar no universo dos labirintos que nos iniciam a nós mesmos.

O modelo mítico de labirinto talvez mais conhecido seja o labirinto de Minos, na ilha de Creta, na mitologia grega.

Poseidon (ou Netuno), deus das profundezas dos mares, presenteia o Rei Minos em sinal de gratidão por sua devoção com um touro divino (animal noturno, feminino e aquático por excelência, ao sair de dentro das águas, e em função da ligação isomórfica dos chifres com o arco lunar – ao contrário de uma leitura superficial que o interpreta apenas como animal viril ligado ao universo masculino⁸⁴), com a condição de que ele deveria sacrificar o touro em homenagem ao próprio Poseidon ao final do período de culto.

No entanto, Minos, fascinado com o touro, não cumpre com a condição estabelecida. Em castigo ao descumprimento do sacrifício, Poseidon enfeitiça Parsifae, esposa do rei Minos, que se apaixona pelo touro divino. Em Creta, ao abrigo do rei Minos, encontrava-se o fugitivo *Dédalos*, o exímio artífice e engenhoso criador de simulacros (pois lhe falta o dom divino de dar vida às suas obras com o sopro da *anima* como ocorre com o artífice supremo, feio e coxo, Hefaístos – Vulcano latino). Parsifae procura Dédalos para que consiga alguma opção para que ela pudesse copular com o touro. Dédalos, então, cria uma espécie de vestimenta que a transveste em vaca, com couro e chifres. Vestindo o simulacro de vaca, Parsifae seduz o touro divino e, assim, copulam. Como consequência desta *hybris* (ousadia), nasce uma aberração, um monstro com corpo de homem e cabeça de touro, o *Minotauro*.

Sem saber da origem do estranho animal, o rei Minos ordena ao mesmo Dédalos que providencie alguma forma de conter o monstro, ao qual responde com a construção do labirinto em cujo centro ficaria preso o Minotauro. Como forma de aplacar a fome de tal aberração e valendo-se da vitória sobre os atenienses, ao vingar a morte de seu filho, *Androgeu*, morto em disputas em Atenas, o rei Minos impõe um imposto aos atenienses derrotados: a cada doze anos, sete jovens seriam sacrificados ao Minotauro no centro do labirinto.

Entre os jovens escolhidos para o sacrifício, estava o belo Teseu, protegido da deusa Palas Atena.

⁸⁴ Nesse sentido, veja-se, por exemplo, o registro noturno de que se reveste o “*Bumba-meu-Boi*” ou “*Boi-Bumbá*”, sobretudo no norte e nordeste brasileiro e seu auto com o ciclo vegetal da morte, transformação e renascimento ligados à figura mítica cristã de São João (o renascimento no solstício de inverno) além dos valores materiais e comunitários em seu ritual brincante (SAURA, 2008). De outro lado, as conotações mais viris se concentram na *taurوماquia*, sobretudo espanhola, das touradas. Mesmo nesse aspecto, pode-se verificar a necessidade masculina de sobrepujar a potência arquetipal feminina no touro pela sua morte através da espada. No excelente filme do cineasta espanhol, Almodóvar, “*Fale com Ela*”, ele consegue explorar este universo simbólico mais profundo entre o feminino e a taurوماquia.

Quando o rei Minos descobre o artifício que resultara no Minotauro e a responsabilidade de Dédalos, condena o próprio Dédalos e seu filho, Ícaro, à prisão no seu próprio invento, o labirinto.

O artífice dos simulacros, então, resolve produzir asas artificiais e as colar às suas costas e de seu filho com cera de abelha para fugir do labirinto pelo alto em pleno voo, já que resultaria infrutífero tentar encontrar a saída percorrendo o labirinto, além de encontrar, inevitavelmente, o terrível Minotauro. Aconselha seu filho a voar à meia altura e não olhar para o sedutor Sol. No entanto, ao lograrem sair do labirinto pelos ares, o jovem Ícaro não resiste à sedução do Sol e voa em sua direção apesar dos apelos do pai impotente, pois que, à medida que se aproximava do Sol, Ícaro tinha a cera que colava as asas derretendo, até que cai das alturas e não resta alternativa ao Dédalos, artífice dos simulacros – impossibilitado de criar de fato – recolher o filho morto da queda.

Podemos dizer que essa é forma incorreta de adentrar ao labirinto iniciático, pois, pelo simulacro, não há resposta autêntica do discípulo com a criação, não há apresentação do mestre senão jogos de sedução que confinam, narcisicamente, um ao outro; e não há busca da verdade na autenticidade das existências, senão subterfúgios e *hybris* (ousadia como transgressão).

Neste momento da narrativa mítica, é preciso conhecer as outras facetas iniciáticas do labirinto.

Meio-irmã do Minotauro, filha de Minos e Parsifae, há *Ariadne*, a *luminosa*. Bela princesa, senhora da morte e das águas das ilhas, noiva do deus *Dioniso*, o deus do êxtase, da vegetação, dos pescadores e do vinho (Baco, latino). No entanto, quando Teseu chega à ilha de Minos decidido a matar o Minotauro e livrar Atenas do cruel imposto, Ariadne se apaixona pelo belo rapaz.

Seduzida pelo herói, Ariadne resolve ajudar Teseu com um subterfúgio feminino por excelência: dá-lhe um novelo de lã para que o guie dentro do labirinto, pois, depois de matar o Minotauro, só teria que seguir de volta o fio do novelo para voltar à entrada do labirinto. Em algumas outras versões, é uma radiante pedra de sua coroa que Ariadne concede a Teseu para iluminar os caminhos do labirinto. No entanto, a condição para isso era de que o ateniense levasse Ariadne consigo, porque ela não seria perdoada pelo pai, o rei Minos, ao ter ajudado um ateniense que deveria ser sacrificado ao Minotauro em honra à morte de seu irmão, Androgeu e, ao mesmo tempo, ajudado a matar seu meio-irmão, o Minotauro.

Naquele momento, como qualquer herói, Teseu concorda com as condições de Ariadne para conseguir realizar seu feito e conquistar a vitória em suas batalhas. Adentra o labirinto, enfrenta e vence o Minotauro e consegue sair ileso seguindo o fio de Ariadne. Imediatamente, foge numa nau com Ariadne.

Para descansarem da viagem, param na ilha de Naxos (*o Dia*) e dormem na areia. Nessa mesma noite, Palas Atena envia uma mensagem em sonho para Teseu dizendo da necessidade da presença do herói em Atenas para salvar seus concidadãos. Como todo herói, não hesita em abandonar a heroína que lhe ajudou e segue, imediatamente, para novas batalhas, novos feitos, novas conquistas; toma sua nau e parte para Atenas.

Ariadne, abandonada na praia de Naxos – em algumas versões, é a morte de Ariadne –, não encontra mais seu sedutor herói. Há que se ter cuidado com os heróis solares.

Aqui, aparece dos mares, para salvar Ariadne, seu verdadeiro amor, o deus Dioniso. Muito diferente de qualquer vingança ou castigo, Dioniso se regozija ao encontrar sua noiva e, em sinal de contentamento, faz renascer os náufragos afogados no mar sob a forma de golfinhos, que passam a ajudar outros náufragos e pescadores, e ressuscita também *Árion*, com sua lira, discípulo de Orpheu, que emana da música oceânica a cantar para a amada de Dioniso, Ariadne.

E para completar a felicidade de tal reluzente casal, Dioniso concede à Ariadne uma coroa de estrelas em sinal de desposamento, a constelação de *corona borealis*, seis estrelas em formato de coroa. *Artemis* (Diana, latina), a deusa virgem irmã gêmea de *Apolo*, enciumada com a beleza resplandecente de Ariadne e sua cumplicidade com Dioniso, desfere uma flecha que mata a jovem princesa. Indo ainda grávida para o reino dos mortos no *Hades* (Plutão, latino), dá luz aos três filhos que tem com Dioniso ainda nos inferos. Com a interferência de *Hermes* (Mercúrio, latino), o deus da comunicação e dos caminhos, mensageiro e condutor de almas (*psychopompo*), Dioniso consegue que o Hades devolva sua amada e seus filhos. Ainda pede a seu pai, *Zeus* (Júpiter, latino), o *Cronida* (aquele que matou Cronos – Saturno, latino), que transforme a bela resplandecente Ariadne em uma deusa, para escapar da mortalidade, ao que Zeus concede ao filho amado duas vezes nascido.

Curiosamente, Dioniso é a forma feminina de vivenciar o amor, já que, dentre os deuses do Olimpo, é o mais fiel, pois tem apenas Ariadne como esposa. Trata-se do amor incondicional, partícipe, companheiro e repleto de êxtase, sem cobranças e baseado na entrega. Diz a mitóloga Chris Downing (1992):

em toda a mitologia dos gregos, Dioniso é o único Deus que não explora mulheres, o único marido fiel. E Ariadne é a mulher a quem ele é fiel [...] Dioniso é a masculinidade, a sexualidade masculina, conforme a vivenciam **as mulheres** [...] Ele significa loucura e mistério – loucura não como doença... mas como uma companheira para a vida em sua forma mais exuberante. Este Deus que vem para as mulheres em seus momentos mais calorosos é um Deus ligado com o erotismo visionário, com uma sexualidade imaginal. Não deveríamos reduzir essas experiências sexuais a fantasias narcísicas ou masturbatórias; elas são vivas como um intercurso com o outro, um outro divino (p. 72).

Esta vivência anímica de um amor incondicional parece dar consciência à Ariadne (sua elevação ao Olimpo) depois das provações labirínticas da sedução e da aparência, pois, junto a Teseu, ela apenas se torna uma coadjuvante das intenções heroicas do personagem masculino que elimina seu duplo sombrio, o próprio Minotauro, seu meio-irmão. É a potência feminina temida pelo *animus* (princípio masculino), e é, precisamente, Ariadne que concede o fio da racionalidade que lineariza o labirinto para esse feito. Como consequência de sua inconsciência e fascínio aparente pelo sedutor herói solar, experimenta ela mesma o abandono necessário na ilha de Naxos. O período iniciático no labirinto é a vivência da noite ao que se sucede Naxos (*O Dia*) quando as coisas se esclarecem. Então, acontece a religação com Dioniso e o universo criativo das águas em sua música oceânica.

Presenteada também com a *corona borealis*, a luz feminina das estrelas que guiam o viajante noturno nas águas do imprevisível, Ariadne ainda tem a última provação de dar à luz aos seus filhos no reino dos mortos (pela flecha enciumada da Artemis repleta de *animus*). Curiosa e importante passagem iniciática para Ariadne, pois revela nova catábase (descida aos inferos) como semente enterrada para germinar no fundo dos solos (dar luz aos seus filhos – um dos únicos casos na mitologia grega em que se nasce no mundo dos mortos) e depois emergir novamente na anábase (subida ao mundo dos vivos e, em seguida, elevação ao Olimpo) como renascimento vegetal – com a interferência do próprio deus da vegetação, Dioniso, em sua profunda transformação.

Ao final do processo iniciático, com a resposta da própria criação, Ariadne se religa ao Sagrado, realizando-se, e cumpre sua destinação e origem, pois compreendemos que, em estratos ainda mais primordiais do mito, Ariadne faz parte das grandes deusas de Creta (DOWNING, 1992), transformada em princesa mortal, e reassume sua sacralidade pela intermediação de Dioniso. Daí, a necessidade de ser abandonada pelo herói, Teseu, para ser

ela própria por intermédio do Deus, senhora do labirinto, da morte e das águas, Ariadne, é ela mesma.

Aqui, parece-me mais perceptível o caráter iniciático do labirinto.

Atualizando esta potência de Ariadne na lírica profunda de Hilda Hilst, musicada com delicadeza num clima trovadoresco e marinho pelo contemporâneo Zeca Baleiro, temos um belo exemplo dessa herança da música oceânica na voz de Ná Ozzetti:

*“Três luas, Dioniso, não te vejo
Três luas, percorro a casa minha
E entre o pátio e a figueira
Converso e passeio com meus cães
E fingindo altivez
Digo à minha estrela
Essa que é inteira, prata, dez mil sóis
Três luas, Dioniso, não te vejo [...]*

*Círios pressagiam
Que Ariana pode estar sozinha
Sem Dioniso, sem riqueza ou fama
Por que há dentro dela um sol maior
Amor que se alimenta de uma chama
Movediça e lunada mais luzente e alta
Quando tu, Dioniso, não estás.
Três luas, Dioniso, não te vejo...”*

Ná Ozzetti, *Canção VI*,
Ode Descontínua e Remota para Flauta e Oboé
(BALEIRO; HILST, 2007)

Dessa forma é que podemos verificar, com Berdyaev (1936), que “a criação poética já é uma maneira de transcender”. O imperativo criativo que se coloca à existência humana e divina é o fio que nos une ao ancestral e aponta nossas destinações para sairmos do labirinto de nossas mortes temporárias. Aqui, podemos, então, rever o fio da gravura de Macachin que sai da música oceânica e conforma a Ondina que se revela, dessa vez, Ariadne, senhora das águas das ilhas, da morte e do labirinto. A guitarra na garrafa do naufrago é a mensagem dionisíaca sobre a natureza do canto que, pela pomba condutora das mensagens (hermesiana), como consciência de si (psiquê/anima), nos sinaliza a esperança. Não seria, exatamente, essa a função que Durand (1981) preconiza ao imaginário? Equilibração antropológica através da esperança?

Na obra da artista plástica surrealista espanhola, Remedios Varo (1908-1963), muito tempo radicada no México fugindo da guerra civil espanhola, podemos verificar a marca feminina e vegetal que se espalha em sua pouco conhecida e belíssima obra, muito bem analisada mito-hermeneuticamente por Juliana Michelli (OLIVEIRA, 2008). Em especial, no tocante ao fio de Ariadne, podemos verificar como ela transporta os fios de luz que saem do Sol para se converter em instrumento musical nas mãos de uma espécie de Árion, como um violoncelo feito de fachos de luz, sobre o qual se inclina com um arco a produzir sons dos fios luminosos (quadro “*Música Solar*”, 1955).

Merleau-Ponty (1992, p.93) nos confirma a ontologia da música ao mencionar:

As ideias musicais ou sensíveis, exatamente porque são negatividade ou ausência circunscrita, não são possuídas por nós, possuem-nos. Já não é o executante que produz ou reproduz a sonata; ele se sente e os outros sentem-se a serviço da sonata, é ela que através dele canta ou grita tão bruscamente que ele precisa precipitar-se sobre seu arco para poder segui-la (p. 93).

A arte, assim experimentada e devidamente vivenciada, seria o caminho simbólico mais expressivo para essas reLigações profundas e verticais.

Quando vemos a obra de Francisco Brennand, em sua musicalidade cerâmica – pelas formas arredondadas (lembraria Gaston Bachelard que “tudo que é redondo é feliz”), pois nos levam ao desejo arquetipal de percorrer o redondo das formas, deslizando sobre a superfície; ao contrário da aspereza e pouca receptividade dos ângulos, quinas e aristas (geometria racionalizada) – temos a oportunidade de adentrar ao labirinto iniciático sob os auspícios anímicos de uma Ariadne amada por seu Dioniso, em meio à sua água abundante, pássaros-guardiões com a face voltada para o céu.

Por outro lado, há ainda outra presença iniciática forte nos meandros cerâmicos e plásticos de Francisco Brennand, que nos levam a outro registro mítico importante nos labirintos iniciáticos. Quando nos defrontamos com as cabeças e bustos que saem ou são suportados por caixas, geralmente, repletas de faixas e parafusos cerâmicos, estamos diante de uma manifestação mítica importantíssima em termos iniciáticos (e, por que não dizer também “*educacionais*”?).

Trata-se da figura do ferreiro divino no panteão grego, *Hefaísto* (Vulcano, latino). Etimologicamente, “*o fogo úmido*”, feio e coxo, esposo da formosa *Kháris* (Graça, latina) – embora tenha tido um *affair* com a própria Afrodite também – Hefaísto (rejeitado pela mãe,

Hera, por sua feiura, e que lhe gerou sozinha enciumada pelo nascimento de Palas Atena que saíra do crânio do próprio Zeus) é o artífice supremo que pode insuflar vida (*anima*) às suas criações, pois conhece os segredos minerais, vegetais, das profundezas da terra, trabalhando suas forjas no interior do vulcão Etna. Ao ser atirado do Olimpo pela própria mãe, Hera, o filho cai na ilha de Lemnos, quando quebra a perna e se torna coxo. Ali, é recolhido por Tétis, esposa do Rio Oceano, a deusa dos pés argêntuos, cor da Lua, que é a deusa responsável por sua iniciação nos segredos femininos das águas. Assim, faz o concerto necessário entre os quatro elementos (água, ar, terra e fogo), além de conciliar *anima e animus*, no ato da criação. Sempre procurado por seus trabalhos, é o único deus operário do Olimpo. Faz as joias, as armas, escudos, dos deuses olímpicos e seus protegidos.

Certa vez, procurado pelo próprio Zeus, intrigado com a questão do possível esquecimento dos mortais em relação aos deuses – o que levaria à morte dos deuses –, pede a Hefáisto algo que lembre aos mortais a dimensão do Sagrado. Hefáisto, depois de pensar muito, se precipita sobre o barro e molda uma figura ímpar com todos os melhores atributos dos deuses do Olimpo (daí o seu caráter “*pan*” – todo). Depois de terminar o trabalho de moldagem e passar devidamente pelo seu forno, a bela criatura tem sua *anima* insuflada pelas narinas pelo próprio Hefáisto e passa a ter vida. Hefáisto criava, assim, na mitologia grega, a primeira mulher, *Pandora*: a luminosa criatura que conserva todos os melhores atributos dos deuses do Olimpo. A portadora da caixa (originalmente, um jarro ou ânfora) presenteada por *Epimeteu* (aquele que faz antes de pensar), irmão de *Prometeu* (o pensamento providente), com o interdito de nunca abrir a caixa, pois nela está contida toda a desventura humana (em outras versões, toda a fortuna humana), ao qual, Pandora, sem resistir à curiosidade feminina, abre a caixa e, ao perceber o erro, fecha a caixa mantendo dentro dela ainda o último elemento a não se perder aos espaços, que é a *Esperança*.

Hefáisto, então, como ferreiro e herdeiro dos oleiros agrários, está intimamente ligado à criação feminina por ser ele próprio um deus com princípios femininos aguçados (repleto de *anima*) em seu exercício criador e procriador por meio do forno.

Não estaria nosso amigo recifense, Francisco Brennand, neste mesmo registro mítico de um Hefáisto a produzir (parir por meio de seu forno) as tantas mulheres ancestrais que nos presenteia em sua magnífica obra? As caixas, as faixas e os parafusos são marcas vestigiais do ferreiro. Outro vestígio mítico importante é a recorrência e pregnância da figura de Palas Atena, obra emblemática de Brennand, e que se constitui na grande paixão de Hefáisto. Oliveira (2008) demonstra com grande poeticidade a relação entre Palas Atena e Hefáisto por

meio da obra de Remédios Varo. Seu quadro “*Creación de las aves*” (1958) nos mostra uma figura feminina com rosto de coruja sentada à mesa de sua oficina, cercada de instrumentos de trabalho e de um tinteiro. Ao pintar e, ao mesmo tempo, desvelar um pássaro em sua prancheta, tem à outra mão uma espécie de prisma que capta a luz que vem do céu estrelado, como que maçaricando com a luz aos pássaros que, então, tomados de vida, alçam voo. A mulher-coruja tem ainda sobre o peito um violino dependurado como pingente – novamente, a marca musical da criação. A deusa da sabedoria, potência feminina que enxerga na escuridão – daí os olhos *glaukos* (*glauké*, olhos de coruja) da coruja que levanta voo no crepúsculo, atributo de Palas Atena. Entre Palas Atena e Hefáisto, há uma grande paixão sublimada, pois nunca copularam, mas em uma das investidas do coxo divino, Atena foge correndo, mas é atingida em sua coxa pelo esperma de Hefáisto, que ejacula ao persegui-la, manquejando.

Palas Atena, com um floco de algodão, limpa a coxa e joga, despreziosamente, o floco de algodão com o esperma ao chão (*logos spermatikós*, o elemento fecundante). Geia, a terra, o acolhe e gera o filho de ambos (que não copularam) e nasce *Erichtônio* (“filho da terra”), meio-homem e meio-serpente, que será criado pelas sacerdotisas de Palas Atena. Será Erictônio o primeiro rei de Atenas e que dá o nome à cidade em homenagem à mãe. Daí, a recorrência das estátuas de Palas Atena nos templos dedicados ao ferreiro Hefáisto, e as estátuas de Hefáisto nos templos dedicados à Palas Atena. Ela é a *anima* que anima (inspira) as obras de Hefáisto, e Hefáisto é a contraparte técnica, operacional, trabalhadora que materializa os desejos nas obras de arte, com o manejo de seu martelo (*marculus*), sua bigorna e seu forno. De pronto, encontramos no jardim à frente da Academia na Oficina de Brennand uma gigantesca bigorna produzida por Brennand. Necessitaríamos de mais evidências simbólicas desse ferreiro que, ao modo do mítico, mantém também sua bengala ao coxear pelos caminhos?

Então, passamos também a compreender em maior profundidade a presença constante de tantas mulheres na produção plástica de Brennand. As séries com as ninfetas sedutoras de curvas esguias e inocência da primeira mulher, em trajes colegiais, de costas... Outras, na intimidade dos ofícios meretrizes, mas dignificados pelo olhar feminino do próprio Brennand, exibem sua porção mais humana e, ao mesmo tempo, mais sagrada.

Aqui, mesclam-se o ferreiro Hefáisto e o orgiástico Dioniso, pois que essas séries revelam também as Ariadnes que fornecem o fio compreensivo para o labirinto de Brennand. Presenças luminosas, arredondadas e visceralmente femininas em sua potência criativa.

Mas ainda há outro elemento a acompanhar estas duas marcas míticas na obra artística de Brennand: a de Hefáisto e de Dioniso.

Quando vemos a logomarca adotada por Brennand a assinar suas peças e servir de identificação visual na Oficina e suas divulgações impressas, virtuais etc., temos um arco reteso com a flecha disparando para o alto.

Numa leitura mais superficial e imediata, no panteão afro-brasileiro, de matriz yorubá, geralmente, se atribui à presença predominante de *Oxossi*, o orixá senhor das ervas e das matas. A própria Oficina de Brennand se encontra numa região de mata privilegiada em Recife.

No entanto, aprofundando esta leitura mito-hermenêutica, podemos verificar que a constelação mítica de Brennand se espalha também para a figura de *Quíron*.

Quíron é o velho mestre grego, centauro, tronco e cabeça de homem e corpo e patas de cavalo, é aquele que se responsabiliza pela iniciação dos jovens heróis. O radical etimológico de Quíron quer dizer “*mãos*”: daí, os termos quiromancia (leitura das mãos), quirologia (estudo das mãos), bem como quirurgia (operar com as mãos), que, de forma aportuguesada, encontramos “*cirurgia*”. Nesse sentido, os jovens heróis todos passam, literalmente, “*pelos mãos*” do velho mestre. Ele ensina o manejo com as armas, a poesia, a música, a farmacopeia etc., para que todos possam enfrentar os seus próprios caminhos. No entanto, na figura arquetipal do aprendiz sempre há aquele elemento de desatenção, de falta de compreensão da totalidade do processo e que o leva a não conseguir avaliar a importância de cada etapa, desconsiderando algumas (como em nossos alunos de hoje, a desatenção, o sono repentino, a não leitura dos textos indicados, a conversa paralela que perde indicações importantes, a chegada atrasada, a saída mais cedo etc.).

Ao ensinar o manejo do arco e da flecha a Hércules, este, como todo aprendiz, numa desatenção, desfere a flecha envenenada contra o próprio mestre, atingindo-o no ombro. Quíron passa a agonizar; porém, como deus imortal, não morre...

Nesse momento, Prometeu, o protótipo da ciência, o titã acorrentado pela sua *hybris* (ousadia e transgressão), ao roubar a centelha da forja de Hefáisto que preparava os raios de Zeus para levar tal centelha aos seus amados mortais condenados à escuridão e ensiná-los a fabricar o fogo, resolve propor uma troca ao velho mestre Quíron: trocar sua mortalidade pela imortalidade de Quíron.

O velho mestre aceita de imediato, pois, com a mortalidade de Prometeu, pode morrer e descansar. Assim, o velho mestre morre e se transforma na constelação de Sagitário (*saggita*,

flecha em latim). O mestre morre, mas continua a nos orientar, a nos dar um oriente, uma direção, desde o céu estrelado nas noites escuras; o mistério da necessidade da morte, novamente, para renascer. De outro lado, Prometeu consegue com a imortalidade de Quíron ascender ao Olimpo e se transforma no novo deus (e aqui o ímpeto da ciência a querer se transformar na nova “religião”).

Então, teríamos aqui o terceiro elemento mítico iniciático presente nas artes e que se revela, especialmente, na trajetória de Francisco Brennand: o Quíron que nos inicia na aprendizagem dos elementos necessários para nossa própria jornada. Apropriar-se de si, assumindo os erros e percalços da flecha que dispara ainda aprendiz.

Aqui, parece-nos ainda mais pertinente a marca do arco e da flecha na constelação simbólica de Quíron – que também dialoga com os segredos de Oxossi.

Mas, para tanto, é preciso que o candidato a mestre saiba da necessidade desta *morte simbólica*: sair de cena no momento exato e oportuno para que aquele, que, até então, era discípulo, tome o seu próprio caminho da mestria. Se renunciar à morte e achar que já se é mestre, deixará de sê-lo no mesmo momento. Esta dialética da vida e da morte, drama vegetal em nossa arqueomemória, paisagem ancestral, canto primordial, música oceânica pervaga tanto as mitologias na arte como os caminhos iniciáticos deste labirinto.

Se, de um lado, podemos afirmar, numa leitura mito-hermenêutica inicial, que na obra de Francisco Brennand podemos inventariar os vestígios míticos de três potências iniciáticas: *Dioniso, Hefáisto e Quíron*; de outro lado, suas obras-mulheres nos confirmam a pregnância de tal orientação arquetipal: as Ariadnes, Pandoras, Palas Atenas e a morte-constelação sagitariana de Quíron.

Finalizando esses labirintos iniciáticos das mitologias na arte, gostaria de reafirmar com Berdyaev (1936) que as forças que combatem pela pessoa são, precisamente, *o amor, a memória e a criação*, essa tríplice articulação no impulso pela vida, arqueofilia que dialoga com a tradição e a resposta autêntica da pessoa frente à sua destinação com a tarefa da criação. Instigar esta busca será a arte da mitologia.

Sobretudo, num momento em que afloram as barbáries, as violências de uma vida sem sentido, partidos convertidos em seitas religiosas, religiões partidarizadas, as degradações de um capitalismo tardio e selvagem, de uma cegueira racionalista instrumental subserviente aos poderes, dizemos com Durand (1995), em *A fé do Sapateiro*, que “A gnose matutina que nos inspira é uma oposição radical, tanto à unidimensionalidade cientificista como à unidimensionalidade teológica que é o fanatismo” (p. 109-110).

Por isso, ainda nos labirintos iniciáticos que nos levam à mitologia na arte, seremos sempre “*amorosos*” cantando a vida como nos diz o poeta mexicano, Jaime Sabines (1926-1999):

1. LOS AMOROSOS

*Los amorosos callan.
El amor es el silencio más fino,
el más tembloroso, el más insoportable.
Los amorosos buscan,
los amorosos son los que abandonan,
son los que cambian, los que olvidan.*

*Su corazón les dice que nunca han de encontrar,
no encuentran, buscan.
Los amorosos andan como locos
porque están solos, solos, solos,
entregándose, dándose a cada rato,
llorando porque no salvan al amor.*

*Les preocupa el amor. Los amorosos
viven al día, no pueden hacer más, no saben.
Siempre se están yendo,
siempre, hacia alguna parte.
Esperan,
no esperan nada, pero esperan.*

*Saben que nunca han de encontrar.
El amor es la prórroga perpetua,
siempre el paso siguiente, el otro, el otro.
Los amorosos son los insaciables,
los que siempre -¡que bueno!- han de estar solos.
Los amorosos son la hidra del cuento.*

*Tienen serpientes en lugar de brazos.
Las venas del cuello se les hinchan
también como serpientes para asfixiarlos.
Los amorosos no pueden dormir
porque si se duermen se los comen los gusanos.
En la oscuridad abren los ojos
y les cae en ellos el espanto.
Encuentran alacranes bajo la sábana
y su cama flota como sobre un lago.*

*Los amorosos son locos, sólo locos,
sin Dios y sin diablo.
Los amorosos salen de sus cuevas*

*temblorosos, hambrientos,
a cazar fantasmas.
Se rien de las gentes que lo saben todo,
de las que aman a perpetuidad, verídicamente,
de las que creen en el amor
como una lámpara de inagotable aceite.*

*Los amorosos juegan a coger el agua,
a tatuar el humo, a no irse.
Juegan el largo, el triste juego del amor.
Nadie ha de resignarse.
Dicen que nadie ha de resignarse.
Los amorosos se avergüenzan de toda conformación.
Vacíos, pero vacíos de una a otra costilla,
la muerte les fermenta detrás de los ojos,
y ellos caminan, lloran hasta la madrugada
en que trenes y gallos se despiden dolorosamente.*

*Les llega a veces un olor a tierra recién nacida,
a mujeres que duermen con la mano en el sexo,
complacidas,
a arroyos de agua tierna y a cocinas.
Los amorosos se ponen a cantar entre labios
una canción no aprendida,
y se van llorando, llorando,
la hermosa vida.*

(HORAL, JAIME SABINES, 1950)

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BALEIRO, Zeca; HILST, Hilda. *Ode descontínua e remota para flauta e oboé – De Ariana para Dioniso*. São Paulo: Saravá Discos, 2007. CD.
- BERDYAEV, Nikolay. *Cinq Meditations sur L'Existence*. Paris: Fernand Aubier, Éditions Montaigne, 1936.
- DOWNING, Chris. Ariadne, A Senhora do labirinto. In: HILMANN, James (Org.). *Encarando os Deuses*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1992. p. 157-173.
- DURAND, Gilbert. *Las Estructuras Antropológicas del Imaginário*: Introducción a la Arquetipología General. Madrid: Taurus, 1981.
- DURAND, Gilbert. *Beaux-Arts et Archétypes*: La religion de l'art. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- DURAND, Gilbert. *A Fé do Sapateiro*. Brasília: Ed. da UnB, 1995.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Práticas Crepusculares*: Mytho, Ciência e Educação no Instituto Butantan – um estudo de caso em Antropologia Filosófica. 1998. Tese (Doutorado)-Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. 2 v., ilustr.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Crepusculário*: conferências sobre mito-hermenêutica e educação em Euskadi. 2. ed. São Paulo: Zouk, 2005.

- FERREIRA-SANTOS, Marcos. Cantiga leiga para um rio seco: mito e educação. *Suplemento Pedagógico APASE*, São Paulo: Sindicato de Supervisores do Magistério no Estado de São Paulo, p. 5-8, 1 abr. 2008.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Mitologias na arte: labirintos iniciáticos*. Recife: Formação Continuada de arte/educadores, alunos, aprendizes e monitores de museus, no conhecimento da obra de Francisco Brennand, Associação dos Amigos da Arte Cerâmica de Francisco Brennand e Prefeitura do Recife. 2009. Disponível em: <www.marculus.net>. Acesso em: ???
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Antropológicas de Educação*. São Paulo: Képos, 2011.
- GIANOTTI, Sirlene. *Dar forma é formar-se*. 2007. Dissertação (Mestrado)-Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LEMINSKI, Paulo. *Metaformose – uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1971). *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- OLIVEIRA, Juliana Michelli Silva. *Convergências da organização auto&mitopoiética na educação de sensibilidade: multiversos da criação simbólica em Remédios Varo*. 2008. Dissertação (Mestrado)-Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. 12. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- SANCHEZ, Janina; FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Artes, Museu e Educação*. Curitiba: CRV, 2012.
- SAURA, Soraia Chung. *Planeta de Boieiros: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do Bumba-meu-Boi*. 2008. Tese (Doutorado)-Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.