

O TEATRO SOB O SIGNO DE DIONISO

SUZI WEBER

Atriz, bailarina e professora assistente de Expressão corporal no DAD da UFRGS. Mestre em Ciência do Movimento pela ESEF/UFRGS.

PT

O TEATRO SOB O SIGNO
DE DIONISO

O TEATRO SOB O
SIGNO DE DIONISO

RESUMO:

Através do mito de Dioniso é possível encontrar referências da origem do que pode ter sido a orgia no mundo grego, lembrando que, ao revisitar a Grécia Antiga, estabelecemos um diálogo num vaivém incessante do presente ao passado e vice-versa. Sendo assim, o resgate de certa fidelidade semântica, formando uma pequena rede de significados, pretende compreender a orgia à luz de Dioniso estabelecendo relações com o teatro e o ator.

PALAVRAS-CHAVE:

Dioniso
Teatro
Orgia



O mito de Dioniso está associado à loucura, à embriaguez e ao êxtase religioso. Também conhecido como Baco, ele é o deus da vegetação, em especial das videiras e do vinho. De acordo com sua iconografia, vemos Dioniso acompanhado pelos sátiros, criaturas com pés de cabra, meio homens, meio animais, que dão livre curso à natureza animal na embriaguez, nos gestos lascivos e num indiscriminado apetite sexual. Além dos sátiros, acompanham-nos as Mênades (“loucas”), também chamadas de Bacantes, que personificam a desinibida liberação de energia emotiva e física, em uma entrega total ao deus e ao seu culto. O êxtase experimentado em seus rituais significava, antes de mais nada, a superação da condição humana, a obtenção de uma liberdade e espontaneidade inacessíveis no cotidiano do homem.

As narrativas que tratam do mito de Dioniso revelam a sua multiplicidade - não é à toa que ele é representado como divindade mascarada. A máscara é uma referência para a experiência teatral, nela se encontra o elemento de transformação em que se baseia a essência da representação. Pelo seu poder mágico, a máscara transfere ao portador a força e as propriedades dos seres representados. A máscara desempenhou um papel relevante no culto de Dioniso. O próprio deus era, amiúde, venerado por intermédio de uma máscara às vezes pendurada numa árvore ou coluna, outras vezes adornada com folhas de hera. Através da máscara, o ator pode explorar diferentes identidades, da flexibilidade que vai do animal ao homem, do herói ao deus. As máscaras da comédia e da tragédia grega têm aí suas raízes. A máscara torna possível a representação mimética dos mitos em forma dramática. Desse modo, o espírito dionisíaco está intimamente ligado ao surgimento do teatro e do ator. Segundo Lesky (1990), encontram-se, no mito de Dioniso, “as for-

ças vivas” que impulsionaram o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte.

Para Segal (1994), há

motivos bastantes para que o mito de Dioniso seja identificado como o mundo mágico criado e personificado pelo ator com a habilidade para confrontar a alteridade bestial e do divino na vida humana, bem como para vivenciar a irracionalidade e a emotividade, associadas ao elemento feminino numa sociedade dominada por homens, onde o teatro era o espaço para libertar, em doses controladas, os medos, as ansiedades e a irracionalidade de Atenas.

O culto de Dioniso na Grécia Antiga estava em constante alteração, porém a partir do século VII a. C., as inovações tornam-se perceptíveis. A introdução da faloforia - procissão onde era carregado o falo - em honra a Dioniso está ligada a Arquíloco, poeta lírico grego. Foi nesse período que Árion inventou o ditirambo. Era cantado por coro e solista, em forma de composição literária, disposto de forma circular em torno do altar, com assunto definido e acompanhamento de flauta. A partir daí, seguem-se inovações atenienses da época dos tiranos, por exemplo, o estabelecimento das Grandes Dionisias com o ditirambo, depois as tragédias e as peças satíricas. As festas, na Ática do século V a.C., eram cerimônias oficiais de caráter cívico. Onde quer que se desenrolassem, nas ruas, nos templos ou na privacidade de cada lar, obedeciam a um enredo ritual fixado pela tradição da cidade. Entre os sacerdotes de diferentes cidades, não havia troca de informações sobre os ritos. Os deuses e suas celebrações eram essencialmente locais, possuíam a particularidade de cada cidade. Desse modo, as celebrações báquicas variavam muito, indo desde piqueniques acompanhados de vinhos até a alteração completa do modo cotidiano, desde um sim-

bolismo sublime até às orgias. Participavam das festividades urbanitas e camponeses, escravos, mulheres, crianças com mais de três anos e velhos. Nessas festividades, além do vinho e da dança, também não podiam faltar: a excitação sexual, as libações e o simbolismo fálico.

A associação de Dioniso à orgia é bastante recorrente na maioria das obras dos historiadores de religião grega no período clássico e arcaico. Eliade (1978) nos fala do orgasmo dionisiaco como significado de celebração de mistérios. Com essa mesma idéia, Burkert (1978) nos fala que, a par das festividades estatais na Grécia Antiga, existiam as festas celebradas por pequenos grupos, colégios e associações de culto - *orgia*. As orgias aconteciam ao som de flautas, ao grito de "evoé", mormente à noite, esgotavam-se até os iniciados atingirem o êxtase. Ainda que *orgia* fosse uma palavra para designar "ritual" em geral, ela era sobretudo utilizada para designar "mistérios". A palavra "*mysterium*" significa o que une os iniciados entre si.

Sob o signo de Dioniso a festa era o momento de deixar-se fruir, de desfrutar o tempo, de não saber como ter o domínio da vida. O arcaísmo de suas festas - as faloforias, as procissões de máscaras e personagens fantasiados, suas relações com a água e o sangue, os excessos de vitalidade de suas epifanias (touro, leão, bode) - o relacionam com a natureza ou, ainda, com a totalidade da vida. Há também os milagres que acompanham sua epifania: a água que jorra das rochas, os rios que se enchem de leite e mel, as videiras que brotam em um dia. Através de sua iconografia, o vemos acompanhado da hera e do pinheiro. Ele está em solidariedade com as plantas, as grandes festas anuais do culto agrário na Grécia Antiga associam Dioniso o deus por excelência da vegetação arbustiva. Suas festas estão envoltas em um especial erotismo, remetem-nos a fecundidade essencial da natureza. Os banquetes que antecipam as orgias e as festas constituem a celebração dos produtos da terra. A comunidade imerge no coletivo e garante sua ligação com o cosmos.

Na obra *A sombra de Dioniso* (1985), Maffesoli expõe a tese de que é na festa, bem mais do que em estruturas abstratas de troca ou circulação, que se opera a passagem da "natureza" à "cultura", passagem pela qual Dioniso se apresenta como o grande mediador. Maffesoli (1985) encontrou no orgasmo, tentativas, ainda que fugazes, de superação do útil e do lucrativo como medida de valores humanos. Para o autor, a orgia é uma busca empreendida pelo indivíduo a fim de perder-se no coletivo, uma maneira de propor a alteridade - ser outro que não aquele do cotidiano. Ele propõe através dos diversos matizes do orgasmo a eficácia da improdutividade, pois o progresso e o trabalho não são mais

imperativos categóricos para o homem contemporâneo. O mito progressista, tipicamente maquinista, que teve seu auge no século XIX, tem, como metáfora do homem, o relógio e a máquina. A partir desse século, essa representação começa a ceder lugar a outras metáforas. A singularidade corporal denuncia que o corpo está mais próximo da obra de arte do que da máquina.

Paralamente ao modelo produtivista de pensar o homem, há outras maneiras de estar no mundo, e o orgasmo, por sua vez, mostra-nos que as possibilidades do corpo não se restringem à produção. Maffesoli (1985) traz à tona a eficácia da improdutividade, da fruição, do gozo, da paixão, do prazer, que o racionalismo relegou ao rol das coisas secundárias.

Eis a questão: ante o laborioso Prometeu, é preciso mostrar que o ruído Dioniso também é figura necessária de sociabilidade. Dora-vante, não se trata de ter o domínio da vida - mas de como promover o seu dispêndio e fruir bem isso. (Maffesoli, 1985, p. 37).

A fim de ser integrado a uma ordem de produção, o corpo viveu subordinado, durante séculos, à polícia de costumes. Por outro lado, sob o rótulo de "vida improdutiva" estava tudo que não se enquadrasse nisso, entre elas as práticas de masturbação e o homossexualismo, que sempre foram alvo de crítica e consideradas como desvio de conduta na cultura judaico-cristã.

Orgia, para Maffesoli (1985), não se reduz ao sexo, é antes um acordo simpático do homem com o cosmos, com a natureza, com os outros, é a pluralidade de formas e possibilidades de existir que abrange inclusive o que é "subterrâneo" na sociedade. Em Dioniso encontramos uma referência de uma força viva que abarca as licenças de qualquer ordem. Em todas as sociedades, há espaços de agitação acompanhados de grande liberdade sexual, e, em alguns casos, a obscenidade é praticamente obrigatória. Nessas transgressões à moral imposta, geralmente, são projetadas todas as insatisfações ou todos os prazeres que não puderam ser obtidos em situação de normalidade. A desordem evoca a pluralidade de valores, é nesse contexto que as paixões incontroláveis são desencadeadas. E os valores que se acham ocultos na estrutura social se revelam.

Se a orgia, no seu sentido mais amplo, é uma dimensão que abarca um pluralidade de valores, de diferenças, de desordens, de liberdade sexual, de transgressões à moral vigente, o teatro é uma invenção onde todas essas questões têm sido refletidas e expressas, da Grécia Antiga à atualidade. Quanto ao ator, é ele quem vivencia a alteridade,

que se propõe a ser “outro” que não aquele do cotidiano, um outro que lhe é estranho mas que, ao mesmo tempo, lhe é igualmente próximo e habitável. O teatro deve ser um espaço primordial de resistência ao *status quo* e de questionamento às convenções éticas e sociais. Assim como os “mistérios” que unem os iniciados entre si, o teatro congrega um grupo e pode ser visto como uma forma de alteridade. De maneira abertamente declarada, ou às vezes implicitamente, o teatro tem uma predisposição para o envolvimento com o cosmos - é a procura do “sentido coletivo”. O ator ao portar a máscara, busca assemelhar-se ao outro. Esse exercício na busca da multiplicidade da existência, das possibilidades de ser, conserva uma espécie de solidariedade que tem paralelos na fórmula do pensamento mítico, no qual existe um parentesco entre todas as formas de vida da natureza. Essa aproximação é *simpática* e mágica, pois se funda no pressuposto de uma afinidade entre as formas de vida. Simpatia, aqui, nada tem a ver com afetividade; designa, a relação de afinidade entre as coisas. Diz respeito à similaridade: “o semelhante produz semelhante”. Isto é, o efeito se parece com a causa que o produziu.

A experiência de *sair de si* e tornar-se outro que não o mesmo do cotidiano, semente da invenção teatral, tem suas raízes no culto de Dioniso. E, embora a arte teatral tenha se distanciado do universo clássico, essa experiência dionisíaca ainda é atual, é revivida pelo ator contemporâneo. No teatro, o ator mediado por uma “presença” durante a *performance*, sob o olhar do outro, transita em uma pluralidade de imagens, formas e emoções e tem possibilidades de trabalhar a sua corporeidade como experiência vital e exercício de transformação.

O dualismo apolíneo/dionisíaco proposto por Nietzsche (1996) enfatiza a juventude de Apolo, símbolo da harmonia, proporcional em suas formas. Inclusive, nas suas formas corporais, padrão de medida e beleza. O espírito apolíneo é o da idealização grega em torno do homem, tem a medida em uma *pólis* ordenada, masculinizada, onde não há espaço para mulher. Dioniso, por outro lado, é intensamente humano e complexo por detrás de suas diversas facetas; seu corpo foge ao delineamento das formas e não termina na epiderme: estende-se às mulheres, à vegetação, aos animais - enfim à natureza. Na Grécia Antiga, mesmo depois de entrar no calendário definitivo da *pólis*, Dioniso permanece à margem dela, ligado principalmente à religião campesina. No mundo cristão ele foi totalmente banido: as festas em sua homenagem, as *orgias*, consideradas imorais, não eram aceitas em nenhuma instância.

Segundo Dias (1997), a distinção entre apolíneo e dionisíaco, tal como Nietzsche a concebe, apóia-

se na oposição de Schopenhauer entre representação e vontade. Apolo, como deus da luz, da aparência, da ilusão, simboliza o mundo da representação. Isto é, da individuação e da razão suficiente. Nietzsche (1996) fala de Apolo como deus das faculdades criadoras da forma que reina sobre as aparências, a imaginação e o sonho. O homem encontra, em Apolo, a mais sublime expressão do princípio da individuação, a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, “a partir de cujos gestos e olhares nos falam de todo o prazer e toda a sabedoria da aparência, juntamente com a sua beleza.” (Nietzsche, 1996, p. 30). O princípio da individuação é evocado em muitas passagens da argumentação em *O nascimento da tragédia* (1992), sempre com o significado que tem na filosofia de Schopenhauer, “o do poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, o Uno essencial e indiviso.” (Guinsburg, 1996, p. 146).

Dioniso, identificado como deus do fluxo da vida e da fúria sexual, manifesta o Uno Primordial, a vontade para além da representação. A embriaguez dionisíaca é o inverso do movimento de produção das aparências, é o processo pelo qual a vontade satisfaz seus impulsos artísticos. A intensificação das emoções dionisíacas gera o colapso do *principium individuationis* e uma volta à origem, à unidade primeira. Esse retorno ao estado natural é uma reconciliação do homem com a natureza.

Nietzsche (1996) procura recuperar o sentido de êxtase promovido pelo mundo grego e perdido pelo homem moderno, individualizado. Também em *O nascimento da tragédia*, o autor ataca na racionalidade socrática, o obscurecimento da emoção e do sentimento na percepção da realidade. Ele defende que os valores gregos foram originalmente produtos da intoxicação dionisíaca. Para ele, os gregos através da dança, do êxtase e do frenesi dos rituais, estavam mais próximos da estética do que a contemplação individualista, desinteressada e racional, da arte. Trazendo o corpo para o centro do debate estético, Nietzsche (1996) intenciona criticar a classe média alemã, caracterizada pelo puritanismo no período que se seguiu à Revolução Francesa e que buscava, nos gregos, o modelo de virtude, educação, liberdade e controle. Para ele, a porção sensual e erótica do corpo constitui o centro da experiência artística, é mais importante que o inquirido da mente.

Dioniso nos serve como uma referência à celebração do corpo intimamente ligado à natureza e à vida. A força viva que encontramos em Dioniso nos remete à natureza erótica e sensual do mesmo impulso que levou as pessoas, em tempos pré-históricos, a celebrar todas as fases da existência. Enquanto houver vida e morte dentro de cada um de nós haverá espaço para Dioniso. Quanto ao seu discípulo mais próximo, o ator, caberá a ele expressar vida e morte que pulsa dentro de si.

NOTAS PARA UM ESTATUTO DA AVALIAÇÃO: Tensões sobre a tomada de consciência e as relações entre fazer e compreender

VERA LUISA COSTA DOS SANTOS
Professora de Teoria Literária e Educação do De-
partamento de Arte Dramática da UFPA. Mestre
em Educação pelo PPGED/UFPA. Tese de Doutorado:
"A prática do faz-de-conta: práticas teatrais na
educação infantil". Orientadora: Prof.ª Dr.ª Anísio
Teófilo Filho. Ano de conclusão: 2009.

Referências Bibliográficas:

- BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- ELIADE, Mircea. *Histórias das crenças e das idéias religiosas*. São Paulo: Editora Zahar, 1978.
- LESKI, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dioniso*. Rio de Janeiro. Edições: Graal, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia grega, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SEGAL, Charles. O ouvinte e o espectador. In: Vernant, Jean-Pierre (Dir.). *O homem grego*. Lisboa: Editorial: Presença, 1994.