

A PERFORMANCE RITUAL DOS DESVIOS: DANÇAS DE LOUCOS E POSSUÍDOS

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa*

Abstract

We believe that Greek Tragedy has a spoken part, a sung part and a danced part. In the present article, we observe how these three sections build the scene. We focus Cassandra's madness ballet, as much as her performance when she leaves Troy (Euripide's Trojan Women) and arrives in Argos (Aeschylu's Agamemnon). This part of the drama, as we hypothesize, is meant to express, in song and dance, the feeling of being possessed.

Keywords: tragedy; ritual; dance; madness.

Resumo

Consideramos que a tragédia grega tem uma parte falada, uma cantada e outra dançada. Neste artigo, observamos como essas três partes constroem a cena. Focalizamos o balé da louca Cassandra, sua performance, quando ela deixa Tróia (Troianas de Eurípides) e chega a Argos (Agamemnon de Ésquilo). Essa parte do drama, reputamos, serve para expressar, em canto e dança, o sentimento de ser possuído.

Palavras-chave: tragédia; ritual; dança; loucura.

Por surpreendente que pareça, *as práticas rituais e a religiosidade* constituem um tema muito atual. Se as formas convencionais de religiosidade se encontram, hoje, obscurecidas, em contrapartida, multiplicam-se manifestações radicais, em um espectro que vai da nova bruxaria às seitas extremistas de diversos credos.

* Professora de Língua e Literatura Gregas na UFMG.

Minha contribuição parte da literatura, com base na metodologia de Donald Lateiner em **Sardonic Smile** (1998). Vou destacar, a partir da leitura de textos dos dramaturgos áticos, os comportamentos não-verbais de loucos e possuídos que dançam em cena. Será, sem dúvida, um lugar-comum pensar em comportamento não-verbal no teatro. Lugar-comum, também, é pensar em dança no teatro grego; nenhuma novidade mostrarei. Mas buscarei confrontar somente a performance ritual dos desvios, observarei o protagonista, seu *páthos* e a reação dos personagens frente a esse *páthos*; com isso, chegarei à reação da cultura diante do desvio. Estarão em jogo as emoções privilegiadas no estudo de Aristóteles sobre a tragédia, a saber, o horror e a piedade.

Escuso-me ainda pelo título deste estudo (*a performance ritual dos desvios: danças de loucos e possuídos*), que é óbvio e hiperbólico, no sentido de que a dança, simplesmente, é já um desvio da normalidade. Contudo, não o tomem por absurdo; a dança expressa tudo aquilo que não é possível dizer por palavras, quer seja para os dementes, delirantes ou transtornados, quer seja no particular de um ritual, quer seja no cotidiano de homens lúcidos modificados pelo instante festivo ou doloroso; é linguagem de qualquer corpo que age em estado extraordinário, buscado, conscientemente, no treinamento auferido na ginástica, acometido, involuntariamente, pela possessão de uma força criativa qualquer.

Os povos antigos dançavam muito. Contudo, para alcançarmos o efeito dos *teletá*¹, começaremos por um caminho já conhecido de todos, leitores ou não da literatura cristã. Utilizarei como propedêutica a passagem de Salomé no Evangelho de **Marcos** (6, 17-29). A história: Herodes havia mandado prender João Batista por causa de Herodíades, sua mulher, ex-esposa de seu irmão. João havia dito que não era permitido a Herodes casar-se com a mulher de seu irmão e Herodíades, por isso, buscava modos para matá-lo sem esquecer-se, entretanto, de que João era tido como homem de Deus e que não seria prudente eliminar um homem com tal fama. Herodes também temia ter em suas mãos o sangue de um homem santo; ademais, hesitava, porque apreciava escutá-lo (*hedéous autû êkuen*, v. 20) e, em razão disso, protegia-o (*sunetérei autón*, v. 20). Mas aconteceu, em um dia especial, o dia do aniversário do rei Herodes, que, durante o jantar festivo para os grandes do governo da Galiléia, adentrou na sala a filha de Herodíades que, dançando, agradou a todos. Essa narrativa, já muito ouvida, merece ser lida com cuidado. Antes, porém, vamos fazer uma pequena incursão no Antigo Testamento.

A dança das mulheres hebréias é freqüente na literatura bíblica, em contextos de júbilo e, às vezes, com resultados trágicos. Logo após a passagem do mar Vermelho, no livro do **Êxodo**, a profetisa Miriam, irmã de Araão (**Êxodo**, 15, 20), tocou tamborins, dançou e cantou em louvor de Iavé. Mas em *Juízes*, 11, 32, Jefté, para alcançar vitória sobre os filhos de Amon, faz o voto de entregar a Deus a primeira pessoa que viesse acolhê-lo no retorno à casa. E assim foi. Entretanto, ao chegar a casa, Jefté é recebido por sua filha (*thygáteer*) que, dançando e tocando tamborins (*metà tympánoon kai choroôn*), vem em sua direção.² No primeiro livro de **Samuel** (18, 6-8), David, após ter abatido o filisteu Goliat, entra na cidade e é acolhido pelas mulheres (*gynaikes*), que tocam, dançam (*psállousai kai choreúousai*) com tamborins e sistros (*metà tympánoon, metà charas*) para o rei Saul. Entre elas, as que eram meninas (*paízousai*), diziam que: *Saul matou milhares, mas David, dezenas de milhares*. Os exageros juvenis dessas mocinhas provocaram um grande ciúme no rei Saul, e as conseqüências disso não serão pequenas nem leves.

E não são somente as mulheres que dançam, os homens também falam com seu corpo, que se entrega ao som da música. Exemplo é o mesmo rei David (2 **Samuel**, 6, 13-23) que, em veste sacerdotal (*periezosménos linûn ephód*), dança (*choreúetai*), com todas as suas forças (*ex hóles dynámeos*), diante do Senhor.

Volto a Marcos com o episódio de João Batista. A filha de Herodíades entra na sala do banquete, dança, agrada a todos e, sobremaneira, a Herodes. A palavra usada na narrativa de Marcos para nomear a filha de Herodíades é *korasioi*, literalmente, mocinha, termo que aparece antes, no capítulo 5, versículos 41 e 42, como sinônimo da palavra *paidion*, diminutivo de criança, isto é, menininha, criancinha. O evangelista afirma que essa *korasion* ou *paidion* tem 12 anos. A tradução latina, por sua vez, emprega *puella*, menina. O diminutivo para o termo *kóre*, moça, sinaliza para dados interessantes. Podemos afirmar que, no contexto, talvez se apresentasse um tratamento de familiaridade, ou seria uma expressão de afetividade, ou, quem sabe, talvez fosse um depreciativo, ou ainda, um hipocorístico. O afetivo exclui o depreciativo. Não acredito que o depreciativo pudesse ser encaixado dentro da estruturação do texto, visto que o rei oferece metade de seu reino para a mocinha. Fiquemos com o afetivo. Mas o afetivo não exclui o hipocorístico. Há ainda a possibilidade de ser uma descrição concreta da pessoa que entra, assim, teríamos uma adolescente ou uma pré-adolescente

(em termos, hoje, mais comuns) em cena. É, portanto, cabível entendê-lo como uma linguagem familiar, afetiva e voltada para a linguagem infantil? Vejamos.

A mocinha entra, dança e o rei diz “pede o que quiseres e eu te juro dar-to-ei”. O que acontece? Ela, que me parece ainda não ter autonomia, porque não responde imediata e diretamente ao rei, sai do recinto (*exelthûsa*) para perguntar a sua mãe a resposta que se lhe devia dar. O final da história, que todos sabem: Herodíades lhe diz para pedir a cabeça de João Batista. Hábil estratagema: o rei jurou, todos viram. Cabe-lhe como rei cumprir a promessa. Os admiradores de João Batista, indignados, diriam que uma menina mimada desencadeou o crime, nada mais. Obediente, a mocinha entra (*eiselthûsa*) novamente na sala de banquete e pede a cabeça do homem. Depois de recebê-la, leva-a para a mãe.

A palavra *korásion*, que aparece no texto em neutro (o que pode dar a entender a indefinição de sexo no momento de vida de uma menina que ainda não é mulher), ocorre três vezes nesse trecho. Isso é muito curioso, prestar atenção a essa dança, às entradas e saídas da mocinha, à petição que, na verdade, é para a mãe e não para a dançarina, observar essas sutilezas, quebra o nosso imaginário *hollywoodiano* sobre a cena. O que é mais interessante notar é que a perversão fica deslocada, da dançarina para a mãe e da dança para a palavra-ação materna, que pede, através de um agente ingênuo, o ato torpe de decapitação de um homem justo.

Assim, a dança revela muito mais do que podemos imaginar, considere-a, para fins de análise, um ritual menor dentro de um outro maior: o teatro de Dioniso, que, por sua vez, se insere em outro grande ritual, a saber, o dos festejos desse deus. Focalizarei apenas algumas danças rituais na tragédia.

Comentadores antigos, entre eles Luciano,³ associam a dança – em geral – aos Coribantes e Curetas, que, com seus escudos e saltos, faziam barulho suficiente para esconder o choro do menino Zeus.⁴ A explicação mitológica sugere que a dança seria um ritual coreografado com saltos muito altos, colisão de lanças e escudos à volta do grande deus. Na mesma obra, Luciano⁵ afirma que foram os sátiros que inventaram os três tipos de dança de Dioniso e deram-lhes seus próprios nomes. A *emmélia* é um tipo de dança usado na tragédia, a *síkinnis* no drama satírico e a *kórdax* na comédia.⁶

Platão, nas **Leis** (672b), explica a origem dessas danças de outra forma. Ele conta que Hera, enfurecida com o deus Dioniso, infundiu-lhe a loucura, e ele, repassando-nos a vingança, deu-nos o furor báquico e o néctar da videira, causas de todas as suas danças corais, as quais, acompanhadas do *aulos*, instigam a desordem harmônica e cinética. O fruto da videira acarreta todas as outras manifestações transgressoras do deus. Nesse sentido a dança dionisíaca instaura-se, verdadeiramente, como um *phármakon*, uma droga, veneno e remédio, assim como o é, também, o vinho. E da mesma forma é a loucura divina de Baco, a qual pode ser maléfica ou benéfica. A catarse teatral, por exemplo, seria uma provocação que busca uma desordem interior com fins curativos. A comparação feita por Platão é elucidativa: a desordem dionisíaca funciona como uma ama que embala, ou melhor, que tonteia a criança agitada com balanços ao colo até que ela durma tranqüilamente (PLATÃO. **Leis** 790 d-e). O processo de ambos (dança báquica e embalos) é homeopático. E, aqui, restrinjo-me ao significado original da palavra, que está já em Platão (**República** 409b): *homoioopathés* – afetado pelo semelhante, embora ache pertinente lembrar que, segundo o dicionário Caldas Aulete, a palavra “homeopatia” é, em Pernambuco, eufemismo para cachaça, aguardente, conotação nada distante do contexto báquico. Mas voltando a Platão (**Leis** 654 e; 664d), o filósofo afirma, inclusive, que um homem adequadamente educado na corêutica e na música, é aquele que revela o bem, colocando-o transparente nos seus movimentos de corpo e voz. Segundo ele, coro infantil deve homenagear as Musas, cantando com seriedade perante a cidade inteira; o dos jovens até 30 anos invoca Apolo; o dos adultos até 60 anos é consagrado a Dioniso. A esse último, o mais moderado por sua idade, cabe, como é de se esperar, o incentivo do vinho. Aliás, o vinho era *medium* imprescindível para o poeta alcançar a inspiração báquica,⁷ pois, nos dizeres de Epicarmo, *Não há ditirambo quando se bebe água*. O vinho, se a alma tem excelência, pois ele revela nossa índole, é bebida que dá força para o corpo, é bálsamo e medicamento (PLATÃO. **Leis** 672d). Esse grupo adulto, habilitado a entoar e bailar os melhores cantos, os de Dioniso, deve reproduzir neles o movimento mais belo, o que deve ser almejado, o que é emulado pela tragédia e pela comédia.

Pois bem, focalizo, agora, a *emmelia*, dança trágica praticada sob o frenesi báquico. P. Ghiron-Bistagne (1988, p. 64) define esse tipo de transe como todo e qualquer estado de anormalidade; confrontado com a fórmula

délfica *medèn ágan* (nada em excesso), é, em si, um exagero. Segundo ela, o estado pode ocorrer por várias causas: emoções desordenadas, dor intensa (moral ou física) ou possessão divina. Para essa última causa, a autora reporta a Platão, em **Fedro** (244-265b), onde o filósofo enumera os quatro delírios divinos: o profético, o teléstico, o poético e o erótico. Ora, proponho que observemos o delírio profético que se manifesta em um corpo que dança.

Dançante, um corpo pode manifestar o auge do sofrimento. Recordemos, então, Cassandra, filha de Hécuba e Príamo, sacerdotisa de Apolo. A jovem aparece de forma destacada no **Agamemnon** de Ésquilo e nas **Troianas** de Eurípides. Vejamos, em primeiro lugar, Ésquilo.

A cena ocupa o lugar central no drama. Cassandra chega com o Atrida, ela faz parte do despojo de Tróia. Vem no carro e nele permanece quieta, imóvel, do verso 810 até o verso 1072, ao todo, 262 versos. Sabendo de sua presença, Clitemnestra interroga-a impacientemente sem conseguir arrancar-lhe sequer um gemido. Estática, ela permanece diante das ameaças da rainha. Depois desse longo silêncio, o coro, compungido, intervém e convida a jovem estrangeira a entrar em cena, dizendo: “vamos, infeliz, abandona o carro!” O convite é oportuno. Cassandra necessita de espaço para fazer sua assombrosa dança⁸ e, livre, ela poderá também entoar seu canto; porém, ao descer do carro, ela irrompe de seu transe estático com grito de dor: *ototototô pópoi dâ: ópollon, ópollon*.

Vejamos o que significam essas palavras. As do primeiro verso citado, nada. Sim, elas não significam nada de concreto. Os dicionários (Bailly e Liddell-Scott) não apresentam um sentido definitivo para elas, afirmam apenas que se trata de um grito de medo ou de dor: *ototototô pópoi* são interjeições, isso é, sons que expressam espanto, sofrimento, apreensão e raiva. Significado concreto e lógico não há. A palavra seguinte, *dâ*, também pode significar várias coisas, entre elas terra (*gâ* ou *gê* em ático e *dâ* em dialeto dórico) e horror, no caso de a tomarmos como interjeição. Em discussões de sala de aula, uma aluna,⁹ atriz de profissão, ao fazer a tradução do grego para o português, comenta que a primeira frase talvez devesse ser feita apenas com percussão, batidas de pé ou de um bastão, no chão. A idéia me pareceu muito interessante, mostrarei adiante a razão.

Na sequência, a troiana invoca Apolo (*ópollon, ópollon*). Fato natural, afinal ela é sua esposa sagrada. Natural, sim, mas também desvio, pois

estamos em uma tragédia, ritual dedicado a Dioniso. Nesse ambiente, veremos que o transe apolíneo se instaura. A primeira característica que temos do frenesi provocado por Apolo é o sofrimento violento. Contudo, voltamos às primeiras frases proferidas por Cassandra.

Vamos analisar o que há de especial nesses gemidos. Eles são constituídos a partir da vogal *o micron*, repetida cinco vezes em conjunto com a consoante oclusiva forte, *tau*. O efeito gerado dessa composição continua na palavra *pópoi*, formada pela oclusiva forte *pi* com *o micron* e com a vogal fraca *iota*. Isso quer dizer que essas palavras se fazem pela obstrução do ar na oclusiva, que se abre em uma vogal relativamente fechada, se comparada com o alfa longo de *dâ*, e morrem em uma vogal fraca (*iota*) de *pópoi*. O processo de estruturação sonora da frase mostra, por sete vezes, uma obstrução que avança para um fechamento que explode numa abertura abrupta de consoante fraca delta mais vogal fortemente aberta *alfa: dâ*. O verso, em metro lírico, é proferido, alternadamente, por três vezes. A sonorização, sem mensagem de conteúdo lógico, é metáfora da contenção de Cassandra dentro do carro que, ao sair, se derrama em gemidos na *skéné*. O som de pancadas no chão talvez pudesse expressar esse conteúdo semântico melhor do que um “ai”, “ai”, interjeição da língua portuguesa constituída de vogal aberta e semivogal que, sonoramente, expressa somente a vazão da dor, não a obstrução de um som que deve escapular do corpo premido pela aflição.

O trecho seguinte é igualmente expressivo. Ele é construído a partir da contração da interjeição “ó” com o nome do deus Apolo, *ópollon*. Fonologicamente esses sons assim ajuntados significam: uma vogal longa de timbre relativamente fechado e de tom agudo que desemboca em duas consoantes líquidas, fecha-se novamente, alongado e agudo e, de novo, o efeito das líquidas. A oclusão, certamente mais atenuada, derrama-se no contínuo nas líquidas. Os sons – e talvez os movimentos corporais realizados – causam estranheza no coro que se pergunta o porquê de tudo isso. O coro pergunta e, ao mesmo tempo, inquieto, responde: “são palavras de uma agourenta a invocar Apolo.”

Mas, uma segunda vez, em antonomásia, Cassandra repete o verso com modificações muito sugestivas. Ela diz: *ópollon ópollon, aguiát'apóllon emós. Apólesas gâr u mólis to deúteron*. “Ó Apolo, ó Apolo, senhor dos aminhos, destruidor meu. Destruída, sim, sem pena, pela segunda vez” (vv.

1080-1082). Moreau (1988, p. 106) analisa o trecho destacando nele a utilização do metro dócmio, que, segundo o helenista, reflete a desordem de um espírito atribulado por um choque que se manifesta em movimentos de sobressaltos. Esse tipo de metro, intermitentemente, ocorre em todas as intervenções de Cassandra. O verso ao qual nos referimos, o dócmio, é, em princípio, um verso composto, suas variantes são múltiplas, o que permite trinta e duas combinações diferentes.¹⁰

E por causa dessas falas assim, tão emocionadas os velhos de Argos comentam o que está acontecendo: “o divino está num peito escravo!” (v. 1084). Não resta dúvida, Cassandra está possuída e não escuta as réplicas dos velhos. Em seu frenesi, ela mistura presente, passado e futuro; vê o crime de Clitemnestra no interior da casa, vê o antigo crime de Atreu, o sangue no solo, ouve o pranto das crianças mortas há muito, sente o cheiro das carnes assadas desses filhos assassinados de Tiestes. Vê o assassinato de Agamemnon, enxerga sua própria morte. Em transe, no recinto de Dioniso, Cassandra é uma personagem assustadora. Ela está só. Dentro dela está Apolo. Seus movimentos são marcados pela tirania do deus que invade o espaço do deus irmão.

O coro, perplexo, comenta irônico: *a estrangeira parece ter um bom faro de cadela!* (v. 1093). A fala sugere a postura da sacerdotisa que rastreia gotas de sangue no chão, ela age como uma Erínia, uma cadela em busca do líquido derramado criminosamente. Mordaz, a fala dos velhos aguça um riso sardônico inadequado na platéia.

O êxtase continua em crescente delírio, a moça vê a rede, a água e o banho mortal do poderoso chefe dos aqueus. A aflição por perceber tais males é intensa; insistentemente, a jovem pítia lamenta sua sorte com interjeições. O coro indica que, no transporte divino, Cassandra se assemelha ao de Procne, que, após matar seus filhos, transformada em rouxinol, grita uma melodia sem melodia.

Nesse ponto, Cassandra escuta o coro e retruca – de forma lúcida – “minha sorte é pior que a do rouxinol”. Dá-se início ao retorno, Cassandra terá uma pausa de 68 versos (do verso 1146 ao verso 1214) para seu transe. No interstício, a consciência do mal se torna tão dolorosa quanto o próprio mal; por esse curto tempo, Cassandra é lúcida bastante para saber que Apolo a violenta quando quer. Desse modo, de novo a troiana pressente que lhe vem chegando outro estupor. Ela geme: *iù, iú, o kaká*. “Ó males, de novo a fadiga terrível da profecia que agita, me rodopia (*strobeî*), em proêmios!”

Em dança dramática, temos, concretamente, uma pirueta, que pode ser uma rotação simples ou dupla ou tripla ou sucessiva. A palavra pinta a imagem da jovem que, em seu *peplos* de linho, próprio para uma sacerdotisa, com o movimento brusco de rotação, faz girar pano, máscara e corpo, que se tornam uma coisa só. Tal movimento é, nada mais, nada menos, a presença de Apolo no recinto de Dioniso.

A pirueta é um dos movimentos mais importantes tanto na dança antiga quanto na contemporânea. Consiste em girar sobre os pés sem sair do lugar. Para fazê-la, é necessária uma impulsão lateral de um dos braços em frente ao peito, que impele o corpo para um lado. O braço será o motor do corpo que gira. Quando a rotação começa, o pé, que não é responsável pelo eixo do corpo, se eleva (EMMANUEL, 1916, p. xxi, p. 136-137). O corpo que gira é representação da moção inesperada da divindade que se impõe. De acordo com Estrabão¹¹ o culto a Apolo também registrava danças com contorções da Pítia. Convulsões, delírio, visões e alucinações são o que lhe oferece Apolo, ela reconhece o caminho, sabe bem o mal que tem. Descreve-o e, novamente, o deus a arrebatava. Ele chega com sintomas térmicos, Cassandra exclama: “*papai!* tal como fogo, ele se abate sobre mim!” (*papai hoion tò pyr: epérchetai dé moi* – v. 1256). Sua clarividência está agora detida no futuro e no presente. Sabedora de seu infortúnio, Cassandra focaliza suas mãos, que levam o cetro e o colar do deus, e os amaldiçoa, lançando-os fora, ao chão. Ela afirma, “é o próprio Apolo que me retira as vestes proféticas” (v. 1269).

Nesse ponto a personagem se transforma, é agora uma errante, uma *phoítas*, uma andarilha vagabunda, violada por Apolo no caminho de morte para a casa de Atreu. Avança em linha reta até que o coro pergunta: “que medo te faz recuar? (*apostréphein*, v. 1306)”. Ao que ela responde: “a casa respira crime, destila sangue.” Se Cassandra fosse mesmo uma erínia, o cheiro lhe daria prazer, mas a pobre recua... E, dessa forma, relutante, impelida e abandonada por Apolo, a jovem entra em seu túmulo, a casa de Atreu.

Mudo, nesse ponto, de poeta: vejamos a Cassandra de Eurípides. Igualmente ela cantará suas monodias através de versos misturados, entre eles, o desordenador dócmio, o verso dos exageros de emoção, dos arroubos desenfreados. Todavia, sua situação difere da personagem esquiliana. Ela parece estar – em sua alegria – possuída pela loucura de Dioniso. Não há lucidez, não há sofrimento. Como uma bacante, ela instiga as demais e canta,

eufórica, seu himeneu. Seus gestos estão carregados de ritualismo e simbolismo. Ela diz: “levanta, traz, uma luz conduz! Venero! Acendo! Eis! Eis! (*áneche, páreche, phoôs phére: séboo phlégoo. Idù, idú!* – vv. 308-307). Acendo a luz do fogo e dou o brilho, o esplendor (*anaphlegoo pyròs foòs, es augán, es aíglan didus* – vv. 319-320). A sua excitação ultrapassa qualquer alegria normal por um casamento. Os elementos de cena, os archotes, a canção, as flores, os movimentos, lembram a exuberância e demência do frenesi báquico. Recordo-lhes que tochas são usadas igualmente em bacanais e himeneus. Alucinada, em visões, Cassandra celebra seu casamento com Agamemnon no templo de Apolo. Situação, como a de Ésquilo, totalmente inapropriada em relação ao ritual. E é de forma dionisíaca, numa bacanal, que Apolo é homenageado.

Entretanto, para expor a ironia no tratamento do deus Apolo para com sua esposa sacerdotisa, Eurípides, ao contrário de Ésquilo, se utiliza do gozo obtido pela posse de um outro deus. A pítia de Apolo leva em seu peito Dioniso. Trágica alegria para um casamento funesto. As palavras proferidas são palavras de bom agouro. Não foi assim para o outro poeta. Cassandra fala do templo (*hierón*), do ato de reverência (*séboo*), da sacralidade (*hosios*), do noivo (*gametas*), do himeneu, da noiva (*nymphé*), da bem-aventurança (*makários*), de belos vestidos (*kallipéploi*). Um vocabulário festivo, insistentemente repetido para descrever sua ruína.¹² O processo poético permite que Dioniso se manifeste no paradoxo. Levada para a escravidão, a troiana exclama: Feliz é o noivo! Feliz sou eu! (*makários ho gametas, makaría d’egoó* – vv. 310-311).

A reação instantânea de Hécuba é o pranto. A mãe percebe a ironia trágica desse ritual alucinado. A jovem reage, invoca Dioniso: “*euàn, euoi!*”, e se põe a dançar, dizendo “sagrada é a dança (*ho choròs hósios* – v. 328)”. Dançando baquicamente, Cassandra convida Apolo e Hécuba para a cena. Ela diz para a mãe plangente: “Dança, mãe, comanda a dança, gira esses teus pés para lá, comigo aprende a levar teus passos amados” (*chóreue maáter, chóreum’ánage, poda sòn élisse taáid’ ekeíse met’ eméthen podoôn phérusa phltátan básin* – vv. 332-334).

O coro, impressionado, sugere à rainha que detenha as passadas ligeiras da princesa, pedindo: “rainha, não seguras a jovem que delira com baco (*bakcheúusan*)?” (v. 342).

Hécuba tenta tomar os archotes de Cassandra, explica-lhe: “não levas o fogo de modo correto, corres como mênade.” O desvio é enorme:

Cassandra, sacerdotisa de Apolo, possuída por Dioniso, não pratica o ritual do deus do vinho corretamente. Contudo, o frenesi continua, e o vocabulário destinado aos festejos nupciais se intensifica, embora encontremos, surpreendentemente, na jovem, uma súbita lucidez. Fria, clara e profética, ela anuncia sua vingança contra os gregos, contra Agamemnon, contra Apolo. Ela diz: “o deus está em mim, mas fora de tais delírios báquicos (*bacheumátoon*) estarei.” (vv. 366-367). Plena de sua razão, a pítia argumentará: “são os troianos, com minha ida para Argos, que vencerão a guerra”. Depois de longa argumentação, provada a sua tese, Cassandra retorna à alegria cruenta de seu esponsal com Agamemnon.

O coro de cativas troianas corrobora a alegria trágica que habita Cassandra. No percurso para o navio, como a personagem de Ésquilo, Cassandra arranca dos cabelos a coroa do deus Apolo e assume-se como uma das três Erínias (*hoos mían trioôn Erinyn* – v. 457). O passo nos lembra a sacerdotisa em Agamemnon, de Ésquilo, a farejar como cadela as gotas de sangue derramadas. As erínias são as cadelas do remorso! A Cassandra de Ésquilo, que rejeitava o cheiro do sangue, em Eurípides, irá buscá-lo. Metamorfoses? Cassandra oscila entre a pítia, uma bacante e mesmo uma erínia.

As erínias não são inofensivas. Ésquilo chama-as de *cabras sem pastor* (vv. 196-197), cadelas do arrependimento. Elas são monstros gerados no interior dos assassinos de seus próprios familiares. Mordem o corpo do criminoso por dentro, mas perseguem-no também por fora. Suas palavras são estranhas e vulgares, seus assuntos nas conversas (empalamentos, torturas, etc.) são bizarros e obscenos. São geradas nas palavras pensadas e brotam palavras proferidas, imprecizações, injúrias e blasfêmias.

Na tragédia **Orestes**, de Eurípides, a cena tem início com um delírio do filho de Agamemnon provocado por essas divindades. Ele está prostrado, o corpo entregue, sem alimento e sem banho por seis dias. A seu lado está Eletra, que descreve seus movimentos. Orestes esconde-se dentro das roupas (*chanidíon d'ésō kruphtheís*, vv. 42-43); quando se recupera da doença, chora, pula do leito em correria (*demníon apò pedâi dromaiîos*), como um potro (*pôlos hoòs*) que se livra do jugo (vv. 44-45). É por causa de seu estado que Eletra recomenda que o coro entre em cena suavemente, ao som da siringe. O coro obedece, aproxima-se e comenta: “o corpo agita dentro das vestes (*en péploisi kinêi démas* v. 166)” e, após 36 versos sussurrados,

Orestes acorda tranqüilo, descansado, mas débil. Solicita que Eletra retire de sua boca e dos seus olhos as remelas espumantes. Depois disso, o filho do Atrida se apóia na irmã e levanta-se, mas, enfraquecido, deita-se novamente. Tão logo se deita, quer levantar-se outra vez. A cena é magnífica, Eurípides fá-lo dançar com o movimento de levantar-se e deitar-se sobre o leito.

Lentamente, Eletra sugere que o irmão coloque o pé sobre o chão e caminhe. Conversam os dois enquanto andam, até que Eletra comenta: “perturbaram-se os teus olhos, trocaste pela loucura o senso de antes” (v. 253-254). Orestes exclama que as moças sanguínárias e serpiginosas avançam para ele. Novamente o corpo, em sobressalto, volta para o leito, e Orestes continua a descrever as Erínias de olhar canino de górgonas, sacerdotisas de mortos, deusas terríveis. Eletra, assustada, abraça o irmão e é confundida com uma Erínia. Orestes salta da cama e, em fuga, busca o arco de pontas de chifre. Mas logo cai em si, toma consciência, vê-se arquejante, fora do leito. Qual mal é maior: a alucinação do remorso ou a consciência dele? Entretanto, o que nos interessa nessa cena, senão a forma espetacular que criou Eurípides para uma dança, a partir do deitar-se e levantar-se de um atormentado? O revolver-se no leito é próprio do doente inquieto e impaciente, atacado pelas cadelas do remorso.

Busquemos Ésquilo mais uma vez. Em **Eumênides**, o corifeu, uma das Erínias dirige um movimento contra o pobre Orestes. Um bando de erínias dorme no tempo de Apolo. Outra vez Apolo rouba a cena de Dioniso! A regente do coro, ao ver as companheiras dormindo, com um gestual brusco de pontapés, dirige-se às colegas nos seguintes termos: *Acorda! E acorda essa outra também como te acordei. Dormes? Ergue-te, afasta o sono com o pé. Vejamos se há ilusão neste presságio* (vv. 140-143). E o bando acorda. Falas sucessivas, de diferentes pontos, parecem materializar o tumulto de um coro que se move desordenadamente, num escuro do templo. Lá de dentro, ouve-se a voz de Apolo a expulsá-las:

Fora! (...) não vos fica bem abeirar-vos dum templo, mas dos lugares em que se cortam cabeças, arrancam os olhos, se julga e se degola, e, para impedir a fecundidade, se destrói nas crianças a flor da juventude, se fazem mutilações, se lapida e onde, longa e aflitivamente, gemem os empalados.

Depois de proclamar a lista de torturas com as quais se deleitam as Erínias, o coro, rechaçado violentamente, está em cena, na orquestra, e, com ousadia, argumenta com o deus. A tática do autor para materializar esses monstros: primeiro, permite-se somente entrever o que elas são, embora nosa visão esteja limitada pela porta do templo; percebemos que seu movimento, no interior, é desordenado, suas falas, gritos e entonações são imprevisíveis, pois se manifestam a partir de coreutas diversificados e não em uníssono. Banidas, as Erínias voltam a perseguir Orestes, procurando seu rastro como cães (v. 231). Nesse ponto, o texto é claro quanto à coreografia, a postura (*skema*) trabalhada é a do *hyposkopos cheir*: olhar atento, mão como anteparo dos olhos que buscam um objeto, um rastro, uma pista. Nessa cena, podemos entender que o horror se constrói, sobretudo, a partir do movimento ágil de investigação pelo cheiro, e não nos deixa ver, em detalhes – para evitar sua banalização – e em definição esmerada, suas imperfeições. Escorraçadas, as Erínias passam pela cena em correria e deixam-nos com a sensação de incompletude. Elas se foram e já estamos vendo, em Atenas, Orestes suplicante, abraçado à estátua da deusa na Acrópole. Que alívio!

Nesse entretanto, nem bem ficamos calmos, rapidamente o coro retorna com passos de dança, farejando o cheiro do sangue da rainha morta. Elas localizam o matricida e cercam-no em uma grande roda. Seus movimentos acompanham um ritmo obsedante, adequado para um atormentado. A mistura de jâmbicos e dócmios indica extrema emoção. Elas cantam e dançam uma coreografia de caça: *Vais nos servir de banquete, ainda vivo (...) ouve primeiro o hino que te há de encadear. Eia! formemo-nos em roda a dançar, pois nos apraz exhibir o canto horrível* (vv. 304-306). Por 13 versos, elas, evidentemente, movem-se à volta de Orestes. Segue-se uma prece à Noite – que pode ou não ser dançada à volta do matricida – composta de refrões encantatórios, destinados a enlouquecer e enfraquecer:

Desça já sobre a sua imolação, o nosso cântico delírio, vertigem-loucura, nosso hino de erínias, que acorrenta o espírito, que nenhuma lira acompanha, que mirra os mortais de terror! (vv. 328-333; 341-346)

(...)

Quando sobre ele saltamos, na fúria da perseguição, ah! Por mais forte que ele seja, oh! Nós o aniquilamos sob a visão do sangue ainda fresco. (vv. 357-359)

Saltos e gestos ameaçadores simulam a fúria da perseguição (v. 372). Segundo Lawler (1974, p. 52), toda a passagem é eco de encantamentos reais, as chamadas *katadesis* — amarrações, danças místicas que tinham lugar nos cultos das divindades ctônicas e dos rituais órficos. As palavras proferidas são raras, repetem os mesmos radicais e sonoridades (*parakopá, paraphorá, phrenodalés, désmios phrenôn, aphórmiktos*). A energia cinética do grupo visível e horripilante é um instrumento para representar e ampliar o terror. O movimento ágil, porque não permite a contemplação detida e atenta, carrega o público para um sentimento de angústia crescente, que vem de todos os lados. Elas estão a ponto de sorver a rubra oferenda das veias de Orestes diante dos espectadores. Elas cantam (v. 253): *o cheiro do sangue humano sorri para mim*.

Louco, acuado, a Orestes só lhe resta a vinda de Apolo e de Atena. Eles virão, mas não chegarei até lá. Abandono o jovem Atrida em seu desespero, deixo-o ainda louco, mantenho Cassandra alucinada, dançando seu rito de morte com Apolo ou seu feliz casamento com Dioniso. Preciso mantê-los loucos, para escrever e para concluir que a dança, no mundo antigo, bem como a reação dos espectadores à dança executada, parece ser uma fonte riquíssima de revisão do imaginário tão contaminado acerca do passado. Veja-se, por exemplo, o caso da performance da mocinha filha de Herodíades.

Há tratados que remetem a origem da dança a atos e práticas das divindades (os sátiros, segundo Luciano e Dioniso, segundo Platão). A dança ritual no teatro em homenagem ao deus Dioniso seria, nos trechos que mostrei, uma provocação visual que busca uma desordem interior com fins curativos. A dança de Apolo provoca sofrimento com lucidez. A dança de Dioniso provoca alegria no meio do sofrimento. Pude concluir tais coisas a partir de poses, movimentos de pernas, braços, cabeças e torso encontrados no texto poético, o qual registra, também, a impressão daqueles que os vêem. Viu-se, a partir de Ésquilo e Eurípides, um espetáculo de palavras e gestos que mostrou que, para esses poetas, a divindade sempre vem trazendo consigo sofrimentos. Talvez o sofrimento físico seja para eles uma forma de o divino se manifestar.

Documentação textual

- ÉSQUILO. **Oréstia**. Trad. de M. O. Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1992.
- _____. **Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides**. Paul Mazon (ed. e trad.). Paris: Les Belles Lettres, 1955.
- _____. **Agamennone, Coefore, Eumenidi**. Dario Del Corno (ed.), Raffaele Cantarella (trad.). Milão: Oscar Mondadori, 1981.
- EURIDIPES, **Fabulae**. Tomo I e III. J. Diggle (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1984 e 1994.
- _____. **As Troianas**. Trad. e introd. de M. H. da Rocha Pereira. Madrid. Edições Clásicas, 2000.
- _____. **Trojan Women**. Ed. Trad. introd. e coment. de S. A. Barlow. Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1986.
- Septuaginta. **Ta Ierá Grámmata**. Londres: Vrettanikes Vivlikes Etairéias, 1933.
- LUCIANO. **Sobre la danza**. In: **Obras**. Vol. III, Trad. de J. Z. BOTELLA. Madrid: Editorial Gredos, 1990.
- PLATÃO, **Las Leyes**. Introd. trad. e notas de J. M. Pabón e M. Fernández-Galiano. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2002.

Bibliografia

- ARNOTT, P. **Greek Scenic Conventions**. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Librairie Hachette, 1952.
- BURKERT, W. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Trad. de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- DAVIS, J. D. **Dicionário da Bíblia**. Trad. J. R. C. Braga. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1960.
- EMMANUEL, M. **Antique Greek Dance after sculptured and painted figures**. London/ New York: John Lane Company, 1916.
- GARELLI-FRANÇOIS, M.-H. La geste et la parole: mime et pantomime dans l'Empire Roman. **Agora: Máscaras, Vozes e Gestos: nos caminhos do teatro clássico**. Suplemento 2. Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001: p. 284-303.

- GHIRON-BISTAGNE, P. Acteurs de la transe dans l'antiquité. *In: Transe et Théâtre. Cahiers du Gita n° 4*. Décembre, 1988, p. 63-78.
- HOGAN, J. **A commentary on the complete Greek tragedies — Aeschylus**. London & Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- HOLST-WARHAFT G. **Dangerous voices: women's laments and Greek literature**. London: Routledge, 1992.
- LAWLER, L.B. **The dance of the ancient Greek theatre**. Iowa: University of Iowa Press, 1974.
- LATEINER, D. **Sardonic Smile: nonverbal behavior in Homeric epic**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998.
- LEBECK, A. Imagery and action in the Oresteia. *In: Greek Tragedy*. E. Segal (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1991.
- LIDELL, H. G.; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- LONSDALE, S. H. **Dance and ritual play in Greek religion**. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- MOREAU, A. Transes douloureuses dans le theater d'Eschyle. *In: Transe et Théâtre. Cahiers du Gita n° 4*. Décembre, p. 103-114, 1988.
- REINHARDT, K. **Eschyle-Euripide**. Paris: Les Editions de Minuit, 1972.
- ROMILLY, J. **La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle**. Paris: Les Belles Lettres, 1958.
- ROSENMEYER, T. G. **The art of Aeschylus**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1982.
- SARIAN, Haiganuch. Réflexions sur l'iconographie des Érinyes dans le milieu grec, italote et étrusque. *In: Actes du Colloque International du CNRS n. 619*. Atenas & Paris: École Française d'Athènes, p. 25-35.
- STANFORD, W. B. **Greek tragedy and the emotions**. London: Routledge & Kegan Paul plc, 1983.
- VERMEULE, E. **La muerte en la poesia y en el arte de Grecia**. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1984.

Notas

¹ *Tà teletá*, do greco, cerimônias de iniciação, celebração de mistérios.

² Para os textos do *Antigo Testamento*, utilizei a *Septuaginta*.

³ LUCIANO. *Sobre la danza*, § 8. Cf. também Eurípides, *Bacantes*, vv. 120-134.

⁴ Cf. também Eurípides, *Bacantes*, vv. 120-134.

⁵ LUCIANO. *Sobre la danza*, §§ 22, 26, 27.

⁶ Cf. LAWLER, L. B., *The dance of the ancient Greek theatre*, p. 22- 62 (dança na tragédia); p. 63-102 (dança na comédia); p. 103-125 (dança no drama satírico).

⁷ Epicarmo. frag. 132 Kaibel *apud* Lonsdale, 1993, p. 89.

⁸ Taplin *apud* HOGAN, J. **A commentary on the complete Greek tragedies — Aeschylus**, p. 85.

⁹ Maria Clara Xavier Leandro.

¹⁰ Cf. Moreau, 1988, p. 107 e nota 6, ao mesmo texto, que indica Otto Schroeder (*Aeschylus Cantica*, Leipzig, 1907, p. 78) e N. C. Conomis (**The doemiacs fo Greek drama**, *Hermes*, 92, 1964, p. 23-50) os quais corroboram a afirmativa.

¹¹ *Apud* Emmanel (1916, p. 258)

¹² Comentários de Barlow, **Trojan Women**, p. 173-174.