

ARTIGOS

Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil.

JOHN C. DAWSEY

RITOS DE PASSAGEM: DIONISO E O CORO DE SÁTIROS¹

RESUMO

Nas origens da tragédia grega, no coro de sátiros do teatro dionisíaco, os gregos fitavam o horror. Nessa observação de Nietzsche se encontra o ponto de partida para uma discussão dos ritos de passagem e, particularmente, da experiência do *límen*. Contribuições da performance e do teatro contemporâneos realçam aspectos dessa experiência. As análises de Julia Kristeva também merecem atenção. A hipótese, inspirada no pensamento de Walter Benjamin, emerge no final: elementos vitais dos ritos de passagem e do teatro dionisíaco tem a ver com o que poderíamos chamar de “margens das margens”. Em destaque, a dupla retirada de máscaras (cotidianas e extraordinárias), os subterrâneos dos símbolos e a experiência de f(r)icção (com *r* entre parênteses) nas relações entre máscara e corpo. Parafraseando Pascal, o corpo tem razões que a cultura desconhece. Às margens das margens forma-se uma ótica dialética: espantoso (ou extraordinário) cotidiano, nada surpreendente no espantoso.

palavras-chave
ritos de passagem,
margens das margens,
f(r)icção, espantoso
ou extraordinário
cotidiano, *corpoiesis*

1. Este artigo resulta de pesquisas desenvolvidas no âmbito do Projeto “Imagens de mães: drama e montagem” Processo CNPq 308691/2012-1.

I. DIONISO E O CORO DE SÁTIROS: FITANDO O HORROR

Convido os ouvintes a uma viagem, uma discussão sobre ritos de passagem². O nosso guia: um dos deuses da Grécia Antiga, o deus do vinho Dioniso. Nas origens da tragédia grega, onde floresce o teatro de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, nos deparamos com o culto a Dioniso. Nos primórdios desse culto, as danças e os cantos de um coro com máscaras de bodes, um coro de sátiros, do qual surgiu a tragédia (Nietzsche 1998, 52; Berthold 2003, 104).

Daí a etimologia da palavra “tragédia”: *tragos* (“bode”) e *ode* (“canto”). “Tragédia” quer dizer “canto de bode”. Os sátiros das festas desvairadas e dionisiacas da Antiga Grécia têm chifres, pernas e pés de bodes, e, às vezes, orelhas e rabos de cavalos. Aos ouvintes, um alerta: vamos precisar dessas orelhas.

Como artistas ou acadêmicos de tradições ocidentais, frequentemente olhamos para a Grécia desse período como a manifestação fugidia das mais belas expressões humanas. Os gregos, por sua vez, olhavam e cantavam a partir do lugar do coro de sátiros, de um lugar inumano.

O que viam? Fitavam o horror, diz Friedrich Nietzsche (1998, 63). Nas peças de Ésquilo, os horrores da guerra (Romilly 1998, 62). Em *Os sete contra Tebas* o coro canta:

Argivos cercam a cidadela de Cadmo,
terror derramam alaridos de guerra.
Freios nas queixadas equinas
entoam cantos de morte. (Ésquilo 2011, 41)

O corifeu exclama:

Filho de Édipo, tenho horror
do range-range dos carros
Relinchos de cavalos ferem meus ouvidos. [...]
Treme o solo da cidade inteira. Estamos cercados. [...]
Que horror! Cresce o estrépito nos portões.
Morro de susto. O medo arranca-me a língua.
(Ésquilo 2011, 46, 48-50)

2. Este ensaio foi apresentado como conferência de abertura no evento Encontros Arcanos: sob sombras e risos de Dioniso, organizado por Alexandre Nunes, Luciana Lyra, Robson Haderchpek e Veronica Fabrini, realizado no Departamento de Artes da UFRN, em Natal, Rio Grande de Norte, no período de 10 a 14 de setembro de 2014.

O coro responde:

Avivam as chamas do terror [...]
Viúvas, velhas ou jovens,
arrastadas quais éguas
pelas crinas, os mantos
em tiras, espoliada
a cidade, em prantos.
(Ésquilo 2011, 52-53)

Em *Os persas*, o horror da batalha e da carnificina:

Os navios naufragam; o mar desaparece inteiramente sob o aglomerado de destroços e cadáveres ensanguentados; as margens e os rochedos cobrem-se de mortos, e uma fuga desordenada, com remos à toda, leva o que resta das embarcações bárbaras – enquanto os gregos, como se fossem atuns libertos das redes, golpeiam, massacram, com pedaços de remos, com fragmentos de destroços! Um lamento misturado a soluços domina a imensidão do mar.
(Romilly 1998, 62; Ésquilo 2013, 46)

Em *Édipo em Colona*, de Sófocles, um rei horrorizado fura os seus próprios olhos ao descobrir-se como autor de incesto e parricídio (Romilly 1998; Sófocles 1998). Em *Medeia*, de Eurípedes, uma mãe monstruosa degola os seus próprios filhos (Eurípedes 1988, 56; Romilly 1998, 105). Em *As bacantes*, a mãe e as irmãs de um rei fazem picadinho do seu filho e irmão (Eurípedes 1988, 92).

Quando olhamos diretamente para o sol, diz Nietzsche (1998, 63), surgem manchas negras resultantes do fulgor insuportável da luz. No caso da tragédia grega, comenta, as figuras luminosas dos heróis resultam de um olhar que se dirige a uma escuridão insuportável (Nietzsche 1998, 63). Os gregos fitavam o horror.

II. RITOS DE PASSAGEM: DESLOCAMENTO DO LUGAR SENTIDO DAS COISAS

Ao discutir o teatro épico de Bertolt Brecht, Roland Barthes (1990, 85) define o teatro como atividade “que calcula o lugar olhado das coisas”. Com uma pequena alteração, para fins de incluir, além do sentido da visão ou do olhar, os outros sentidos do corpo, talvez esta definição também seja propícia para se pensar os ritos de passagem. Tais ritos calculam o lugar *sentido* das coisas e provocam um deslocamento. Um rito de passagem produz o deslocamento do

lugar *sentido* das coisas. De acordo com Arnold Van Gennep (2011, 30), ritos de passagem consistem de três momentos: 1) ritos de separação; 2) ritos de transição (ou *límen*); e 3) ritos de agregação. Assim, esses ritos proporcionam as passagens de uma idade, ocupação ou situação a outra, exigidas de quem vive em sociedade.

Há diferentes tipos de ritos de passagem. Por exemplo, a passagem de um território a outro. Lugares de passagem e de perigo: encruzilhadas, despachos, soleiras, portas, pórticos. Os lugares são marcados: um obelisco, um arco, uma pedra em pé. No Egito, na Assíria, na Babilônia, na China, escreve Van Gennep (2011, 37) havia as “guardiãs da soleira”, em proporções monumentais: estátuas, esfinges, dragões alados, monstros de toda espécie. Nessas passagens se fazem oferendas aos gênios ou espíritos do lugar. Michael Taussig (1980) descreve as oferendas feitas por mineiros bolivianos ao espírito das montanhas, o Supay, nas entradas das minas de estanho.

Gravidez e parto (Van Gennep 2011, 53). Entre muitos povos, a mulher grávida se afasta da vida em sociedade. Entre os Toda da Índia, realiza-se uma cerimônia de “abandono da aldeia”: a mulher passa a viver em uma cabana especial. No sétimo mês ela retorna, depois de assegurar um pai social para o futuro filho (uma vez que os Toda praticam a poliandria). Entre os Arapesh, mostra Margaret Mead (1976), os maridos são levados a simular a gravidez e as dores de parto de suas esposas.

Noivado e casamento (Van Gennep 2011). Os ritos envolvem grupos sociais. Um dos noivos, ou ambos, terá que se separar dos seus grupos de residência e parentesco. Novos laços sociais precisam ser tecidos. Há trocas, dotes, dons e contradons.

Funerais (Van Gennep 2011, 128). À primeira vista, pareceria que nas cerimônias funerárias os ritos de separação seriam os mais evidentes. No entanto, nesses casos, geralmente, são mais importantes os ritos de agregação, que agregam o morto ao mundo dos mortos.

Nesta apresentação pretendo dar atenção maior aos ritos de iniciação (Ibid., 71). Estes ritos, que envolvem a iniciação de indivíduos em grupos ou estados sociais, tendem a elaborar a experiência do *límen*, ou margem, de forma acentuada. Quero enfatizar a experiência da margem.

Chama atenção a natureza do deslocamento. Em ritos de passagem, as pessoas são levadas a se verem e a olharem para o seu mundo a partir das margens (ou *límen*) e dos lugares surpreendentes da vida social.

III. LÍMEN BRINCANDO COM O PERIGO

Em ritos de passagem, sociedades brincam com o perigo. Interrompem o fluxo da vida cotidiana e produzem efeitos de estranhamento em relação a elas mesmas. Aquilo que Bertolt Brecht buscava no teatro tem afinidades com ritos de passagem. Nestes também são produzidos efeitos de estranhamento, *Verfremdungseffekt* (cf. Rosenfeld 1965). Assim como no teatro pensado por Antonin Artaud, “caem as máscaras” (1999, 29), provoca-se a suspensão de papéis. Frente a frente, as pessoas se veem sem as máscaras do dia a dia. No *límen*, diz Victor Turner (1977), as pessoas podem ser surpreendidas pela experiência poderosa de *communitas*. Nas crostas endurecidas da vida social, se produz um movimento sismológico, um deslocamento.

Da raiz indo-europeia *per* (“correr riscos, aventurar-se”) possivelmente deriva a palavra grega *perao* (“passar por”); de *perao*, a ideia do rito de passagem. De *per* também deriva o termo “perigo”, o termo “pirata” e outros. (Detalhe: um dos episódios míticos envolvendo Dioniso ocorre num navio de piratas; embora tentem sucessivas vezes, os piratas não conseguem amarrar o deus do vinho.) A palavra “experiência” também deriva de *per*. Experiência tem a ver com perigo, as passagens são perigosas. Nelas se constituem experiências marcantes (Turner 1986, 34; 1982a, 17; Gagnebin 1994, 66).

De acordo com Artaud (1999), o verdadeiro teatro pode ser comparado à peste. A metáfora também é propícia para se descrever a experiência do *límen*. A experiência liminar leva à degradação do ser. Decomposição. No culto a Dioniso, o *sparagmos* ou desmembramento do corpo. Corpo sem órgãos, escreve Artaud (1976).

Horror do abjeto, diz Julia Kristeva (1980; 1982). Nem sujeito, nem objeto: abjeto. Mãe primordial. Lilith. Na experiência do abjeto, a experiência originária de mãe: uma filha ou um filho dela nasce; nem ela, nem não ela. Para filhos e filhas, uma mãe não é nem eles, nem não eles. Umbigo, memória. Corpo da mãe, mãe corporificada. Liminar. Lugar de passagem. Poluí. Coloca em risco.

Em seu livro *Pureza e perigo*, Mary Douglas (1976) – que inspira a obra de Kristeva – mostra como a ideia de sujeira tem a ver com questões de classificação. A sujeira se atribui ao anômalo ou ao ambíguo. Ela ameaça a vida social enquanto sistema classificatório. É perigosa. Encontra-se fora de ordem. Inverte, subverte. A ordem desmorona. A própria linguagem se desmancha.

As categorias que organizam a experiência e tornam as coisas visíveis se desfazem. Coisas desaparecem. Viram sombras. Experiência da cegueira. E da invisibilidade. No *límen* se adquire o poder da invisibilidade, como o de Dioniso diante do rei Penteu (Eurípedes 1988, 76).

TÚMULO E ÚTERO (*TOMB AND WOMB*)

“Túmulo e útero”, *tomb and womb*: com esses termos Turner (1989, 99; 2005, 144) descreve a experiência da margem. Em ritos de passagem ocorrem processos paradoxais, antitéticos. De um lado, a morte; de outro, o renascimento. O culto a Dioniso na Grécia Antiga ganha destaque em dois momentos: nos festivais rurais da prensagem do vinho, em dezembro; e, em fevereiro e março, nas festas das flores de Atenas (Berthold 2003, 103). A morte no inverno; na primavera, a ressurreição. Em diferentes povos, as cabanas usadas em ritos de iniciação são construídas, frequentemente, em forma de túmulos e úteros. Outras imagens também são recorrentes em ritos desse tipo e se apresentam como símbolos multivocais (Turner 1989): as serpentes (que, ao trocarem as suas peles, parecem renascer dos cascos da morte); a lua (que oscila entre a crescente e a minguante); a nudez (que pode evocar a imagem de um neném recém-nascido, como também de um cadáver).

CRUELDADE

Chama atenção o rigor. A experiência do dilaceramento. Teatro da crueldade. “Quando cria, o deus oculto obedece à necessidade cruel da criação. [...] A morte é crueldade, a ressurreição é crueldade” (Artaud 1999, 119-120). Pierre Clastres (1988, 126-127) fala da agonia da tortura. O corpo é perfurado, rasgado, despedaçado. Em ritos de iniciação, chama atenção a passividade do neófito. Corpo inerte. Cadáver. Corpo de morto. Pronto para ser feito. Maleável. O corpo vira barro, matéria prima do ceramista. Como rocha ele é esculpido. Ouvem-se os sons das pedras e dos objetos “carregados de energia fulminante” (Artaud 1999, 5). Sófocles era um admirador de Fídias, o escultor que descobria nas rochas as formas de vida (Berthold 2003, 109).

O neófito se transforma no boneco de qual fala Gordon Craig (1996) – o protótipo do ator ideal, capaz de evocar os mortos e as sombras de ancestrais. Inumano, adquire a capacidade de ser outro. O corpo devestido. Ressalta-se a nudez, o despojamento. “O homem nu, desacomodado”, como um Rei Lear (Shakespeare 1975, 992). O corpo reduzido ao gesto. E que renasce com a força de um “teatro pobre” de Grotowski (2002). O corpo violentado, revolvido como

solo endurecido pela força de um arado. O corpo transformado em solo fértil, carregado de húmus. Poroso, fecundo.

No baixo corporal (Bakhtin 1993), as aberturas de um corpo imundo, em relações de semelhança com as entradas e saídas de um mundo vulcânico, embrionário. As bruxas condenadas ao fogo da Inquisição, diz Carlo Ginzburg (1991), cavalgam os bodes. E conhecem as entradas aos subterrâneos do mundo.

CAMINHOS DA CRIAÇÃO

No teatro de Dioniso um gesto chama atenção: o *sparagmos*, o despedaçamento dos corpos. Tal como a videira, cujos galhos são cortados para que produzam os frutos do vinho, o corpo de Dioniso é desmembrado. Pela vingança dos titãs contra Zeus ou pela vingança de Hera, o seu corpo é despedaçado. Como um deus agonístico, Dioniso morre e renasce. Em inícios de inverno, a prensagem do vinho. Na primavera, a festa das flores. As videiras rejuvenescem. Das forças do caos o cosmos se recria. Em meio às ruínas e aos destroços surgem universos sociais e simbólicos.

DESMEMBRAMENTO E MEMÓRIA: SUBTERRÂNEOS DOS SÍMBOLOS

Dos processos de desmembramento a memória se refaz articulando passado e presente, revelando os arcanos e elementos suprimidos em risco de caírem no esquecimento. “O olho que vê é o órgão da tradição”, diz Franz Boas. Em momentos de margem, as lentes do dia a dia não nos servem. Sistemas classificatórios, que nos ajudam a ver as coisas, se desmancham. Experiência da cegueira. As coisas desaparecem da vista e, de repente, sentimos como se a cegueira nos ajudasse a ver. E vemos com novos olhos o que não víamos antes. Seres da margem surpreendem, emergem dos subterrâneos.

Símbolos poderosos se recriam nas margens e se decompõem em montagens carregadas de tensões. O *límen* revela os subterrâneos dos símbolos (Artaud 1999, 146). Sobre as cinzas do antigo culto a Tonantzin, princípio materno do mundo asteca, pré-colombiano, se ergue o culto a Nossa Senhora Guadalupe, um dos símbolos poderosos da nação mexicana. Em momentos de *límen*, os repertórios corporais dos devotos em festa revelam as energias que irrompem desses escombros (cf. Turner 1974, 105; 2008, 98; Dawsey 2013b). No *límen*, tal como no teatro proposto por Artaud (1999, 7), se agitam as sombras.

Dois dispositivos cênicos do teatro dionisíaco de Atenas, na Grécia Antiga, merecem atenção: 1) os chamados “degraus de Caronte”, uma escadaria subterrânea que levava à *skene*, por onde surgem as aparições vindas do Hades, o mundo inferior do barqueiro Caronte e das águas do Lete, o rio do esquecimento; e 2) o eciclema, uma pequena plataforma rolante sobre a qual um cenário era movido, trazendo à vista do público as atrocidades e os crimes cometidos por trás da cena (Berthold 2003, 115, 117). Por meio desses dispositivos, o teatro de Dioniso ilumina os bastidores, os subterrâneos e os lugares submersos dos símbolos.

SACRA: GROTESCO E SURPREENDENTE

Em ritos de iniciação, neófitos entram em contato com os *sacra* – as imagens, as histórias, os conhecimentos e os objetos sagrados. Nessa experiência chama atenção a preponderância do disforme e do grotesco (Turner 1989, 105). Às vezes se observa o modo como fragmentos díspares entram em relações bruscas e surpreendentes. Enquanto símbolos multivocais, tais imagens oscilam, despertam múltiplos significados. Imagens em relevo, desproporcionais, tornam-se objetos de reflexão. São boas para fazer pensar (Artaud 1999, 76). Reflexivas, também podem ser transformativas. Provocam a inervação dos corpos. Despertam e mobilizam os sentidos do corpo. Por meio dos sentidos do corpo se formam os sentidos do mundo (Classen 1993).

Como um sátiro no coro dionisíaco, com espanto, um grego se encontra como outro. O corpo se transforma, adquirindo as orelhas e os rabos de bichos, e os chifres, as pernas e os pés de bodes. Em foco, um corpo desfigurado e um deus desmembrado. No grotesco e no disforme se revela – como diz Mikhail Bakhtin (1993) em sua análise da cultura popular da Idade Média e do Renascimento – o inacabamento do mundo e a alegre transformação das coisas. Desses fundos nasce o riso dionisíaco. Nos arcanos há histórias que ainda não vieram a ser.

PODER DO FRACO

Deuses agonísticos são frágeis. A fragilidade pode ser uma fonte de poder. Em momentos de margem, figuras liminares, estruturalmente fracas, às vezes se revelam com poderes extraordinários. Quando um sistema classificatório se ossifica ou perde vitalidade, dificultando a comunicação das partes com o todo, figuras das margens anômalas ou ambíguas podem emergir com força. Unificam múltiplos planos e criam conexões com

elementos vitais que se afundam na memória e nos substratos da vida social. Abrem canais para os lugares mais baixos, fecundantes, energizantes.

Os povos Ndembu se constituem a partir da junção de um povo Lunda invasor e de um povo Mbwela autóctone. O chefe Kanongesha provém do povo Lunda invasor. Em rituais de instalação do chefe Kanongesha, o poder emana do sacerdote Kafwana. O sacerdote vem do povo Mbwela autóctone, cujas relações com a terra se afundam no tempo. Por meio do Kafwana, se instala o chefe Kanongesha. Do Kafwana o Kanongesha recebe o bracelete *lukanu* feito de genitália e fibra nervosa e banhado em sangue de escravos. Com o bracelete *lukanu*, o Kanongesha também recebe as dádivas que se originam de um poder que vem dos substratos da vida social e simbólica, e que garantem a prosperidade dos seres e de suas relações com a terra (Turner 1977, 98-101). Por meio do Kafwana se obtém um poder que vem de baixo, envolvendo não tanto um domínio sobre a terra quanto um conhecimento de como se relacionar com ela.

Na zoologia dos povos Lele, da África Central, uma criatura merece destaque. Trata-se do pangolim, uma figura liminar de difícil classificação: tem escamas de peixe, mas sobe em árvores; tem as feições de um lagarto, mas se reproduz como um mamífero; distingue-se de outros mamíferos pequenos por gerar um filhote de cada vez. Entre os povos Lele, o pangolim é alvo de escárnio e ridicularização. Normalmente não se considera o pangolim como algo bom para se comer, mas, em épocas de crise, quando as relações nas aldeias se tornam tensas e a floresta deixa de produzir os seus frutos, ganha força o culto a essa criatura. Como um deus agonístico, ele é conduzido à aldeia e, como um rei, é entronizado. Em seguida, é transformado em vítima sacrificial. Assim, se acredita, a vida retorna às aldeias e à floresta (Douglas 1976, 203-204).

Em aldeias Tallensi, que se organizam a partir de princípios patri-lineares, a linha materna é estruturalmente submersa. Porém, espera-se que, em algum momento de suas vidas, jovens Tallensi façam uma viagem em busca de conhecimentos, reunindo objetos e estabelecendo relações com pessoas de sua linhagem materna. Ao fim de suas buscas, guiados por deuses ou espíritos da linhagem submersa, constroem um templo bakologo. Ali colocam imagens e objetos reunidos em suas viagens. Em épocas de doença ou crise social, as pessoas recorrem às forças reunidas nesse templo (Turner 1977, 113-118).

RETIRADA DAS MÁSCARAS

Há duas espécies de retirada de máscaras que ocorrem em ritos de iniciação, e em ambas se percebe a suspensão de papéis. A primeira, à qual já nos referimos, inaugura a experiência do *límen*: a retirada das máscaras usadas pelas pessoas no dia a dia. Uma segunda retirada das máscaras também chama atenção: no encontro de neófitos com os deuses ou monstros que produzem, em ocasiões festivas, o terror nas aldeias, esses seres extraordinários também retiram as suas máscaras revelando-se como pessoas do convívio cotidiano.

O ato central de ritos de iniciação de povos nativos da América do Norte e Austrália, diz Van Gennep (2011, 81-82), consiste na revelação aos noviços de que os bichos-papões de sua infância são simples *sacra*; máscaras ameríndias, num caso, e zunidores australianos, no outro. Iniciados aprendem a manipular os *sacra*, colocando máscaras e produzindo sons. Na iniciação de crianças Zunis à fraternidade *Katcina* (*Ko'tikili*) jovens de gênero masculino são golpeados com ramos de iúca por quatro deuses. Em seguida, os quatro deuses retiram as máscaras e os noviços se deparam com homens da aldeia. Logo então, ao receberem suas próprias máscaras e ramos, os noviços golpeiam os homens (Van Gennep 2011, 80-81).

Um dos pontos altos da vida dos Arapesh acontece nas noites de festa, quando chega à aldeia o *tamberan*, um bicho-papão, o patrono sobrenatural dos homens da tribo. Ao chegar, o *tamberan* espalha o terror. A sua voz é estrondosa e põe crianças e mulheres a correr. Ao longo do processo de iniciação, crianças aprendem o que as mulheres provavelmente já sabem, mesmo fingindo não saber: que os estrondos, na verdade, são produzidos pelos próprios homens da aldeia, com apitos, gongos e flautas gigantes de bambu. Em ritos de iniciação vem a certeza: não há nem mesmo uma máscara *tamberan*³, há simplesmente o barulho dos homens (Mead 1976, 84-91).

Chama atenção o duplo movimento. A caída das máscaras da vida cotidiana em momentos de margem abre possibilidades para uma experiência do extraordinário, e assim se produz um efeito de estranhamento em relação ao cotidiano. Ao mesmo tempo, a retirada das máscaras de deuses e monstros, revelando-os como

3. Em Mauss (2003), encontramos uma possível etimologia do termo *persona*: *per-sonare*, a máscara por qual ressoa a voz.

seres frágeis e humanos, provoca outra espécie de estranhamento, agora em relação à própria experiência do extraordinário. De um lado, uma iluminação religiosa; de outro, a iluminação profana (Benjamin 1985a, 33)⁴.

Se os ritos de iniciação revelam o lado misterioso da vida, eles também agem em direção oposta, evitando a ênfase no lado misterioso do mistério. Assim produzem um duplo efeito de estranhamento em relação ao cotidiano e ao extraordinário também. No cotidiano, com espanto, se descobre o horror. Ao mesmo tempo, nada surpreendente no espantoso. O riso dionisíaco tem a ver com esse duplo movimento. Diante do horror, o coro de sátiros descobre o riso.

F(R)ICÇÃO

Merece atenção o contato dos neófitos com as máscaras. Na fricção entre o corpo e a máscara, ambos se transformam. Se uma máscara é capaz de despertar a *poiesis* de um corpo, ou seja, a sua *corpoiesis*, que se manifesta na capacidade infundável de um corpo se revelar como outro, o corpo também pode alterar ou moldar a máscara com qual entra em contato⁵. Nesse processo de f(r)icção, que gosto de pensar com o *r* entre parênteses, o corpo adquire um domínio sobre as relações com a máscara.⁶ É importante observar que tal domínio tem a ver com as relações com a máscara e com o conhecimento adquirido com ela, e não com o domínio sobre a máscara em si. Assim como uma máscara pode ganhar vida própria, ela também pode ser moldada, alterada ou, até mesmo, destruída ao entrar em relações com o corpo. Um detalhe: a máscara que produz o terror pode suscitar o riso.

4. A observação de Benjamin (1985, 33) sobre a ótica dialética do surrealismo é instrutiva: “De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.” Em seu estudo sobre o xamanismo e a cultura do terror, Michael Taussig (1991) encontra semelhanças entre os procedimentos do surrealismo e os dos xamãs do Putumayo.

5. O termo *corpoiesis* – usado aqui num registro próprio – se inspira no livro de José Lima Júnior (2013).

6. Em diversos textos venho desenvolvendo a ideia de f(r)icção. Cf. Dawsey 2006; 2009b; 2013a; 2013c.

MEMÓRIA E CORPO INUMANO

Ao propor um “teatro da crueldade”, Antonin Artaud se inspira em relatos sobre ritos de iniciação. Alguns deles, tais como os dos guerreiros das Grandes Planícies, ou dos Mbayá-Guaicurú do *Chaco* paraguaio, discutidos por Pierre Clastres (1988, 126-127), revelam um repertório espantoso de procedimentos de tortura: enforcamentos, amputações, carnes rasgadas, estiletos enterrados nas chagas, *derradeira corrida* e perfurações do pênis e mamilos. Por esses meios, diz Clastres (1988, 128), “a sociedade imprime a sua marca no corpo dos jovens”. Como dispositivos mnemônicos, os sulcos deixados nos corpos em ritos de iniciação impedem o esquecimento. “O corpo é uma memória” (Clastres 1988, 128).

Corpo distorcido, dilacerado. Em rugas, dobras e deformações do corpo se aninham as imagens em risco de caírem no esquecimento. O corpo tem os seus esconderijos e as suas cavernas onde guarda coisas preciosas e proibidas. Desses lugares, quando menos se espera, irrompem as imagens da memória como um bando de pássaros ou morcegos. A figura do corcundinha, evocada por Walter Benjamin nos ensaios sobre Kafka (Benjamin 1985b, 159) e sobre infância em Berlim (Ibid. 1993, 142), agita as imagens desses fundos. No corcundinha de Benjamin, o “sem jeito manda lembrança”. No corpo deformado se encontra uma forma alterada do corpo; um corpo inumano.

Benjamin (1985b, 157) escreve que o escritor Franz Kafka “não se cansava de escutar os animais para deles recuperar o que fora esquecido”. No teatro de Dioniso os gregos ouviam e se transformavam em um coro de sátiros, com orelhas e rabos de cavalo, ou chifres, pernas e pés de bodes. Benjamin (Ibid., 162) escreve: “Pois o que sopra dos abismos do esquecimento é uma tempestade”. Em ritos de margem corpos se transformam e se juntam em corpo social. Ao mesmo tempo por meios cruéis assumem as formas de um corpo inumano (Artaud 1999). O corpo tem razões que a cultura desconhece⁷.

ESTRANGEIRO: “EU É OUTRO”

Conhecido como o “Estrangeiro” (Eliade e Couliano 2003, 164), Dioniso se transformou no deus mais popular dos gregos. Filho de Zeus e da princesa tebana Sêmele, as suas origens remontam às regiões da Trácia e da Frígia. Ao beberem do vinho, ou sangue de

7. Parafraseando o dito de Pascal: “o coração tem razões que a própria razão desconhece”.

Dioniso, os gregos se descobrem como outros. Por meio do coro de sátiros e dos “cantos do bode”, entravam em outro corpo (Nietzsche 1998, 60). De acordo com Benjamin (1985b, 158), “o mais esquecido dos países estrangeiros é o nosso próprio corpo”.

IV. JORNADA DE DIONISO

Entre os gregos, Dioniso é um deus único: seu pai é divino e, sua mãe, humana. Do encontro entre Zeus e Sêmele nasce Dioniso. No momento do nascimento, Sêmele morre fulminada pelos raios do esplendor de Zeus. Os caminhos de Dioniso não o levam ao pai no Olimpo, levam-no aos fundos do Hades onde se encontra com a sua mãe. O riso dionisiaco tem menos a ver com as alturas do Olimpo do que com os subterrâneos da Mãe Terra.

Corpo de mãe, lugar de passagem; nem objeto, nem sujeito: corpo abjeto (Kristeva 1980; 1983). Nesse corpo, diz Kristeva, afloram os poderes do horror. “O feminino”, diz Artaud (1999, 169), “é tonitruante e terrível”. Mãe perigosa, fecundante. Um detalhe: desse lugar também surge a brincadeira de criança (Winnicott 1971) e a arte do ator: não eu, não não eu (Schechner 1985a, 4, 6; 1985b, 110, 112).

Em cortejos carnavalescos seguem bacantes de Dioniso. Delirantes dançam mulheres dispostas a fazer picadinho de homens que encontram pelos caminhos. Procurando pôr fim ao culto a Dioniso, sai o rei Penteu em perseguição aos devotos. O seu corpo é despedaçado por mulheres. Em meio às bacantes se encontram a mãe e as irmãs do rei.

Foi tudo um tumulto selvagem: Penteu estertorava, com o pouco de respiração que ainda lhe restava, e as bacantes gritavam em triunfo. Uma carregava um braço, outra um pé, com sapato e tudo. Despedaçavam o corpo, arrancando a carne das costelas. Todas, com as mãos ensanguentadas, brincavam de jogar bola com a carne de Penteu. (Eurípedes 1988, 92)

V. CORO DE SÁTIROS: LUCIDEZ E LOUCURA

Como dito no início desta apresentação, o coro de sátiros “fita o horror” (Nietzsche 1998, 63). Olha para os fundos da loucura. Não, porém, nas máscaras do dia a dia. Sob os efeitos do vinho, cantam como bodes, aplaudem e batem os pés como sátiros.

O teatro ritual da Antiga Grécia, diz Margot Berthold (2003, 105), era precedido por uma procissão que vinha da cidade e terminava no

recinto sagrado de Dioniso. O clímax dessa procissão era o carro de Dioniso, o deus do vinho, puxado por dois sátiros. O carro, na verdade, era uma barca sobre rodas (*carrus navalis*), que carregava a imagem do deus ou, em seu lugar, um ator coroado de folhas de videira; uma barca dos loucos. Os gregos viam-se sendo vistos por Dioniso. Dialética da embriaguez. Por meio da embriaguez do vinho de Dioniso se produz uma percepção lúcida. O coro de sátiros fitava o horror.

VI. VAIAS

Ao final do percurso deste ensaio (escrito e teatral), imagino um sátiro ou membro do coro dionisíaco bem ao gosto das vanguardas artísticas dos inícios do século vinte (Goldberg 2001, 16), produzindo uma sonora vaia. Observem, diria o sátiro, as incoerências, interrupções e passagens abruptas do percurso, assim como a sua forma fragmentária. Prestem atenção nos deslocamentos de imagens e pensamentos, arrancados dos seus contextos, e nas citações repentinas da performance e do teatro contemporâneo (ocidental) – Artaud, Brecht, Craig, Grotowski, Schechner – em uma discussão sobre ritos de passagem. Ensaio errante, exercício imprudente, diria (piscando o seu olho de bode). Assim se produz um curto-circuito, com faíscas e fumaça, na história que Turner (1982b) conta do ritual ao teatro, e, até mesmo, nas histórias em duas vias de Schechner (1988) do ritual ao teatro e de volta. Em lugar de um *continuum* entre teatro e ritual, como Schechner propõe, vemos uma série de montagens e sobreposições. Mesmo não concordando inteiramente com Aristóteles, ou com o que o filósofo tem a dizer na *Poética* (Aristóteles 1973, 447) sobre a tragédia grega (“uma catarse dos sentimentos de piedade e horror”), estranharia a sua ausência e, também, acharia falta dos ataques de Brecht ao teatro aristotélico. Um detalhe: em relação à ideia brechtiana de *Verfremdungseffekt* (efeitos de estranhamento, na língua alemã), abriria um sorriso: os alemães devem muito aos gregos.⁸ E, no palco da história, bateria palmas e patas: nos teatros “pobre” de Grotowski, “cruel” de Artaud, e “épico” de Brecht, entre outros, ouvem-se as vozes (e os balidos de bode) do coro de sátiros.

No percurso (de quem tem um deus errante como guia), uma hipótese pode surpreender: alguns dos elementos vitais dos ritos de passagem, assim como do teatro dionisíaco, têm a ver com o que

8. Este ensaio foi escrito na época em que a questão do endividamento grego na união europeia ocupava as manchetes de alguns dos principais jornais do mundo.

poderíamos chamar de margens das margens⁹. Embora o objetivo tenha sido discutir a experiência do *límen*, um tema caro a autores da antropologia como Victor Turner, Mary Douglas e Arnold Van Gennep, o nosso percurso nos levou – nas pegadas de Walter Benjamin, Julia Kristeva e dos sátiros de Dioniso – às margens do *límen*. Entre os sátiros, a figura de Michael Taussig (1991).

Em alguns dos fragmentos retomados a seguir, essa ideia surge com força:

SUBTERRÂNEOS. Victor Turner sugere que símbolos poderosos surgem às margens da vida social, em experiências que brotam do *límen*. Em ritos de passagem às vezes nos vemos em subterrâneos dos símbolos. Como visto, dispositivos cênicos do teatro dionisíaco (plataformas rolantes e “degraus do Caronte”) nos abrem para esses subterrâneos, e também para seus bastidores e lugares submersos. A própria localização do teatro em Atenas é sugestiva. Observa-se o duplo deslocamento: ao lado ou às margens da ágora (centro da vida pública da *pólis*), erguem-se os templos da padroeira da cidade, Partenon e Atena Nice (“triunfante”), no alto da Acrópole; no lado exterior da Acrópole, em suas regiões inferiores, se encontra o teatro dionisíaco. No topo da Acrópole, os templos de Atena; nas regiões baixas, às margens das margens, o teatro de Dioniso.

MÁSCARAS. Como visto, em alguns ritos de passagem ocorre uma dupla retirada de máscaras. Na primeira, referente à queda das máscaras da vida cotidiana, a experiência do *límen*. Na segunda, a retirada das máscaras extraordinárias. Esse movimento dialético não deixa de evocar as ideias de Benjamin sobre iluminações profanas e a ótica do surrealismo¹⁰. Assim se produz um duplo movimento, às margens das margens, e um duplo estranhamento em relação ao cotidiano e também ao extraordinário.

Muitas formas de teatro e ritual dispensam o gesto da segunda retirada. Pois, como mostra Richard Schechner (1985, 6), em diferentes tradições de performance é comum que não ocorra nenhum esforço de esconder o corpo de quem veste a máscara. Nesses casos, os momentos de revelação dos corpos por detrás das máscaras ocorrem ao longo da performance. No teatro dionisíaco pessoas do convívio cotidiano se descobrem em máscaras de bodes.

9. A noção de “margens das margens” também aparece em outros textos (Dawsey 2005; 2006; 2009a; 2009c).

10. Ver nota 4 sobre a ótica dialética do surrealismo.

CORPO. O próprio corpo pode ser algo que se descobre às margens das margens. Isso tem a ver com o modo como se gera uma experiência de f(r)icção – como gosto de pensar, com o *r* entre parênteses – nas relações entre corpo e máscara. No uso da máscara extraordinária, o corpo se altera, adentrando o *límen*. Como diz Bakhtin (1993), as máscaras revelam a alegre transformação das coisas – e do corpo. Ao mesmo tempo, seria possível acrescentar, as máscaras – por mais assombrosas, assustadoras e reais que sejam – também se alteram, são frágeis. No lampejo do corpo – “o mais esquecido dos países estrangeiros” – a máscara se transforma. Observa-se novamente o duplo movimento, do não eu ao não não eu, como sugerem os escritos de Schechner (1985a; 1985b), inspirando-se em Winnicott (1971). Ou, como sugiro neste ensaio, da f(r)icção da máscara no corpo (no *límen*) à do corpo na máscara (às margens das margens).

Enfim, ao longo do texto ensaiamos uma espécie de jornada de Dioniso. Em vez de ascendermos ao topo da Acrópole, ou a um dos templos de Atena, a deusa da *pólis* e da civilização, descemos aos lugares subterrâneos e submersos. Ensaio errante. Júlia Kristeva confirmaria: buscamos Sêmele, a mãe de Dioniso – a mãe demasiado humana e mortal fulminada pelos raios do esplendor de Zeus no momento do nascimento do seu filho. *Pureza e perigo*, Atena e Sêmele. A primeira, princípio feminino da civilização e do universo simbólico. A segunda, mulher abjeta – nem sujeito, nem objeto (Kristeva 1980; 1982) – princípio criador que se afunda nos subterrâneos dos símbolos. Artaud sabe bem: no feminino “tonitruante e terrível” se encontram as fontes do grito e do riso. Kristeva, diria o sátiro, sabe de onde vem o canto do bode.

Em cena, sob os olhos do público e de um coro de sátiros, o horror. Percebe-se o cálculo do lugar olhado (e ouvido) das coisas. (Como dito no início desta apresentação, vamos precisar das orelhas.) Nota-se um primeiro deslocamento: o público afluí ao teatro ritual, às margens da Acrópole. E, depois, um segundo: o público se reconhece no coro dos sátiros. Às margens das margens, se detecta um modo de se relacionar com as máscaras e narrativas do horror. Espantoso cotidiano, nada surpreendente no espantoso¹¹.

Como um corpo coletivo, um coro de sátiros f(r)icciona as máscaras do terror. Nem mesmo as forças poderosas do horror – em suas máscaras assombrosas – resistem à *corpoiesis* e ao riso (ou às vaias) de um coro de sátiros.

texto recebido

07.07.2015



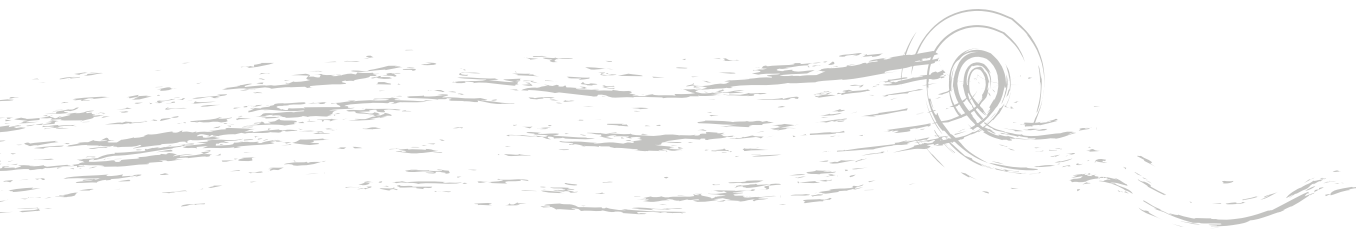
11. A ideia de um extraordinário ou espantoso cotidiano também aparece em outros ensaios (Dawsey 2005; 2013a).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. 1973. Poética. In *Aristóteles*, 439-471. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os pensadores).
- Artaud, Antonin. 1976. To have done with the judgment of God: a radio play. In *Antonin Artaud: selected writings*, ed. Susan Sontag, 555-571. Berkeley, California: University of California Press.
- _____. *O teatro e seu duplo*. 1999. São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, Mikhail. 1993. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Edunb.
- Barthes, Roland. 1990. Diderot, Brecht, Eisenstein. In *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*, 85-92. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, Walter. 1985a. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*, 21-35. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1985b. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In *Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política*, 137-164. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1993. Infância em Berlim por volta de 1900. In *Obras escolhidas 2: rua de mão única*, 71-142. São Paulo: Brasiliense.
- Berthold, Margot. 2003. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Classen, Constance. 1993. *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures*. Londres: Routledge.
- Clastres, Pierre. 1978. *A sociedade contra o estado: pesquisas em antropologia política*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Craig, Edward Gordon. 1996. The actor and the über-marionette. In *The twentieth-century performance reader*, ed. Michael Huxley and Noel Witts, 159-165. Londres: Routledge.
- Dawsey, John C. 2005. O teatro dos boias-frias: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, v. 24: 15-34.
- _____. 2006. O teatro em Aparecida: santa e lobisomem. *Mana*, v. 12: 135-150.
- _____. 2009a. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. *Mana*, v. 15, n. 2: 349-376.

- _____. 2009b. Corpo, máscara e f(r)icção: a fábula das três raças no Buraco dos Capetas. *Ilha: Revista de Antropologia*, v. 11, n. 1: 41-62.
- _____. 2009c. História noturna de Nossa Senhora do Risca-Faca. *Revista Estudos Feministas*, v. 17, n. 1: 135-158.
- _____. 2013a. *De que riem os boias-frias? Diários de antropologia e teatro*. São Paulo: Terceiro Nome.
- _____. 2013b. Tonantzin: Victor Turner, Walter Benjamin e antropologia da experiência. *Sociologia & Antropologia*, jul.-nov. v. 3, n. 6: 20-35.
- _____. 2013c. Descrição *tensa* (*Tension-thick description*): Geertz, Benjamin e performance. *Revista de Antropologia*, v. 56, n. 2: 291-322.
- Douglas, Mary. 1976. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva.
- Eliade, Mircea e Ioan P. Couliano. 2003. *Dicionário das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ésquilo. 2011. *Os sete contra Tebas*. Porto Alegre: L&PM.
- _____. 2013. *Os persas*. São Paulo: Perspectiva.
- Eurípedes. 1988. *Medéia/As bacantes/As troianas*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Gagnebin, Jeanne Marie. 1994. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- Ginzburg, Carlo. 1991. *História noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Goldberg, Rose Lee. 2001. *Performance art: from futurism to the present*. Nova York: Thames & Hudson.
- Grotowski, Jerzy. 2002. *Towards a poor theatre*. Londres: Routledge.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil.
- _____. 1982. *Powers of horror: an essay in abjection*. Nova York: Columbia University Press.
- _____. 2002. *The Portable Kristeva*. Nova York: Columbia University Press.
- Lima Júnior, José. 2013. *Corpoética: um passeio pela palavra*. Campinas: Texto & Cultura.
- Mauss, Marcel. 2003. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de "eu". In *Sociologia e antropologia*, 369-400. São Paulo: Cosac Naify.

- Mead, Margaret. 1976. *Sexo e temperamento*. São Paulo: Perspectiva.
- Nietzsche, Friedrich. 1998. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Romilly, Jacqueline. 1998. *A tragédia grega*. Brasília: UnB.
- Rosenfeld, Anatol. 1965. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti.
- Schechner, Richard. 1985a. Points of contact between anthropological and theatrical thought. In *Between theater and anthropology*, 3-34. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- _____. 1985b. Restoration of behavior. In *Between theater and anthropology*, 35-116. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- _____. 1988. From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid. In *Performance theory*, 106-152. Nova York: Routledge.
- Shakespeare, William. 1975. King Lear. In *The complete works of William Shakespeare*, 973-1010. Nova York: Random House.
- Sófocles. 1998. Rei Édipo. In *Sófocles/Ésquilo: Rei Édipo/Antígone/Prometeu acorrentado*, 21-68. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Taussig, Michael. 1980. *The devil and commodity fetishism in South America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- _____. 1987. *Shamanism, colonialismo, and the wild man: a study in terror and healing*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- _____. 1991. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. São Paulo: Paz e Terra.
- Turner, Victor. 1974. Hidalgo: history as social drama. In *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*, 98-155. Ithaca: Cornell University Press.
- _____. 1977. Liminality and communitas. In *The ritual process: structure and anti-structure*, 94-130. Ithaca: Cornell University Press.
- _____. 1982a. Introduction. In *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, 7-19. Nova York: PAJ Publications.
- _____. 1982b. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications.



_____. 1986. Dewey, Dilthey, and Drama: an essay in the anthropology of experience. In *The anthropology of experience*, ed. Victor Turner and Edward M. Bruner, 33-44. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.

_____. 1989. Betwixt and between: the liminal period in *Rites de Passage*. In *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*, 93-111. Ithaca: Cornell University Press.

_____. 2005. *Betwixt and between: o período liminar nos "Ritos de Passagem"*. In *Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu*, 137-158. Niterói: EdUFF.

_____. 2008. Hidalgo: a história enquanto drama social. In *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*, 91-144. Niterói: EdUFF.

Van Gennep, Arnold. 1960. *The rites of passage*. Chicago: The University of Chicago Press.

_____. 2011. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes.

Winnicott, Donald W. 1971. *Playing and reality*. Londres: Tavistock.