

Capítulo I

*A DANÇA EM  
ANTIGAS CIVILIZAÇÕES*

Perguntaram certa vez a Isadora Duncan quando começara a dançar. "No ventre da minha mãe" — foi a resposta. Esta imagem poética põe a dança na origem da vida, como manifestação instintiva do ser humano.

Havelock Ellis e Curt Sachs vão mais longe ainda, dizendo que a dança precedeu o homem: movimentos considerados dançantes integram a rotina de diferentes espécies, de insetos a mamíferos, na aproximação para o acasalamento.

Antropólogos e arqueólogos assumem que o homem primitivo dançava como sinal de exuberância física, rudimentar tentativa de comunicação e, posteriormente, já como forma de ritual. Dançou-se assim desde tempos imemoriais, em trono de fogueiras e diante de cavernas: gestos rítmicos, repetitivos, às vezes levados ao paroxismo, serviam para aquecer os corpos antes da caça e do combate. Nas mais remotas organizações sociais, a dança estava presente, celebrando as forças da natureza, investidas bélicas, mudança das estações.

A mais antiga imagem da dança data do Mesolítico (cerca de 8300 A.C.). Foi descoberta na caverna de Cogul, que fica na província de Lérida, na Espanha. Mostra nove mulheres em torno de um homem despido, indicando ritual de fertilidade. No livro *World History of Dance*, Curt Sachs analisa esse desenho como registro de uma tosca ronda dançante que atravessou milênios e prenunciava a mítica dança de Apolo cercado pelas nove musas.

Mas o próprio Sachs adverte que muito pouco se pode deduzir dos desenhos pré-históricos. As imagens prestam-se a diferentes interpretações. Uma fonte mais segura é fornecida pela observação de grupos étnicos cuja cultura se identifica ainda com a da Idade da Pedra. Neste caso estão, por exemplo, os *bushmen* da África do Sul; suas danças em torno de um animal a ser abatido aparentam-se às imagens desenhadas nas cavernas do Paleolítico médio. Dança semelhante é executada pelos Kurnai da Aus-

trália meridional. Nesses dois grupos, uma atividade de sobrevivência, a caça, é precedida por uma dança ritual.

Propiciar espíritos benfazejos, exorcizar forças maléficas, atrair a energia dos astros originaram rituais primitivos que tinham na dança uma das suas manifestações. Esses rituais, indicando a faculdade de simbolizar, seriam comuns no Neolítico, por volta de 6500 A.C. quando o homem produzia objetos de pedra polida e trocara o nomadismo pela agricultura e domesticação de animais. No Crescente Fértil que ficava na atual área do Oriente Médio, bem como na Anatólia e em Argissa-Maghula, na Grécia, encontram-se os mais remotos vestígios da atividade agrícola. Tascas estatuetas, quase sempre reproduzindo o corpo feminino com formas avantajadas, sugerem a existência de culto mágico.

Nessas arcaicas sociedades agrícolas originaram-se os ritos de fertilidade. Eram uma maneira de tentar controlar a natureza simulando o seu ciclo. Sacrifícios sangrentos, símbolos fálicos, encantações, danças, dramatizações integravam os ritos. O objetivo consistia na obtenção de colheitas fartas. Tornava-se necessário então transmitir ao solo, através da magia, a capacidade reprodutiva dos animais e seres humanos. Assim as espigas cresceriam como criança no ventre materno, garantindo a continuidade da vida.

Um tema persistente nos rituais de fertilidade era o de uma gigantesca inundação ou dilúvio, seguindo-se um período de bem-estar. Outro colocava a labuta agrícola como punição por rebelião de um primeiro casal que afrontou o grande espírito criador. O tema de vida, morte, ressurreição também era freqüente: uma deusa perde o amante, o irmão ou o filho, indo buscá-lo no mundo subterrâneo, entre mil perigos, até que o encontro aconteça. E o encontro assinala sempre o retorno da vida após um intervalo de frio e escuridão. Aplacada pela restituição de um ser que é parte de si mesma, a deusa permite a fertilidade da terra.

Nos primitivos rituais de fertilidade nasceu uma dança que sobrevive até hoje, a dança do ventre. Com seus movimentos sinuosos, ela reproduz o ato sexual. No livro *The White Goddess*, Robert Graves a inclui como uma das principais manifestações no culto da deusa-mãe. Por seu lado, Havelock Ellis em *Dance of Life* analisou-a em relação ao matriarcado: teria sido, no início, um cerimonial secreto do qual os homens eram banidos.

Os especialistas fazem questão de frisar que a dança do ventre, tal como é vista agora em apresentações para turistas em al-

*guns países do Oriente Médio, não passa de uma forma degenerada.* Ela sobrevive em sua essência entre alguns povos da Ásia e da África, associada às dores do parto, ou seja, à continuidade da vida. Também entre os índios Canela e Gê do Brasil: as mulheres pintam o corpo com pequenos círculos coloridos antes de executá-la na primeira noite da lua cheia.

As máscaras constituem outro resquício dos ritos de fertilidade. Cobrindo o rosto, os participantes acreditavam assimilar o poder da divindade invocada, a força do animal a ser abatido ou de algum espírito que beneficiaria a comunidade. Elas também eram tidas como um meio eficaz de espantar demônios. Copiando engenhosamente as feições do inimigo, tornava-se possível enganá-lo ou vencê-lo.

O uso de máscaras, atravessando gerações, fez parte de antigas religiões como a dos egípcios e a dos gregos. Sacerdotes e sacerdotisas podiam assimilar melhor a distância a separá-los dos fiéis. Com idêntico sentido, o teatro, que se origina em dramatizações mágico-religiosas, também adotou a máscara. Atores e dançarinos, nas mais diversas formas, perpetuaram tal artifício até a época de Luís XIV. O costume persiste em festas populares como o carnaval.

Ao compor *A Sagração da Primavera*, Igor Stravinsky inspirou-se num ritual de fertilidade praticado na Rússia pagã: o sacrifício de uma virgem escolhida pelos anciãos do clã e cuja morte irá regenerar a terra. Essa obra, que revolucionou a música e o *ballet* no século XX, teve pois como fonte um costume cuja origem se confunde com a das mais remotas organizações sociais.

Desde que a agricultura fixou o homem ao solo, celebrou-se a chegada da primavera com a volta do sol e da vegetação. Era encarada com um sinal de que os deuses permitiam ao homem continuar vivendo. Em retribuição, a comunidade oferecia presentes e sacrifícios. Tal prática existiu em civilizações tão distintas quanto a celta e a inca. A festa do Maypole, que se vê hoje na Irlanda, é herdeira direta de um rito milenar, o fogo de Beltane, aceso pelos druidas para comemorar a primavera. Em aldeias andinas do Peru mantém-se o costume de dançar em torno de uma coluna solar quando termina a estação mais fria.

A Páscoa é outra descendente dos ritos da primavera. Para os hebreus, marcava a reconciliação de Jeová com o povo eleito. Os cristãos iriam depois associá-la com a ressurreição de Jesus. Mas a origem dessa festa, que coincide com o início da primavera

no hemisfério norte, entre março e abril, é encontrada no mito de Tamuz, precedendo a tradição judaico-cristã.

Na mitologia assíria, Tamuz era o amante da deusa-mãe Ishtar. Ele desaparece ou morre, conforme diferentes versões, depois de uma caçada nas montanhas. A deusa vai procurá-lo no mundo subterrâneo. Ali, ela precisa pagar um tributo ao gênio das trevas. O conteúdo do tributo também varia nos relatos: sete pulseiras, véus, ovos ou espigas são deixados nas portas que separam a vida da morte. Tamuz é resgatado. Seu reencontro com Ishtar assinala o reflorescimento da terra, que ficara estéril durante a busca.

Com algumas variantes, os gregos assimilaram esse mito. Os personagens passam a ser Adônis e Afrodite. Mas a idéia é a mesma: o retorno à vida. O resgate de Tamuz ou Adônis era celebrado com cantos e danças nos templos e no campo.

Resquícios do paganismo mantêm-se na festa da Páscoa. Ao presentear os amigos com ovos coloridos repete-se um ancestral tributo à fertilidade. Um fantoche personificando o inimigo — frio, escuro, traição ou morte — é alvo de vingança. E até hoje, em regiões tão diferentes quanto a Escandinávia e a Catalunha, agricultores executam danças da aleluia acompanhadas por cantigas mencionando a volta de um rapaz à aldeia depois de ter sido dado como morto.

## O FESTIVAL DE ABYDOS

No Egito, bem como em outras antigas civilizações, a dança tinha um caráter sagrado. Sua invenção era atribuída a Bes, um deus-anão originário da Núbia, que usava pele de leopardo, protegia contra a feitiçaria e favorecia um parto rápido. Mas a patrona da dança era Hathor, deusa-mãe representada por uma vaca que carregava o disco solar entre os chifres.

As duas figuras são vistas em papiros e em desenhos no interior das pirâmides associadas com a palavra *hbij* significando ao mesmo tempo dançar e estar contente. Tanto Bes quanto Hathor derivam de entidades dos primitivos ritos de fertilidade praticados na cultura Nakada, por volta de 5000 A.C., que precedeu a do Egito faraônico. E desde a época pré-dinástica reverenciava-se também um deus dos mortos e do mundo subterrâneo, filho de Geb, a terra, e de Nut, o céu. Seu nome era Osíris. Junto com

Ísis, irmã-esposa, e Hórus, o filho, formava a trindade básica da religião egípcia.

O principal centro do culto de Osíris ficava em Abydos. Ali, todos os anos, antecedendo a época da cheia do rio Nilo, realizava-se um festival que dramatizava o mito diante de milhares de fiéis. Em procissão solene, os sacerdotes entravam no templo, acompanhados por músicos e dançarinas.

Cantava-se e dançava-se o mistério de Osíris a quem se atribuía, entre outros feitos, ter ensinado a agricultura aos homens. Um irmão invejoso, Set, matou-o e desmembrou seu corpo em quatorze pedaços. Ísis junta as partes e devolve a vida ao irmão-marido que, no entanto, prefere continuar reinando no mundo subterrâneo. Assim é Hórus, o filho póstumo, que passa a governar os vivos. Simbolizando a eternidade, Osíris também presidia a arte de embalsamar e mumificar os cadáveres; as almas seriam por ele julgadas depois de recitar quarenta e duas confissões; a preservação dos corpos era tida como indispensável para uma nova vida após o julgamento.

Fragmentos de textos e imagens atestam que o mistério de Osíris era uma festa especial desde 3000 A.C., coincidindo com a primeira dinastia que se seguiu a um lendário rei Narmer, ou Menes, unificador do baixo e do alto Egito.

Mas a primeira descrição da cerimônia data de 1868 A.C., gravada na pedra de Ikhernofret. Só bem mais tarde, Plutarco, que viveu entre 46 e 120 da nossa era, bem como Lucius Apuleius, entre 123 e 150, iriam deixar minucioso relato sobre o culto de Osíris e Ísis.

Sabe-se que o festival de Abydos realizava-se de acordo com indicações em hieróglifos, garantindo a repetição de um esquema. Havia diretivas para a ação, precedida pela identificação de cada deus: *"Eu sou Hórus"*. Ou: *"Eu sou Nut"*. E assim por diante. Quase sempre, porém, a entrada de Osíris vinha depois da citação do nome de um faraó morto recentemente e simbolizado pelo sacerdote mais graduado. Os personagens usavam máscaras e executavam um gestual estipulado, acompanhado por cantos e danças.

Devido a essa codificação, os historiadores situam na festa de Abydos o ancestral do teatro. Embora se trate de um culto, a alta dramatização permite que nele se vislumbrem os elementos de um espetáculo. Os gregos seguiriam via semelhante a partir dos mistérios dionisíacos e a procissão das ménades.

O cuidado em repetir um cerimonial levou os egípcios a uma primeira notação gráfica da dança através de hieróglifos. Dois exemplos são encontrados em fragmentos oriundos de túmulos da quinta dinastia, em Giza, datando de cerca de 2700 A.C., um para dança de colheita, outro para dança funerária.

Diversos tipos de registro levam a crer que a dança egípcia era severa, angulosa, com alguns movimentos acrobáticos como a *ponte*: pés e mãos apoiados no solo sustentam o corpo arqueado. As imagens raramente indicam saltos. O acompanhamento musical era feito por sistro, flauta, tambor. A participação feminina predominava, pelo menos no que se refere à dança religiosa. Desenhos, altos-relevos, estátuas mostram dançarinas, frequentemente aos pares, sobressaindo entre o grupo de instrumentistas. Por vezes, elas estão nuas, ou usando apenas uma saia comprida cuja barra contém caprichosos desenhos geométricos. Seios de fora, olhos supermaquilados, adornos nos pulsos e tornozelos.

Embora originalmente vinculada ao culto, a dança também servia para diversão da aristocracia. Num papiro de Mênfis, um faraó expressa o desejo de ver um anão dançar. Para comemorar sua coroação, Hatshepsut, sucessora de Tutmosis I, fez inscrever no templo de Deir El-Bahri que os nobres dançaram em sinal de júbilo. Além disso, são inúmeras as imagens de dançarinas homenageando os poderosos, desde as primeiras dinastias até o final do domínio dos Ptolomeus, quando o Egito foi conquistado pelos romanos.

Segundo o historiador André Caquot, os hebreus teriam aprendido a dançar durante o cativeiro no Egito. Com sua austera religião centrada numa divindade única e imaterial, eles raramente utilizaram a dança no culto ou então associavam-na a manifestações sacrílegas. Mas, conforme se lê no *Êxodo*, depois que Moisés, liderando o povo eleito, sai do Egito e atravessa o mar Vermelho, ele e sua irmã Míriam dançam para agradecer ao Senhor. Posterior e mais conhecida ainda é a dança de Davi diante da Arca da Aliança. Ambas se vincularam a costumes que os hebreus assimilaram de outros povos, sobretudo do egípcio. A própria escassez de referência à dança no Antigo Testamento reforça a idéia de importação estrangeira.

## A DANÇA QUE SALVOU ZEUS

Os gregos deram especial importância à dança desde os primórdios da sua civilização. Ela aparece em mitos, lendas, cerimônias, literatura e também como matéria obrigatória na formação do cidadão.

Sua invenção era atribuída à titã Réia, mulher de Cronos, sinistro devorador da prole. Assim, para proteger o filho Zeus que acabara de nascer no Monte Ida, em Creta, Réia confiou-o a um grupo de guerreiros-sacerdotes, depois de ensinar-lhes um rítmico e barulhento bater de pés. A artimanha funcionou. Esse ancestral sapateado, abafando o choro do pequeno Zeus, salvou-o do canibalismo paterno. A suíte é bastante conhecida: o ludibriado Cronos engole uma pedra, acreditando tratar-se do filho que mais tarde irá destroná-lo e reinar no Olimpo.

O fato de associar o nascimento da dança com o do chefe dos deuses é muito revelador. E também que isso se situe em Creta. A cultura grega deve bastante à civilização que floresceu nessa ilha desde 3000 A.C. e que atingiu o auge entre 1700 e 1400 A.C., no período minoano.

Venerava-se em Creta uma deusa-mãe identificada à natureza. Ela era representada como um mulher de seios nus, longo vestido, e carregando duas pequenas serpentes nas mãos. Acreditava-se que a visão da deusa podia ser obtida através de uma dança circular que levava ao transe. Mais tarde, os gregos compararam essa divindade com a titã Réia. E um fragmento poético de Safo menciona mulheres cretenses "dançando com pés suaves em volta de um belo altar".

Também de Creta veio a lenda do labirinto e do Minotauro, um monstro meio-touro meio-homem, destruidor de jovens, e que só foi vencido pelo ateniense Teseu com a ajuda de Ariadne, princesa local, filha do rei Minos. Tal lenda deixou vestígio dançante: na época clássica, jovens atenienses executavam uma dança do labirinto; em fila, de mãos dadas, eles simulavam o percurso de Teseu por intermináveis corredores.

Datando de cerca de 1600 A.C., o palácio cretense de Knossos, escavado e restaurado pelo arqueólogo inglês Arthur Evans, seria o próprio labirinto. Sua arquitetura, tão fascinante quanto caótica, mostra um emaranhado de aposentos onde é difícil orientar-se. Por outro lado, sabe-se que a palavra labirinto deriva

de *labrys*, um machado duplo usado nas cerimônias do touro sagrado, símbolo da monarquia minoana.

Ora, na área externa de Knossos fica o mais antigo teatro do mundo. Tem forma semicircular, com duas fileiras de arquibancadas, prenunciando o modelo dos grandes teatros abertos dos gregos. Embora não se saiba ao certo que tipo de espetáculo era levado ali, algumas pinturas murais do palácio e dados sobre os costumes minoanos indicam ter existido certas formas de elaborada diversão.

Numa dessas pinturas, vêm-se três rapazes que executam movimentos de desafio e acrobacia diante de um touro. A imagem pode ser associada a textos gregos referindo-se ao costume cretense de fazer adolescentes dançarem diante de um touro. Tem-se aí o ancestral da tourada ibérica que é um misto de esporte e arte.

Uma outra pintura mural de Knossos foi simplesmente chamada pelos arqueólogos de "a dançarina". Mostra uma moça, com o braço esquerdo dobrado, o direito estendido para frente, cabelo esvoaçando por cima dos ombros como quem rodopia depressa. Como nenhum simbolismo religioso lhe pôde ser atribuído, deduziram tratar-se de uma dança lúdica.

Nas escavações de Knossos também foram achados instrumentos musicais: tímpano, flauta de vários tipos, sistro (o precursor do alaúde). Este último deve ter chegado à Creta minoana através do freqüente comércio com os egípcios que o usavam no cerimonial de Ísis e Osíris.

O declínio minoano coincide com o florescimento da civilização micênica na Grécia continental, por volta de 1300 A.C. Foi essa a civilização que Homero, vários séculos depois, provavelmente entre 700 e 650 A.C., iria glorificar na *Ilíada* e na *Odisséia*, relatando a guerra de Tróia e os feitos de seus heróis.

O centro mais importante dessa civilização era a cidade de Micenas, na montanhosa região do Peloponeso. De lá saiu Agamenon, chefe legendário, para conquistar Tróia. A guerra teria ocorrido em 1250 A.C. ou em 1184 A.C., durando dez anos e terminando com a vitória dos gregos. Mas, antes disso, esses gregos micênicos ocuparam Creta.

Mito e História confundem-se. No entanto, textos de várias épocas, vestígios arquitetônicos e sobretudo a escavação de Micenas pelo alemão Heinrich Schliemann no século XIX revelam forte influência minoana na cultura micênica.

No setor da dança, a primeira influência aparece na *prylis*. Era uma dança bélica de origem cretense, assimilada pelos micênicos. Como seu objetivo consistia em amedrontar o inimigo com um ruidoso bater de pés e de armas, aparentava-se à mítica dança ensinada por Réia aos guerreiros-sacerdotes que protegeram Zeus. Da primitiva *prylis* veio a dança pírrica que passou a integrar a formação dos militares espartanos desde o século VII A.C. Mas já então a sua invenção era atribuída a Pirro, filho de Aquiles, um dos heróis da guerra de Tróia.

A *Ilíada* e a *Odisséia* contêm várias referências a danças bélicas, funerárias, votivas, matrimoniais, agrícolas. As três mais famosas estão no décimo oitavo livro da *Ilíada*, gravada no escudo de Aquiles. A primeira é uma dança matrimonial. A segunda, uma dança de colheita. A terceira, objeto da mais longa descrição, é uma dança de jovens em cortejo liderado por dois acrobatas; o seu relato começa com uma menção a Knossos e a Dédalo, o construtor do lendário labirinto.

Muito se especulou e se escreveu depois sobre essa terceira dança em cuja descrição Homero parece ter tido especial prazer. A menção a Knossos indica sua origem cretense. As moças usam túnicas de linho e coroas, e os rapazes adagas de ouro pendendo de cintos de prata; eles se dão as mãos executando movimentos graciosos; uma multidão aprecia essa dança alegre enquanto um músico toca lira e dois rodopiantes acrobatas comandam o cortejo.

O que chama atenção em primeiro lugar é o fato do autor transmitir vida a uma cena estática, gravada num escudo. É como se a dança estivesse realmente acontecendo naquele momento. Isso levou vários historiadores a dizer que se trata de uma dança votiva, vigente na época de Homero cuja vida se situa vários séculos depois dos acontecimentos relatados na *Ilíada*.

Outros historiadores dizem tratar-se de uma dança cósmica. Tomam por base uma passagem da tragédia *Electra* em que Eurípides (485-406 A.C.), referindo-se também às cenas do escudo de Aquiles, fala na "etérea dança das estrelas".

As especulações não param por aí. A mesma dança é associada por alguns à *geranos*, descrita por Plutarco no primeiro século da era cristã. Vincula-se ao mítico Teseu que, depois de matar o Minotauro em Creta, vai para a ilha de Delos com seus jovens companheiros recém-libertados. Ali o grupo executa uma dança simulando o percurso dentro do labirinto.

Conforme se vê, essa dança homérica deu lugar a diferentes interpretações.

Os três séculos que se seguem ao fim da civilização micênica são conhecidos como "a idade das trevas". Os vencedores da guerra de Tróia foram, por sua vez, vencidos pelas armas de ferro dos dóricos. Desse período há pouco vestígio arqueológico de dança na Grécia continental. Algumas estatuetas de terracota, tidas como imagem de dança e datando desse período, vieram de ilhas, sobretudo de Chipre, cuja cultura se aparenta à grega, mas também com influência de fenícios, egípcios e persas.

Ainda assim, sabe-se que, nessa Grécia pré-clássica, a dança continuou sendo parte de cerimônias religiosas de remota origem, tal como atestam figuras desenhadas em vasos, bem como posteriores relatos sobre danças que honraram os deuses mesmo no período do caos ou das trevas.

O deus mais envolvido em dança é Dionísio. Remanescente dos primitivos rituais de fertilidade na área do Mediterrâneo, ele aparece na mitologia grega como o filho de Zeus com a mortal Semele e o último a entrar no Olimpo.

Ao tomar conhecimento da identidade do amante, Semele morre fulminada antes de dar à luz. Penalizado, Zeus recolhe o feto entre as cinzas da mulher e o esconde dentro de uma das suas coxas até que se completem os nove meses de gestação. O menino é então confiado a Hermes que deverá protegê-lo contra a fúria ciumenta de Hera, esposa de Zeus. Um dos artifícios é vesti-lo de menina. Mas, para maior segurança e diante da loucura que acomete as mulheres ajudantes de Hermes na função protetora, Zeus transforma Dionísio em cabrito durante algum tempo.

Em outra versão do mito, Dionísio é morto e desmembrado pelos titãs, ressurgindo depois para uma nova vida como um bonito adolescente que regenera a vegetação na primavera.

O importante a reter aqui é a idéia de um deus que nasce duas vezes em qualquer das versões explicando a sua origem. O diti-rambo, hino coral acompanhado por mímica e característico do culto dionisiaco, expressa esse duplo nascimento.

No início, esse culto era basicamente feminino. Usando guirlandas de folhas de vinha e cobertas por pele de bode, a planta e o animal consagrados a Dionísio, as mulheres dançavam freneticamente para chegar ao transe. Formavam um cortejo durante o qual despedaçavam animais vivos e comiam sua carne crua para incorporar a força divina. Essas mulheres ficaram conhecidas

como as mênades, ou possessas. Seus excessos foram criticados no período clássico, levando as mênades áticas e délficas a disciplinar um pouco mais as manifestações.

Mas, antes disso, os homens também já faziam parte do cortejo dionisiaco. Usavam máscaras e entoavam ditirambos narrando episódios da vida do deus. O clímax era o sacrifício de um bode (*tragos* em grego), enquanto se cantava e dançava um hino especial chamado *traigoidia*. Vem daí a palavra tragédia, o gênero que fez a glória do teatro clássico.

Em Atenas, o cortejo dionisiaco terminava sempre num mesmo local perto da Acrópole. Ali, no século VI A.C., foi construído o célebre Teatro de Dionísio, cujas ruínas continuam atraindo milhões de visitantes até hoje. Nesse teatro, em 534 A.C. o tirano Pisistrato inaugurou um festival primaveril. O ponto alto foi uma competição de *traigoidia* vencida por Téspis, líder de um grupo coral. A novidade era a presença de um ator alternando com o coro. Assim, a origem do teatro grego encontra-se no ritual dionisiaco. Apesar de condenar os excessos do culto, Aristóteles admitiu tal origem.

Como patrono da beleza e da arte, Apolo também se relaciona com a dança que aparece com muito requinte no seu culto. Uma das mais freqüentes figurações desse deus mostra-o com a sua lira, cercado pelas nove musas, uma das quais é Terpsícore, a musa da dança.

O centro do culto de Apolo ficava em Delfos, região montanhosa e de espessa vegetação. Ali, de uma caverna subterrânea, brotavam vapores aos quais os gregos atribuíam poder mágico. Inalando esse gás e mascarando folhas de louro, a pitonisa de Apolo entrava em transe e fazia as famosas profecias transmitidas aos fiéis pelo oráculo e que tantas vezes são citadas na História e nas tragédias.

O grande acontecimento anual em Delfos era um elaborado ritual em que se celebrava a vitória de Apolo sobre a *python*, cobra gigantesca, identificada a uma primitiva divindade feminina e subterrânea.

No início esse ritual era feito por sacerdotes; mas sabe-se que a partir do século IV A.C. uma versão dramatizada passou a ser levada no teatro de Delfos, que se situa numa colina pouco acima do templo. Atores-dançarinos simulavam os personagens do mito, seguindo uma marcação prévia cujo acompanhamento musical era feito por lira.

Alguns autores vinculam as *gaditanas* ao culto de Apolo que se difundiu por toda a área do Mediterrâneo. Elas eram dançarinas de Gades (atual Cádiz, na Espanha), então uma próspera colônia grega. Seus eróticos movimentos foram descritos pelo poeta romano Marcus Valerius Martialis no primeiro século da era cristã.

A *geranos*, citada por Plutarco, também era uma dança associada ao culto desse deus. A palavra significa grou ou grua, uma ave pernalta capaz de enfrentar as cobras. Logo pode-se entender a razão de executá-la para honrar o vencedor da *python*.

É importante assinalar que o culto de Apolo primava pela ordem, contrastando com os excessos do culto dionisíaco. Um presidia a arte refletida e o pensamento lógico, expressos nas atribuições das nove musas que o acompanham: Urânia, a musa da astronomia; Clio, a musa da história; Melpômene, a musa da tragédia; Talia, a musa da comédia; Calíope, a musa da poesia épica; Érato, a musa da poesia amorosa; Euterpe, a musa da música; Polímnia, a musa da poesia lírica; a Terpsícore, a musa da dança e do canto coral.

Já Dionísio era o deus do impulso inconsciente, do caos, do êxtase. Por isso mesmo, ele é o oposto, mas também, ao mesmo tempo, o complemento de Apolo. Logo, parecia natural aos gregos venerar um e outro em Delfos, alternando a época do culto conforme as estações: Apolo no verão e Dionísio no inverno. Posteriormente a psicanálise se encarregou de dissecar os meandros dessa dualidade inerente à condição humana. Mas já no século V A.C. Eurípides alertava sobre o perigo de ignorar Dionísio. Na tragédia *As Bacantes*, o deus grita para o rei punido com a morte por rejeitá-lo: "Tarde demais aprendeste a conhecer-me."

Aristófanes (450-380 A.C.) e Luciano (120-180) fizeram referências à dança como parte dos mistérios de Elêusis, um dos cultos mais importantes da religião grega.

Em Elêusis, a 22 quilômetros de Atenas, ficava o templo de Deméter, deusa-mãe e patrona da agricultura. Fecundada pelo próprio pai, Zeus, ela dá à luz uma filha, Perséfone, mantendo-a reclusa até a adolescência. Mas Perséfone é violentada e seqüestrada por Hades, deus do mundo subterrâneo, que a esconde no seu reino sombrio. Deméter começa então uma sofrida busca durante a qual a terra inteira se torna estéril. Enfim, por interferência de Hermes, mãe e filha se reencontram. No entanto, como no reino subterrâneo Perséfone havia comido parte de uma romã, viu-se

obrigada a passar sempre três meses do ano com Hades. O resto do tempo, ela fica com a mãe. Só depois de recuperar a filha amada Deméter permite que a terra refloresça.

Esse mito presidia os mistérios de Elêusis, celebrados anualmente até o quarto século da nossa era. Fiéis das mais diversas procedências iam à Grécia para a iniciação. Um dos mais famosos foi o imperador Adriano, iniciado em 126. Os iniciados deveriam manter sigilo absoluto sobre o que se passava dentro do templo e o seu prêmio seria uma vida serena após a morte.

Mas algumas indiscrições permitem saber que o ritual comportava a dramatização do mito e também que a cerimônia era precedida por uma dança noturna à luz de archotes.

Por seu lado, os mistérios órficos — em torno de Orfeu que desce ao reino da morte para resgatar Eurídice — incluíam igualmente dramatização cantada e dançada.

O importante a reter é que deuses, semideuses e heróis que povoam a História da antiga Grécia foram honrados com danças ou eles próprios dançam nos mitos. Meninas vestidas de túnica cor de açafrão dançavam diante do altar da virginal Artêmis, irmã gêmea de Apolo e protetora da caça. Prostitutas dançavam diante do templo de Afrodite em Corinto. E, por paradoxal que pareça, essa mesma deusa do amor e da beleza era homenageada em Esparta com uma dança bélica. Hecate, padroeira da feitiçaria, tinha danças especiais para invocar os espíritos das trevas. E também não faltavam danças na solene procissão anual que subia ao Partenon para festejar Atena, a deusa da sabedoria.

## A DANÇA TEATRAL NA GRÉCIA

Conforme já vimos, a dança chega ao teatro com a tragédia que, por sua vez, nasceu do culto dionisíaco. Vimos também que nesse culto predominou inicialmente a participação feminina. No entanto, no período clássico, entre os séculos VI e V A.C., a mulher foi excluída do teatro que era escrito e interpretado só por homens.

Tal exclusão resultou de uma estrutura social que relegava a mulher à função de procriar. Filha, esposa, mãe, ela era dominada pelo homem do nascimento à morte. Caso nascesse numa família aristocrática, podia ao menos receber instrução, mas em nível inferior ao do homem. Trancada no gineceu, parte da casa que

Ihe era destinada, ela nem mesmo sentava-se à mesa com o marido.

Banida da participação na vida pública, a mulher pouco saía. A decantada democracia ateniense jamais lhe concedeu direito de voto, equiparando-a assim aos escravos e estrangeiros. Leis severas proibiam sua presença em determinados locais. Nos famosos jogos olímpicos, por exemplo, uma única mulher era admitida em nome de seu *status* religioso: a sacerdotisa-mor de Deméter. Qualquer outra que ousasse penetrar na assistência da famosa competição de Olímpia seria condenada à morte. Embora não houvesse lei impedindo a entrada de mulheres no teatro, elas foram minoritárias. Só as metáiras, cortesãs refinadas, freqüentavam habitualmente os espetáculos.

O teatro do período clássico seguiu normas rígidas que também vigoraram em outras artes. Tudo era concebido em função de um ideal de beleza, harmonia, perfeição.

Embora a tragédia abordasse a grandeza e a miséria do ser humano, ele aparece como capaz de enfrentar os deuses, roubando-lhes a exclusividade de criar e destruir. Os mitos forneceram a matéria-prima das peças cujos heróis, abençoados ou punidos, tomam o destino nas próprias mãos. Para ganhar ou perder. Mas ousando desafiar o poder divino. Essa exaltação do homem, que a cultura grega leva ao auge, será depois esmagada pelo cristianismo para só ressurgir no Renascimento.

Escrita em verso, a tragédia subordinou música, canto e dança à ação. Os autores que se seguiam imediatamente a Téspis continuaram usando um único ator que dialogava com o coro. Coube a Ésquilo (525-456 A.C.) introduzir o segundo ator. Sófocles (497-406 A.C.) e Eurípides (485-406 A.C.) introduziram o terceiro. Esses três atores faziam todos os papéis masculinos e femininos da peça. Usavam máscaras pintadas sobre tecido, sapatos de plataforma alta e os seus trajes eram apenas um pouco mais vistosos do que os da vida cotidiana. Com o rosto sob a máscara, eles transmitiam as emoções de cada personagem apenas pela voz, o que exigia um longo treino.

Os atores alternavam-se com o coro que falava, cantava e dançava. O número de componentes do coro variou conforme o período: 50 na época de Téspis, 12 na de Ésquilo, 15 a partir de Eurípides. O líder era o corifeu. Mas quem financiava e preparava o coro era o corego — um misto de empresário e coreógrafo — selecionado entre os cidadãos ricos.

Todos os integrantes do coro eram homens e, tal como atores, também faziam papéis femininos. Igualmente usavam máscaras, mas seus sapatos eram baixos e flexíveis, enquanto os dos atores eram altos e rijos. Os trajes, quase sempre, primavam pela simplicidade: túnica chegando aos tornozelos e uma capa mais curta. Como a encenação das peças tinha caráter competitivo e várias (três ou quatro) eram levadas no mesmo dia, prêmios (em geral a coroa de louros) eram conferidos ao melhor autor, melhor ator e melhor chefe coral.

A dança coral característica da tragédia chamava-se *emmeleia* e era executada com acompanhamento cantado. Era uma dança solene, ajustada ao tema da peça e já sem os excessos do ritual dionisíaco. Seu objetivo era enfatizar a ação. Nenhuma improvisação era permitida. A marcação dos movimentos provinha de um esquema imposto pelo autor do texto.

Nesses esquemas já aparecia uma especificação para certos gestos e movimentos tais como "mão para baixo", "braço erguido", "cotovelo para fora", "arremetida", "volta", "batida", "rotação". Há, por exemplo, indicação para movimentos de aflição quando os membros do coro, em *Suplicantes* de Ésquilo, se convocam uns aos outros a fim de executar "a única dança honrada por Hades".

Sófocles dava especial relevo aos esquemas dançantes nas suas obras. Ele próprio integrou o coro de *Nausica* que continha uma dança festiva. Tudo indica que o gosto lhe ficou da juventude quando liderou uma dança de adolescentes celebrando a vitória grega sobre os persas na batalha de Salamina.

Durante o apogeu da tragédia nunca houve dança isolada. Ela era a expressão corporal das odes entoadas pelo coro. Mas podia ser de grande efeito, como a dança do coro das Fúrias que atormentam Orestes no final da célebre trilogia de Ésquilo. É só uma vez, em razão do tema centrado no poder de Dionísio, recorreu-se à dança orgíaca das ménades em *As Bacantes* de Eurípidés.

Por volta do século III A.C. ocorreu uma modificação permitindo o uso de interlúdio dançado e sem vinculação com o texto. Isso significava apenas que a dança perdera o sentido dentro da ação. Os autores do período chegaram a reduzir o número de integrantes do coro. O interlúdio caiu em desuso. Assim, em meados do século II A.C., a dança desaparece da tragédia; as odes passam então a ser apenas cantadas.

Ao contrário do que se deu na tragédia, a dança na comédia teve um aspecto autônomo, sem obrigação de subjugar-se ao tex-

to. A comédia foi também um gênero muito apreciado pelos gregos e seu apogeu coincide com o período clássico. Originou-se em cortejos populares, cultos fálicos e festas de mascarados.

O autor mais importante nesse gênero foi Aristófanes (450-380 A.C.), que muitas vezes divertiu-se em ridicularizar Eurípides. Seus textos brilhantes não poupavam deuses, heróis, políticos. Tal liberdade de crítica honra a democracia ateniense. Basta lembrar que a maior parte da vida de Aristófanes transcorreu durante uma fase de seguidas guerras e que justamente a condenação da guerra é o tema de *Lisistrata*, uma de suas peças mais famosas.

A dança característica da comédia chamava-se *kordax*. Era ligeira, com muitos saltos e rodopios. Um de seus movimentos mais freqüentes consistia em provocante rotação dos quadris. Em outros — sempre causando entusiasmo na platéia — o executante procurava atingir as nádegas com o calcanhar. A flauta dupla fornecia a música adequada para incontáveis acrobacias. Sabe-se que a *kordax* sobreviveu como um solo em festas populares e que, nessa forma, chegou ao Império Romano. Mas o seu caráter erótico esbarrou logo com a ira dos primitivos cristãos, empenhados em purificar os costumes.

Embora sem depender basicamente da ação, a dança na comédia grega obedecia a certas regras. Não podia ser livremente improvisada, nem escapava da formação retangular do coro, tal como na tragédia. O coro era mais numeroso, integrado por 24 elementos, todos seguindo marcação preestabelecida.

A sátira foi outro gênero muito cotado na Grécia. Ela não deve ser confundida com a comédia, pois tinha características próprias. Era mais antiga, mais curta, seus versos primavam por linguagem obscena. Abordava temas mitológicos sob a forma burlesca, enquanto a comédia privilegiava a crítica de costumes políticos e acontecimentos relacionados com a vida cotidiana. Em geral encenava-se uma sátira após as tragédias. Pratinas, o mais famoso autor do gênero, foi contemporâneo de Ésquilo e um exímio dançarino.

A dança que integrava a sátira chamava-se *sikinnis*. Era violenta, lúbrica, acrobática, com muitas contorções e simulação do ato sexual. O coro dos sátiros, formado por 12 homens, executava essa dança que despertava vivas reações na platéia e às vezes até brigas. Sua origem prende-se também à orgia dionisiaca. Os dançarinos usavam uma pele de bode sobre a túnica, bebiam vinho em cena e provocavam os espectadores com gestos obscenos.

Como o teatro foi monopólio dos homens, cabe perguntar o que aconteceu com a dança feminina. Afinal ficaram muitas estátuas e pinturas de dançarinas datando dos diversos períodos da civilização grega, sobretudo do clássico. Além disso, textos mencionam seguidamente a presença da mulher na dança.

Apesar de banida do teatro, a mulher continuou dançando em festas religiosas e comunitárias. Independente da feição artística que assumiu, o ritual dionisíaco perdurou e inclusive foi transmitido aos romanos. Esse ritual, com a sua dança de êxtase, sempre atraiu mulheres de todas as camadas sociais em diferentes fases da História. Sabe-se, por exemplo, que Olímpias, a mãe de Alexandre, o Grande, era fervorosa adepta do culto de Dionísio.

Outras danças religiosas, em torno de Deméter, Apolo, Afro-dite, Artêmis, Atena, Hecate, Poseidon, foram executadas por mulheres antes, durante e depois do período clássico. Certas danças comunitárias eram exclusivamente femininas. Uma delas, por exemplo, marcava o dia em que se dava o nome a uma criança, o décimo após o nascimento. Outras vinculavam-se a festas de colheita e cerimônias funerárias. Em Esparta, as meninas aprendiam a dança militar e por vezes integravam coros cívicos junto com os rapazes.

Mas não resta dúvida de que, excluindo a mulher do teatro, os gregos estabeleceram uma tradição mantida por muitos séculos na civilização ocidental. Uma das conseqüências dessa tradição foi identificar como prostituta a mulher que atuasse ou dançasse em público. Só na época de Molière a presença feminina em cena adquiriu respeitabilidade.

## A DANÇA NA EDUCAÇÃO GREGA

Na antiga Grécia, o ideal de perfeição consistia na harmonia entre corpo e espírito. A noção do corpo como veículo de pecado e degradação pertence à tradição judaico-cristã e foi totalmente alheia ao paganismo.

O corpo esbelto e bem torneado do adolescente simbolizava a própria beleza para os gregos e constituiu permanente fonte de inspiração para os artistas. Para se ter um corpo assim era preciso exercitá-lo no esporte e na arte da dança. Ambos integravam pois a formação do soldado-cidadão desde a infância. Em Esparta, por exemplo, os meninos praticavam diariamente a *embateria*, ginás-

tica rítmica que lhes dava a resistência e a agilidade necessárias à vida militar. E na requintada Atenas só se considerava educado o homem que, além de política e filosofia, soubesse também tocar algum instrumento, cantar e dançar.

Os filósofos se manifestaram a favor da dança na educação, fosse como complemento artístico, fosse como exercício saudável para se obter uma boa musculatura.

Sócrates (c.469-399 A.C.) disse certa vez que os melhores na guerra eram aqueles que sabiam dançar. No entanto, como ele nada deixou escrito, o que se conhece sobre as suas idéias foi relatado por discípulos, especialmente Platão e Xenofontes. Este último, no *Symposium*, descreve um banquete do qual Sócrates participa; dois dançarinos divertem os convidados e seus graciosos movimentos levam o mestre a expressar admiração; ele se estende então sobre os benefícios da dança para o desenvolvimento de um físico sadio e diz que gostaria de ser hábil nessa arte.

Platão (c.428-347 A.C.) refere-se à dança integrada ao aprendizado da música e do canto, dizendo nas *Leis* que as artes corais são imprescindíveis ao homem educado. Enfatiza, porém, que há duas espécies de música e dança: uma nobre e uma ignóbil. A nobre imita o que é belo e correto, devendo assim ser ensinada às crianças, pois contribui para o equilíbrio da mente e o aprimoramento do espírito. Já a ignóbil, por imitar o que é feio e torpe, deve ser banida. Platão encarava a dança dionisiaca como incompatível com os cidadãos de Atenas. Semelhante restrição é feita às danças cômicas que deveriam ser apenas para escravos e estrangeiros.

Aristóteles (384-322 A.C.), que exerceu poderosa influência na formação do pensamento ocidental, também deu atenção à questão da dança na educação. Mas, como seu mestre Platão, sem separá-la do canto e da música. Na *Política*, ele diz que essas artes devem ser aprendidas durante a adolescência, servindo ao preparo físico e intelectual e proporcionando alta gratificação estética; no entanto, o adulto deveria abster-se de praticá-las, sendo apenas um apreciador refinado. Como atividade profissional, a música e a dança lhe pareciam indignas do cidadão.

Apesar dessas restrições, Aristóteles mostrava profundo interesse pelo teatro, sobretudo pela tragédia, atribuindo-lhe a função de despertar temor e compaixão. Logo, o ator deveria ser um homem de virtude e vícios ao mesmo tempo, como quase todos os outros, a fim de levar o espectador a se identificar com ele. Mas

ao autor das peças cabia uma responsabilidade moral ao optar por mostrar as coisas como se passam na realidade, ou por idealizá-las para melhor, ou ainda por deformá-las para pior.

Em geral, os filósofos condenaram a dança dionisíaca; ou, pelo menos, diziam-na indesejável para o cidadão. Admitiam porém que a sua violenta movimentação podia ter um sentido catártico, ajudando a liberar o espírito de conflitos e a devolver a paz íntima. O próprio transe obtido com esse tipo de dança é frequentemente chamado de *enthousiasmos*, expressando o estado de ter deus dentro de si. Mas é claro que uma dança assim jamais poderia ser aconselhada para a educação dos jovens. A dança recomendada pelos filósofos era aquela que cultivava a disciplina e a harmonia de formas.

## IMPOSSIBILIDADE DE RECONSTRUÇÃO

Apesar da abundância de textos e imagens é impossível recompor-se na íntegra o que teria sido uma coreografia na antiga Grécia. Nem mesmo os esquemas para os coros das tragédias permitem tal reconstrução.

No final do século XIX, o musicólogo francês Maurice Emmanuel escreveu uma tese, *Essai sur l'Orchestique Grécque*, na qual identifica certos passos e movimentos do *ballet* com o que observou nas estátuas e nos desenhos dos vasos gregos. Ele deduziu, por exemplo, que os gregos foram os precursores do *en dehors* (pernas e pés voltados para fora), com o objetivo de obter maior equilíbrio e elegância de movimentos. E também que o princípio contrário, o *en dedans* (pernas e pés voltados para dentro), era usado para movimentos de passagem.

No entanto, Emmanuel explica a impossibilidade de se verificar que tipo de encadeamento de passos era formulado, o que anula qualquer tentativa de revivência coreográfica. Isadora Duncan chegou a uma conclusão semelhante, ressaltando que, na verdade, a exata revivência coreográfica pouco importava. Para ela, o fundamental estava na essência dionisíaca da dança grega, entendida como veículo liberador do movimento.

## A PANTOMIMA ROMANA

“Só o louco e o bêbado são capazes de dançar.”

Assim se manifestou Cícero sobre uma arte que lhe parecia indigna do bom senso romano. Apesar disso, a dança já se implantara em Roma havia bastante tempo quando o inflamado orador decidiu reprová-la.

Como não ficou vestígio arqueológico da dança entre os primitivos latinos, os historiadores assumem que ela lhes foi transmitida pelo mágico ritual dos etruscos. Outras influências viriam depois através do contato com gregos, fenícios, egípcios.

A primeira instituição dançante na vida romana data do reinado de Numa Pompílio (715-673 A.C.), sucessor do lendário Rômulo. Ele fundou uma comunidade de doze sacerdotes-dançarinos, chamados *salii*, aos quais competia preservar os escudos de Marte, o deus da guerra, identificado ao Ares grego. Usando capacetes de bronze, escudos e espadas, esses sacerdotes dançavam publicamente duas vezes por ano, em março e outubro. Sua dança era vigorosa, tendo por característica uma série de saltos em marcação tripla ao som de tambor. Atribuíam-lhe o dom de espantar os espíritos daninhos.

Cortejos dançantes marcavam duas das mais importantes festas comuns a patrícios e plebeus, as saturnais e as lupercais. Ambas tinham base religiosa e davam lugar a excessos sexuais e etílicos.

As saturnais realizavam-se por ocasião do solstício de inverno, entre 21 e 25 de dezembro. O homenageado era Saturno, identificado ao Cronos grego e cujo templo ficava na colina Capitolina. Enquanto durasse a festa, os escravos não podiam ser punidos e seus senhores lhes dispensavam um tratamento mais humano. Havia troca de presentes: bonecos de argila para as crianças, velas de cera para os adultos.

Dançava-se em casa e na rua. Mulheres participavam dos cortejos de mascarados, invocando a proteção de Saturno para que o frio não destruísse as sementes plantadas. Depois, os primitivos cristãos passaram a comemorar o nascimento de Jesus nessa mesma época do ano; por serem perseguidos, eles podiam assim celebrar o seu culto sem chamar atenção.

As lupercais realizavam-se em meados de fevereiro e sua origem se confunde com a da própria Roma. A Lupercal era uma

gruta no Palatino onde, segundo a lenda, uma loba amamentava os gêmeos Rômulo e Remo. Ali se fazia um culto, comandado por sacerdotes chamados *luperci*, em torno dos místicos fundadores da cidade e também de um deus de fertilidade, Lupercus, posteriormente identificado a Dionísio ou Baco.

Embora proibido pelo Senado em 186 A.C., o culto dionisíaco continuou, assimilado a manifestações populares como as lupercais. A festa durava três dias, atraindo pessoas de todas as camadas sociais. Sabe-se, por exemplo, que certa vez Marco Antônio participou ostensivamente para favorecer uma das manobras políticas de Júlio César.

Segundo relato de Plutarco, figuras importantes como magistrados juntavam-se aos cortejos de *jovens nus* que percorriam as ruas. Mascarados, bebendo, cantando e dançando, eles batiam nas mãos das mulheres com um chicote feito de couro de bode. Até as patrícias se expunham a essa brincadeira sadomasoquista, atribuindo-lhe o mágico poder de favorecer a fertilidade.

Livremente improvisada, a dança das lupercais se caracterizava por gestos obscenos. Todas as atividades normais cessavam durante essa festa na qual vários historiadores dizem estar a origem do carnaval.

Diversões de todos os tipos marcaram a vida romana.

Competia ao edil fornecer pão e circo à plebe a fim de mantê-la tranqüila e produtiva. A preferência era por espetáculos violentos: combates de gladiadores e de condenados atirados às feras. O Circo Máximo e o Coliseu serviam basicamente para esse tipo de espetáculo. E ali, entre outras atrações, figurava uma dança sinistra: criminosos, escravos rebeldes, loucos eram jogados na arena com túnicas embebidas num preparado cuja combustão podia ser provocada à distância. A diversão consistia em fazê-los dançar exaustivamente até a roupa pegar fogo. A multidão gritava e aplaudia enquanto os condenados se transformavam em tochas humanas.

Apesar de fixação em espetáculos grotescos, os romanos também gostavam de teatro. As tragédias de Sófocles e Eurípides foram traduzidas para o latim por Lívio Andrônico entre 240 e 207 A.C. Ele próprio era um excelente ator que levava o público ao delírio, exigindo a repetição de certas passagens. Como às vezes a rouquidão o impedia de bisar, um outro ator se encarregava de repetir o texto, enquanto Andrônico fazia os gestos correspondentes.

↓  
gritos  
de br 37

Essa teria sido a origem da pantomima romana, um gênero de enorme sucesso durante a República e o Império. No entanto, desde o século VI A.C., a pantomima conheceu popularidade nas colônias gregas da Itália meridional, entre as quais Tarento, onde nasceu Lívio Andrônico.

*Andrônio*  
Sua essência consistia em transmitir o enredo de uma peça sem usar a palavra, valendo-se apenas da expressão corporal. O espetáculo era acompanhado por música do começo ao fim e o pantomimo marcava o ritmo, usando uma placa metálica na sola dos pés. Seus trajes eram vistosos, com bordados a fio de ouro, mas podiam também ser bastante sumários, deixando a descoberto as nádegas e o peito. As máscaras alternavam-se com uma pesada maquilagem sobre fundo branco, dependendo da preferência do artista e do personagem a interpretar. Por vezes, para maior efeito, o pantomimo manejava uma capa esvoaçante que ajudava a compor o cenário, simulando nuvens, ondas, asas, labaredas.

A princípio os temas mitológicos predominaram na pantomima: Narciso apaixonado pela própria imagem, a sangrenta punição do sátiro Marsias por Apolo; o lúbrico Pã perseguindo as ninfas; o idílio de Eros e Psiquê.

Depois, autores como Décimo Labério, Lêntulo, Filistion, Públio Sírrio passaram a escrever peças especiais para os pantomimos, por vezes recorrendo à mitologia, mas freqüentemente relacionadas com a vida cotidiana. O mais famoso foi Lutácio Catulo que não deve ser confundido com Gaio Valério Catulo, o poeta. Os temas exploravam a preferência popular por erotismo e morbidez: a mulher adúltera apunhalada pelo marido; o perdulário que se suicida; a sedução do adolescente pela matrona; a crucificação do escravo fugitivo.

Na medida em que as peças se complicaram e ganharam mais personagens, adotou-se o costume de fornecer um resumo falado do enredo antes do espetáculo. Mas isso ficava por conta de um introdutor que tinha apenas tal função. Todo o decorrer da ação continuou dispensando a palavra. Só gestos, movimentos, expressão corporal relatavam a trama.

Obviamente esse gênero se prestava muito bem para a crítica política, podendo driblar a censura melhor do que a comédia falada. Não raro, os pantomimos punham em cena as falcatruas e os mais sórdidos vícios dos homens públicos. A platéia vibrava, re-

conhecendo logo de quem se tratava, e a coisa ficava ainda mais divertida se por acaso o ridicularizado estivesse no teatro.

Com lugar, respectivamente, para 27 mil, 10 mil e 8 mil espectadores, o Teatro de Pompeu, o Teatro de Marcelo e o Teatro de Balbo, os três maiores de Roma, foram usados para espetáculos de pantomima que, junto com a comédia e a sátira, suplantaram a tragédia na preferência do público. O gênero se tornou popular em todas as regiões conquistadas pelos romanos, principalmente na Gália.

Na época de Augusto, por volta de 22 A.C., dois pantomimos tornaram-se autênticos ídolos: Pylades da Cilícia e Bathyllus de Alexandria. Supõe-se que ambos eram de origem grega, embora fosse moda dizer isso e também adotar pseudônimos na vida artística. Seus espetáculos atraíam multidões e quase sempre primavam pelo erotismo. O maior sucesso de Bathyllus foi uma audaciosa versão da lenda de Leda e o cisne em que contracenava com uma mulher, Thymele, reproduzindo o ato sexual em todas as posições imagináveis.

Em geral os pantomimos eram efeminados ou passavam como tal devido à indumentária extravagante mesmo quando fora de cena. Cobriam-se de jóias, usavam maquilagem carregada, perfumes orientais e tingiam o cabelo de louro acobreado conforme o gosto em voga. Cobravam caríssimo por apresentação, o que lhes permitia viver luxuosamente. Entregavam-se ao cuidado de escravos massagistas antes e depois dos espetáculos. Seus caprichos e amores forneciam assunto para apimentados mexericos.

Calígula, Nero e Cômodo foram os imperadores que mais prestigiaram a pantomima. Tibério tentou bani-la. Cláudio ordenou a execução de um reputado pantomimo envolvido num dos escândalos de Messalina. Já o consciencioso Marco Aurélio preocupou-se com a parte financeira: tratou de limitar os ganhos exorbitantes dos pantomimos e as despesas oficiais que alguns de seus espetáculos implicavam.

Mas o grande inimigo do gênero foi o cristianismo, que se tornou religião oficial a partir de 312, com a conversão do imperador Constantino.

Os padres julgavam indecente esse tipo de espetáculo e não perdoavam aos pantomimos a ridicularização do batismo que havia sido um tema freqüente durante as fases de perseguição religiosa. Assim, a partir do século IV, o gênero entrou em decadência, sobretudo na cidade de Roma, sede do papado. No entanto,

nunca desapareceu de todo e iria deixar traços decisivos no teatro e na dança, além de ter continuado também como forma cênica independente.

Constantinopla, a capital do Império Romano do Oriente, tornou-se um pólo de atração para os pantomimos que se exibiam em circos e praças públicas. E ali, no século VI, a filha de um domador de feras, Teodora, abriu caminho rumo ao trono a partir de sua maestria na arte da pantomima. Bonita, esperta, ambiciosa, ela fez inúmeras conquistas e acabou por casar-se com Justiniano, que foi coroado imperador em 527.

Aderindo ao tempo e às exigências, a pantomima cristianizou seus temas. Nos castelos e feiras medievais, menestréis e jograis iriam usá-la para dar vida aos poemas e canções sobre feitos heróicos, amores impossíveis, países imaginários. Ela também se fez presente na exuberância da *commedia dell'arte* que floresceu na Itália, revolucionando a concepção de teatro. E, se foi rejeitada pelo classicismo de Corneille e Racine, encontrou campo fértil outra vez com a voga romântica. Data daí o seu renascimento como forma teatral independente: o ator Jean-Gaspard Debureau lançou um personagem solitário e ingênuo, de calça larga e cara esbranquiçada, o antecessor do famoso Bip de Marcel Marceau. Atravessando séculos e estilos, ela iria ainda exercer forte influência sobre o trabalho de atores com Jacques Copeau, Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Charles Chaplin.

Seu papel na dança foi decisivo. O *ballet d'action*, preconizado por Jean-Georges Noverre (1727-1810), revalorizou a pantomima, levando o dançarino a atuar e não apenas a fazer passos mecanicamente elegantes. Obras como *La Fille Mal Gardée*, *Giselle*, *Coppélia*, *O Lago dos Cisnes*, *Quebra-Nozes*, entre outras, fornecem exemplo vivo dessa tendência que prevaleceu no século passado.