

DRAMA MÍTICO DE DIONISO: ENTRE O ÊXTASE EMBRIAGADOR E O LIRISMO SAGRADO

*“The Dionysos’ Mythical Drama:
Between The Intoxicating Rapture And Sacred Lyricism”*

Maria Cristina de Freitas Bonetti*
Programa de Pós-Graduação em História
Universidade Federal de Goiás e
Universidade Estadual de Goiás

RESUMO: Este artigo delinea a trajetória do mito de Dioniso, a divindade do êxtase embriagador e do lirismo sagrado, e investiga o que distinguimos como sagrado dionisíaco que vai além dos limites abalizados pelo moderado Apolo, bem como rudimentos de danças ritualísticas e o início do teatro grego. Para isso, refaz o caminho de Dioniso na antiguidade, explorando o imaginário da criação e suas diversas expressões fundamentando-se na mitologia, no simbolismo, nos rituais e na arte como pressupostos da sua sobrevivência na Grécia Clássica. O principal objetivo é demonstrar a trama sincrética da simbologia desses elementos nas diferentes expressões culturais onde se enraízam e se originam decisões e atos que configuram as fronteiras entre a objetividade e a subjetividade na concepção da materialidade artística, situando esta na zona transcendente que se transfigura no real. Nesta discussão, aborda-se o aspecto do Ditirambo e de rituais agrários que revivem o simbolismo, o imaginário e ressignificam os mitos arcaicos que se reatualizam e vivificam rituais pré-históricos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Dioniso; Mito; Ditirambo; Teatro Grego; Rituais; Danças Sagradas.

ABSTRACT: This article outlines the trajectory of Dionysos’ myth, the deity of intoxicating ecstasy and the sacred lyricism, and investigates what distinguish as sacred Dionysian that goes beyond the limits authoritative by moderate Apollo, as well as the rudiments of ritualistic dances and the beginning of the Greek theater . For this, retraces the path of Dionysus in ancient times, exploring the imagery of creation and its various expressions ground of the mythology, the symbolism, rituals and art as conditions for its survival in Classical Greece. The main objective is to demonstrate the syncretic plot of the symbology of these elements in different cultural expressions which are rooted and originate decisions and actions that shape the boundaries between objectivity and subjectivity in the conception of artistic materiality, placing this in the transcendent area that is transfigured in real. In this discussion, it addresses the aspect of Dithyramb and agrarian rituals that revive symbolism, imagery and resignify archaic myths that reactualized and vivify prehistoric rituals in contemporary times.

Keywords: Dionysos; Myth; Dithyramb; Greek Theatre; Rituals; Sacred Dances.

PRÓLOGO

O antigo *Mythos* deu origem a um novo estilo de linguagem que foi inspirada nas narrativas mitológicas arcaicas e que passa a existir com a sua configuração revisitada por historiadores e *aedos*¹ nos hinos e poemas épicos, homéricos e nas histórias lendárias.

No período Homérico, os mitos transformam-se em poemas cantados pelos aedos, e a arte desse período é permeada por tragédias e sacrifícios humanos. Alguns dramas gregos, contados e cantados por grandes poetas e historiadores, mostram como as tragédias foram concebidas com a intenção subliminar de influenciar e alterar a maneira como as pessoas viam determinada realidade.

No período clássico grego, aconteceram as grandes mudanças sociais, econômicas e políticas, no qual a polis consolidada foi questionada nos seus ensinamentos da tradição. Nos primeiros conceitos de mito, os filósofos gregos e os intelectuais criticavam os deuses. Sócrates e Platão, filósofos que conviveram como mestre e discípulo na Grécia Clássica adotaram concepções que aceitavam os deuses da Trácia, dentre eles Dioniso, que, apresentando seus rituais e sua dança com as Mênades motivou o *Sagrado Selvagem*, originando, assim, o que distinguimos

como *Sagrado Dionisiaco* que vai além dos limites abalizados pelo moderado Apolo.

Ao emitir ruídos vocais ritmados que se transformavam em palavras, poesias e músicas, as seguidoras de Dioniso repetiam os movimentos e gestos que se associavam aos fenômenos acústicos emitidos pelo grupo. Estes, por força da repetição, ganhavam compasso e ritmo corporal. Neste sentido, os ritos dionisiacos se materializaram em gestos da ação consagrada e ao dar forma (*parfournir*) ao ato como dança ritualística / performatizada os participantes do ritual entravam em sintonia e ressonância com a divindade. Por sua vez, os gestos são pedidos de invocação para que o deus se revele.

Distintos significados são atribuídos às danças performatizadas e ritualísticas e estas são lidas de acordo com a presença de elementos e percepções estéticas que se relacionam com a linguagem, guardando, pois, suas propriedades nas formas simbólicas que revelam seus arquétipos expressos na metáfora mítica dançada. Da mesma forma, a noção de performance advém da união de pesquisas no campo artístico e antropológico. De matriz interpretativa, a concepção se desenvolve a partir dos estudos do antropólogo Victor Turner (1982) e do dramaturgo Richard Schechner (1985) que, em uma perspectiva transdisciplinar, analisam os significados simbólicos de eventos

performáticos.

O *lirismo sagrado*, enquanto poesia destinada ao canto e à dança (*chorein*) obedece a ritmos característicos que os *aedos* expressavam mediante as narrativas míticas nas quais cantavam as histórias de amor das divindades do panteão grego, dentre eles Dioniso. O seu dramático nascimento e parte da sua história de vida transformam o *lirismo sagrado* em drama mítico. As ações dramáticas das Dionísias Rurais encontradas no Ditirambo evocam a sátira e, por sua vez, o *lirico sagrado* adormece e a loucura divina é revelada.

Mediante as funções mágicas e religiosas do rito Dionisíaco, as mulheres (mênades) liberavam o sagrado da sua natureza selvagem, ou seja, aquilo que escapava ao controle instituído pelo Cosmos Masculino. Desta forma, as mulheres encontravam ressonância nos rituais de Dioniso e se entregavam ao êxtase embriagador da sua unidade primeva.

Por outro lado, o *lirismo sagrado* é desperto por Dioniso após seu encontro amoroso com Ariadne. Este encontro propicia que o Ditirambo, enquanto uma dança sagrada e selvagem evoque, na alegria (*chara*) do encontro amoroso, a conexão com o lírico revelado pela graça (*charis*), a qual libera o arrebatamento revelado na saída

do labirinto.

Nesse período da história grega, ideologias são estruturadas em conceitos e modelos patriarcais que são considerados necessários para manter os sistemas sociais. A arte foi à maneira como o homem antigo transcendeu a natureza, pois as mais antigas referências encontram-se registradas como ritos nas cavernas do Período Paleolítico que, posteriormente, após um difuso artifício da busca humana pela transcendência, arte e rito se alinham e tornam-se conhecidos como teatro.

Ao longo dos séculos, a civilização europeia elaborou conceitos sobre arte e teatro, mas a visão sobre os mesmos se distingue profundamente, continuando assim a ser marcados por essa cultura quanto ao entendimento das coisas. Portanto, o locus onde se enraízam e se originam decisões e atos é o fundamento que configura as fronteiras entre a objetividade e a subjetividade na concepção da materialidade artística, situando esta na zona transcendente que se transfigura no real.

As primeiras impressões humanas a respeito do belo encontram-se na elaboração da pedra lascada que o artesão, o qual posteriormente foi reconhecido como artista buscou a simetria das formas. Na visão de Silva (2004, p.186): “A

arte percorreu um longo caminho desde suas primeiras manifestações até chegar à refinada performance teatral trágica”. A arte articula uma infinidade de sentidos e a sua estrutura privilegia a imanência de significados, dentre eles a busca da transcendência, que é confirmada por Silva (2004, p.186): “Essa incessante busca da transcendência é também uma busca de liberdade (Platão). O teatro é arte porque faz parte do desejo do homem de alcançar a transcendência e a liberdade pela busca do belo”. A arte revela uma dimensão da realidade mágica e imagética, um encantamento na sua forma de criação que explicita suas relações com o mito, revelando o que está submerso e camuflado nos fragmentos da cultura.

Os ritos de encantamento narram o equivalente significado do mito nas suas formas e na própria concepção dos atos e crenças que evocam estes elementos. Nos rituais religiosos, toda celebração não é uma simples comemoração, mas representa a reatualização, isto é, o ato de tornar atual de novo, de um evento sagrado que teve lugar no passado mítico. O rito, como tal, constitui-se em algo que ultrapassa o que transcreve o real e possui a configuração formal de um fim em si mesmo.

O rito, como constitutivo na construção do teatro e manifestação da alma, acontece quando as funções mágicas e religiosas convergem-se na

dimensão estética e comunicação simbólica entre ator e espectador, sendo assim asseverado por Silva (2004, p.186): “E é isso que vai fazê-lo participar do nascimento do teatro. Mas se o teatro é uma apresentação, um espetáculo onde o ator troca energia com o espectador, ele é bem posterior ao nascimento do rito”. No rito o relacionamento é com os deuses, cujo intuito é que eles influenciem em favor dos humanos, não há representação no rito. Nesse sentido, conclui Silva (2004, p. 187) que: “O rito não tem necessariamente espectador, ou seja, ao rito não importa o espectador. O ritual não tem a oposição, em que protagonista e antagonista se enfrentam e transmitem esse enfrentamento para o espectador”. No ritual há um diálogo com os deuses e os humanos entram em contato com o simbólico mediante essa troca; no teatro o ator expressa simbolicamente o sentimento em metáforas do imaginário que assumem a dimensão estética.

O MITO DE DIONISO E RITOS AGRÁRIOS

Ao ser construído o Cosmo Olímpico, a figura divina que personificou a Ordem foi Apolo, o dileto filho de Zeus. Este era a representação da luz e do sol, sendo o seu culto remanescente da ilha de Delos, local de seu nascimento. O culto a Apolo se espalhou por toda a Grécia, sendo o principal santuário conhecido como Delfos, onde, em sua entrada, encontra-se o lema do

renascimento espiritual: “*conhece-te a ti mesmo*”. Apolo foi adorado como aquele que mantinha a ordem dos costumes e as medidas de cada um, ou *metron*.

O deus da luz também representa as forças da renovação da natureza e os seus altares eram adornados com chifres de cabras que giravam em direção à esquerda, concebendo a renovação primaveril anual, que se dava posteriormente ao que se compreendia como o caos do inverno. Assim é afirmado por Wosien (2002, p. 88):

Segundo o mito, Apolo, entre dezembro e fevereiro, deixava seu santuário em Delfos, para se retirar nas terras lendárias dos hiperbóreos, que, na ideia dos gregos, era um povo feliz do extremo norte, onde era sempre dia e reinava uma eterna primavera. Durante esse período o oráculo se emudecia e não soavam mais hinos em honra do deus. Ao invés disso celebravam festas para Dionísio, o deus da vida plena, da embriaguez, cujo templo era partilhado com Apolo.

As forças do Caos e da Ordem se alternam nos ciclos da natureza e, mediante os recursos das narrativas míticas dos Hinos Homéricos, nota-se que encontraram outra forma de ritualizar os ritos agrários, nos quais buscavam dramatizar essa alternância da natureza. Em meio a essa alternância mítica, Wosien (2004, p. 66) afirma que:

A oposição entre Dionísio, o deus da opressão e dos sentidos, e Apolo-Hélio, o deus da luz, dissolveu-se

mais tarde, transformando-se em tolerância mútua, conforme foi simbolizado na apresentação das imagens de ambos os deuses no templo de Delfos.

Mediante a música e a dança performatizada em atos ritualísticos, Dionísio e Apolo foram venerados e cultivados pelos gregos. Ao investigar o Ditirambo, que nasce nas Dionísias Rurais, encontramos formas expressivas de movimentos estético-simbólicos que podem ser lidos a partir da cultura helênica. Percebe-se ainda, nos cortejos e rituais Dionisiacos Urbanos, uma ênfase na teatralidade que se materializa em formas centradas no corpo e sua manifestação em espaços liminares e lúdicos, o que caracteriza uma performance ritualística e/ou artística. Neste sentido, pode-se afirmar que o Ditirambo é uma dança performatizada nos rituais de Dioniso.

Na Grécia Antiga, a origem do ritual está presente no teatro, quando atores e espectadores da feitura do vinho passaram a viver emoções, que anteriormente eram vivenciadas entre os fiéis e os deuses. Desse modo, o culto de Dioniso deu origem à tragédia que, segundo Brandão (2002, p. 9): “Ninguém pôde, até hoje, explicar a gênese do trágico, sem passar pelo elemento satírico”. Acredita-se que o rito adquira uma dimensão de teatro quando a tragédia e a comédia dialogam entre si e se distanciam da consciência da coletividade em busca de favorecimentos divinos e

passa, nessa perspectiva, a ser a expressão de uma sensibilidade estética e catártica entre público e atores.

Encontram-se, ainda, na literatura antiga, resquícios desses rituais, algumas categorias de sacrifícios, nos quais se deparam uma classe de rituais específicos a essa simbologia nas celebrações, e estas envolvem o sacrifício factual ou simbólico, conforme afirma Brandão (2002, p. 10), quando explica a relação do nascimento do vocábulo do trágico, que, posteriormente, se insere no teatro:

Outros acham que tragédia é assim denominada, porque se sacrificava um bode a Dioniso, bode sagrado, que era o próprio deus, no início de suas festas, pois, consoante uma lenda muito difundida, uma das últimas metamorfoses de Baco, para fugir dos Titãs, teria sido em bode, que acabou também devorado pelos filhos de Urano e Géia. Devorado pelos Titãs, o deus ressuscita na figura de “tragos theios”, de um bode divino: é o bode paciente, o pharmakós, que é imolado para purificação da pólis.

A origem de Dioniso é dúbia e cercada de mistério, como a de muitos deuses olímpicos que são híbridos de outras culturas. A sua história na Hélade tem início quando ele resgata Ariadne que fora abandonada por Teseu na praia da ilha de Naxos, nas Cíclades. Ariadne, na antiga mitologia, era considerada a deusa cretense da lua, uma mortal, que se apaixonou pelo herói

ateniense e tornou-se uma vítima do abandono e da traição de Teseu - foi salva por Dioniso, que a amou, honrou-a. Dioniso fez dela sua esposa e, em honra ao deus, Zeus deu-lhe a imortalidade, garantindo-lhe a juventude e vida eternas.

Na mitologia grega clássica, Dioniso é filho de Zeus, em seu disfarce de águia, com uma princesa mortal, Sêmele, filha dos reis tebanos Cadmos e Harmonia². Outro elemento importante na história de Dioniso coincide com a afirmação de Bolen (2005, p. 370), que explica: “A mãe de Dioniso morreu quando ele ainda era feto. Tanto em sua mitologia como em seu culto, foi cercado por mães substitutas e amas de leite que eram personagens inconsistentes e instáveis em seus cuidados. Depois, Dioniso desceu até o Hades para encontrar sua mãe”. Dioniso era um deus que se metamorfoseava para fugir das perseguições de Hera, sendo, portanto, um mito de incontáveis variantes.

Ao se reportar ao mito em que Palas Atena conseguiu salvar o coração de Dioniso, após ele, disfarçado de touro, ter sido devorado pelos Titãs diz-se, nesta narrativa, que Zeus comeu esse coração antes de engravidar Sêmele, conforme explica Brandão (2002, p. 9): “Nesse caso, o filho de ambos se chamava Iaco, nome místico de Dioniso, Zagreu ou Baco, isto é, o jovem deus que conduzia misticamente a procissão

dos iniciados nos Mistérios de Elêusis”. De igual maneira, destaca Bolen (2005, p. 375): “O motivo do desmembramento está na trama dos mitos de Dioniso, que teve o mesmo destino de Osires, deus egípcio que o antecedeu. Mais tarde o Jesus Cristo crucificado exerceu o papel do filho divino que sofre a morte e ressuscita”. O arquétipo dionisíaco acompanha as religiões que têm ênfase na culpa e se sentem incapazes de reconciliar as tendências opostas, é uma metáfora dos conflitos irreconciliáveis. Os rituais dionisíacos variam conforme região, época e as diferentes narrações míticas, nas quais as dramatizações em atos performatizados reatualizam fatos primordiais das repetições arquetípicas da cosmogonia do Olimpo.

Ao transitar do Cosmo Feminino para o Cosmo Masculino/Olímpico, a mulher adquire um novo perfil. Por sua vez, a mulher nesse período desconstrói a sua natural intensidade e entusiasmo com a vida, esquecendo quem era tornando-se apenas algo queimado e ressecado pela força do poder arquetípico do Cosmo Masculino e Patriarcal. É importante ressaltar o destaque afirmado por Bolen (2005, p. 372) que contesta, em parte, as análises encontradas sobre a ação de Dioniso, cuja propensão era, não só ele, mas também levar as mulheres a entrar em estados alterados de consciência:

Dioniso chamava as mulheres para que se afastassem de sua existência comum e se deleitassem com a natureza, descobrindo o elemento do êxtase em si mesmas. Essencialmente, ele as iniciava numa experiência xamanista. Dioniso, o deus, era iniciado e sacerdote da Grande Deusa. Para o movimento feminino espiritual contemporâneo, Dioniso está presente em algumas mulheres que encarnam o arquétipo da sacerdotisa como mediadora entre dois mundos.

O espírito ambíguo de Dioniso deve-se à história de ter nascido duas vezes, pois, como filho de um casal hetero, termina por nascer de um homem, o que caracteriza seu duplo nascimento; por sua vez, ele é qualificado com feições femininas e suaves, considerado, assim, um deus das mulheres. Por ter que estar sempre fugindo da perseguição de Hera, Dioniso foi criado em segredo, disfarçado de mulher; portanto, devido aos seus duplos caracteres, é considerado tanto masculino quanto feminino, um deus andrógino.

O drama mítico de Dioniso é a pluralidade de personagens que vivem dentro dele, ao mesmo tempo em que ele procura redimir as paixões selvagens, em outro momento ele é insano e cruel e desmembra a prisão que devora o espírito, que não é só redentor, mas também devorador. Dioniso é um deus que salva e resgata as mulheres, como divindades da Grande Mãe, cujos povos foram conquistados. Nessa concepção, assim descreve Bolen (2005, p. 366): “Dioniso desceu ao Hades para trazer sua mãe, Sêmele, de volta à

vida. Juntos, ascenderam então ao monte Olimpo, onde ela se tornou imortal”. Em tempos pré-helênicos, Ariadne e a mãe de Dioniso, Sêmele, foram cultuadas como divindades da terra e da lua; portanto, existem referências do seu culto ser remanescente dessa região da Hélade.

DIONISO: O DEUS DA SELVAGERIA INATA

Dioniso, o deus da selvageria inata, cujos ritos transitavam entre o *êxtase embriagador* e o *lirismo sagrado*, uma vez que incorporava o espírito ambivalente da natureza que tanto podia ser destrutivo e brutal, com a sangrenta crueldade do desmembramento de humanos e animais, como aquele que buscava a unidade primeva com a divindade. O deus que desperta paixões e permite que as mulheres esqueçam seus papéis e obrigações asseveradas por Hera, encontra-se, em Bolen (2005, p. 374), a construção de um processo de identificação sacralizada, na qual experimentavam momentos de êxtase e arrebatamento:

As mulheres também podem ser substituídas por este arquétipo. As ménades, mulheres adoradoras que cultuavam o deus no alto das montanhas, podiam se transformar de mulheres amorosas e maternais em ménades enfurecidas e sem piedade. A beleza e o perigo fatal eram as marcas registradas desse dualismo. A pantera, o leopardo e o lince eram consagrados a Dioniso, refletindo este aspecto do deus. Esses grandes felinos eram os animais mais graciosos e fascinantes e,

também, os mais selvagens e sanguinários.

Como um deus rural, Dioniso promovia a fertilidade natural no campo; encontram-se referências dizendo que, ao nascer, Dionísio tinha chifres com serpentes nas pontas. Nesse sentido, afirma Bolen (2005, p. 363) que: “As videiras, a hera, a figueira e os pinheiros eram suas plantas queridas. Seus símbolos animais eram o touro, o bode, a pantera, a corsa, o leão, o leopardo, o tigre, o asno, o golfinho e a serpente”. A natureza era o seu domínio, desde a umidade germinativa e propiciadora de vida até o fogo misterioso e incontrolável do líquido das uvas.

Em um dos Mosaicos da ilha de Delos, o qual pertence ao século II a.C. (WOSIEN, 2004, Quadro X), encontra-se Dioniso com o tambor e o tirso nas mãos, galopando sobre uma pantera enfeitada com uma guirlanda de folhas de parreira. Dioniso, o deus que vive em oposição à ordem, sendo ele seguido por uma multidão extasiada e possuída pela embriaguez divina, cujo cortejo com a ménades, ninfas e sátiros promovia uma confusão agitada que fora retratada de diversas formas, conforme explica Wosien (2004, p. 65) sobre esse desenho: “Em mosaicos Greco-romanos ele era representado montado numa pantera, rodeado por videiras, mantendo em uma mão o símbolo fálico do tirso e na outra o tímpano, o tambor de pele dupla”. A pantera era

um dos animais cultuados por Dionísio.

Na alegoria de ideias abstratas, a natureza lhe dá a hera, cujo crescimento da planta revela aspectos calmantes e confortadores, a qual produz efeitos tranquilizadores, porém seu fruto é amargo e não comestível; por sua vez, a videira produz frutos doces, seu crescimento é lento e se alastra calmamente, contudo seu caldo é de rápida fermentação, o que possibilita despertar uma agitação, assim como uma vida quente e intensa para suportar sem alteração de humor. Nesse sentido, encontramos ressonância em Eliade (2007, p. 44), que afirma: “Os animais e as plantas, criados *in illo tempore* pelos Entes Sobrenaturais, são ritualmente recriados”. Portanto, compreende-se que a reatualização mítica equivale ao evento primordial, devendo este ser periodicamente renovado.

De uma narrativa tradicional, têm-se notícias de que, quando Dioniso vivia sob os cuidados das Ninfas e dos Sátiros do Monte Nisa, o deus encontrou cachos de uma fruta muito doce, espremeu e sorveu o caldo, que foi partilhado com seus acompanhantes. Esse fato é relatado por Brandão (2002, p.10), que alega: “Todos ficaram conhecendo o novo néctar: o vinho acabava de nascer. Bebendo-o repetidas vezes, Sátiros, Ninfas e Dioniso começaram a dançar vertiginosamente, ao som de címbalos. Embriagados do delírio

báquico, todos caíram por terra desfalecidos”. Dioniso, quando queria, concedia a liberação da alma.

Ao perpetuar e reatualizar o ato, todos os anos e por toda a Hélade, era celebrada a vindima, ou festa do vinho novo, na qual os adeptos vestiam-se de Sátiros, que era uma concepção imaginária dos “homens-bodes”. Eles se embriagavam, cantavam e dançavam até sair de si pelo processo do êxtase, que era uma superação da condição humana. Desse fato, originou-se o vocábulo tragédia, bem como a palavra ator, que significa ‘*um outro*’, ou seja, aquele que comunga com a imortalidade e responde ao êxtase pleno do deus Dioniso.

Por sua furiosa paixão, Dioniso também é conhecido como “mainomenos”, nome que deriva da palavra grega “maenad” e significa a adoradora do deus; e as suas seguidoras eram conhecidas como “mênades”, cujos ritos orgiásticos aconteciam no alto da montanha. Sobre isso, assevera Wosien (2004, p.65): “O pelo do animal cultuado, da pantera, como uma das formas animais do deus, era colocado sobre o ombro como um manto de transformação, quase como uma máscara divina”. A roupa das mênades era de peles de animais e a principal característica era o transe em que caíam quando celebravam seus ritos e neles elas despedaçavam animais

selvagens.

Dioniso se envolvia com o feminino caótico e constantemente estava acompanhado de um grupo de mulheres desorientadas, conhecidas como 'mênades', e consideradas como o feminino selvagem. Amplamente documentado, são muitas as informações sobre os rituais em honra a Dioniso, cujos cultos eram extáticos, com ritmos fortes e danças excitantes, rompendo barreiras ao entrar em transe e também acontecendo libações de vinho e sacrifícios de animais. Nesse sentido, afirma Wosien (2004, p. 65) que: "Muitas representações das mênades mostram-nas com as mãos cobertas, como movimentam os braços na forma de asas, agitando-os em uma espécie de dança da transformação". Partícipes das diferentes formas de expressão das atividades dionisíacas, as mênades fluíam como uma substância impalpável configurada em dança ritualística.

Sobre as mênades adorando Dioniso, Wosien (2004) assegura que a postura clássica do corpo arqueado e a cabeça jogada para trás demonstra uma histeria que revela a ausência de harmonia entre o mundo interior e o mundo exterior, a qual foi assolada pela divisão do trabalho e pela propriedade privada no momento de ruptura entre o Cosmos Feminino e Masculino, que resultou na queda do poder da Deusa Mãe. Desta forma, compreendemos que Dioniso, nos

seus rituais com as mênades, possibilitava a liberação do *Sagrado Selvagem*.

Constantemente, rodeado por mulheres em seus rituais, era retratado tanto como a criança divina "quanto, mais comumente, na de rapaz com coroa de hera ou de folhas de parreira na cabeça, e pele de animal jogada no corpo [...]" (BOLEN, 2005, p. 363). A natureza, mediante os animais e vegetação, tem suas próprias estações e ciclos, sendo a força vital e sagrada da Mãe Terra que é mantida através das mudanças cíclicas que são reatualizadas nos seus ciclos de ordem e desordem, manifestados continuamente na natureza. Nesta, a performance ritualística repete a efervescência dos elementos simbólicos que reinam em cada momento da polaridade cíclica do mundo divinizado.

CULTO DIONISÍACO E AS ORIGENS DO TEATRO GREGO

O culto a Dioniso é a identificação material com o deus nascido duas vezes que, ao peregrinar por diversos espaços, ensinou a arte da vinicultura a outros povos e depois voltou à Grécia. Os registros mais antigos do cultivo da uva remontam há 4000 anos a.C., e estes também são encontrados no Egito, bem como entre os minoicos e no oriente próximo. Possivelmente foi uma técnica espontânea, não cabendo a sua autoria aos

humanos, que assim é afirmado por Silva (2004, p.187): “Na ausência de um inventor, é natural que se atribuisse aos deuses a revelação da técnica. Conta o mito grego que os deuses têm o controle das técnicas, que são reveladas aos homens na medida certa”. Portanto, ao creditar a técnica da feitura do vinho a Dioniso, e o mesmo tê-la revelado aos homens, a produção do vinho transformou-se num culto dionisíaco, no qual se situa as origens do teatro grego.

A feitura do vinho era uma prática não apenas social, como também uma atividade religiosa, laboral e lúdica. Partindo de uma antiga crença, diz à tradição que apenas Dioniso tinha o poder mágico de transformar o caldo das uvas amassadas por virgens em vinho, o qual é explicado por Silva (2004, p.188): “Para assegurar que aquela prática iria transformar uva em vinho (e não em vinagre, por exemplo), elas cantavam em honra a Dioniso. No entanto, o sol, o cansaço, o movimento circular, a rotina e os vapores da uva em fermentação induziam à fadiga e à tontura”. Portanto, as jovens eram substituídas antes que viessem a tombar. Como prática lúdica, acredita-se que o culto era prestigiado por outras pessoas que também cantavam e honravam os feitos relativos ao deus que, ao estabelecer um diálogo com a divindade, esperavam contar com seu apoio para produzir o vinho.

Essa produção era uma atividade que acontecia durante o dia, sendo esta considerada o primeiro espetáculo divulgado, pois, com o tempo, a platéia, que assistia esse ritual, ia para a praça e reproduzia o que acontecia no recinto; fato este confirmado por Silva (2004, p.188), ao dizer: “Seguindo uma tendência da arte e da religião de se tornarem cada vez mais transcendententes, o coro saiu do tonel, desonerando a atividade religiosa e lúdica no seu aspecto funcional”. E assim, ao deixar de ser apenas um labor e manter-se fiel ao deus do vinho, esse ritual transformou-se em cortejo e, posteriormente, em drama coral.

Nesse sentido, acredita-se que a tragédia grega seja remanescente de um antigo culto a Dioniso, considerado na literatura como um deus desorientado. Sua abrangência incidia sobre o teatro e a feitura do vinho, sendo a uva a sua principal fruta, e o Ditirambo era considerado uma ação dramática e satírica, remanescente das Dionísias Rurais, com o predomínio da dança e da poesia que dava suporte à música.

O culto a Dioniso era organizado com festas, cânticos e procissões ruidosas e divertidas, que, ao se desenvolver o coro canta e conta histórias do deus. Suas histórias eram conhecidas por todos, portanto, não tinham autor; também não existia diretor para o coro e muito menos ator, e assim esse culto tornou-se uma demonstração pública

para espectadores.

Essa foi a primeira forma de teatro e acontecia de maneira ocasional; o teatro de madeira era montado na hora, e as apresentações do Ditirambo, que constituiu primeiro ritmo que se teve notícia, dava pulso para as evoluções, e suas apresentações perduraram por mais de um século na Grécia Antiga. Ao falar sobre o Ditirambo, Wosien (1997) explica que este ritual era composto por danças de saltos, bem como a sequência era constituída por gestualidades e movimentações dramáticas as quais acompanhavam hinos apropriados. O coro de dançarinos vestia-se com pele de bode, e esta aludia à ressurreição do deus bode, e realizavam abundantemente a pantomima. O líder do coro de dança contava uma história pronta e muitos improvisos eram adicionados às danças.

Oriundo do Caos, Dioniso é o soberano da desordem instaurada, cujo espírito da dissimulação é manifestado nos seus rituais e personifica a *loucura divina*; ela é encontrada nas Dionísias Urbanas como *Kômos*, ou procissão urbana, a qual percorria as ruas da cidade carregando a imagem de um falo. Como drama protagonizado pelo deus da *loucura divina*, este representava um comportamento que abolia as classes e papéis sociais e criava possibilidades de romper com os limites, e seus ditos contrariavam

a ordem vigente.

Sobre esse drama teatralizado e ritualístico, no qual o Ditirambo é partícipe desta celebração esotérica mediante seus ritos, pode-se afirmar que deste cortejo sagrado nasceram a tragédia, originada da palavra de *tragos* - bode e *odé* - canto e a comédia, originada da palavra *Kômos* - desfile, cortejo e *odé* - canto. No teatro grego, nas suas formas primordiais, esses são os dois ramos do teatro cantado e dançado, que são as bases do conceito cênico, ainda vigorante na atualidade. O desenvolvimento desse drama incorpora as passagens do deus em forma de palavras fragmentadas que são associadas à dança do coro e, posteriormente, se transforma em gênero literário, contribuindo para a evolução da poesia grega e para os dramas satíricos.

O drama satírico surgiu como base para a tragédia, no qual o coro, fazendo as evoluções, canto e dança, conta os mitos de Dioniso. Sobre isso, Silva (2004, p.191) afirma que: “Esse drama é satírico não porque fazem críticas às instituições ou pessoas, mas porque os homens se vestem de sátiros, os homens-bode que compõem o cortejo de Dioniso (é a comédia, bem posterior, que vai fazer a crítica)”. A passagem do rural para o urbano é realizada mediante o drama satírico, que tal qual a feitura do vinho também nasceu no campo e migrou para a cidade, conforme explica

Silva (2004, p.191):

O drama satírico é mais estruturado que o ditirambo (canção coral), obedecendo a certas regras. O drama satírico é então: evoluções do coro, dança, música, canto narração de histórias de Dioniso, apresentação para o público. Tem um embrião do espaço teatral, com as primeiras delimitações entre artistas e público e, posteriormente, com a construção de arquibancadas. A delimitação entre artistas e público era necessária para conter os espectadores e garantir espaço suficiente para as evoluções dos coros. A orquestra, uma simples praça circular sem cenário, no centro da qual havia um altar de Dioniso, é sobretudo espaço estético e religioso. Embora fosse uma apresentação para o público, o drama satírico, adotando uma forma de narração, não tinha ator, ação, diálogo, nem antagonismo.

Conforme a análise de Silva (2004) identifica-se que o drama satírico ainda não pode ser considerado uma atividade artística. Entretanto, é no cerne do culto a Dioniso que surge o espaço teatral o qual aprimora o espaço estético, e a condição mítica consagrada pelo Ditirambo preenche com arte as inquietações determinadas por uma situação real da sociedade, na qual emoção e devoção religiosa se completam.

Interpretar o Ditirambo com a pele do bode era a afirmação do deus Dioniso na figura do animal, como também a possibilidade de encarnar o espírito do deus para incorporar a divindade e o seu poder mágico. Cantar e dançar os feitos de Dioniso era o renascimento da subjetividade do

deus, ao mesmo tempo em que é reconhecido o seu potencial sagrado, estético e artístico.

Os primeiros dramas satíricos serviram de base para a tragédia e esta, como arte, é uma desmistificação dos *Ritos Dionisíacos*, bem como a que faz a diferença do ator e do coro. O teatro utiliza o fundo mítico, mas o rejeita sob alguns aspectos. A epopeia heróica é interrogada por Aristóteles, uma vez que os heróis não são mais infalíveis. Ao interpretar a definição de Aristóteles sobre o que ele concebia como tragédia, Brandão (2002, p.12-13) afirma que: “A palavra *mimese*, *mimesis*, recebeu-a Aristóteles de seu mestre Platão, rejeitando, porém, *in limine*, a dialética platônica da essência e da aparência. Para Platão o poeta é um re-criador inconsciente”. A poética da narrativa mostra a força do mito e sua penetração na matriz original.

Mitos são educativos, uma vez que narram os dramas simbólicos e o *corpus* mítico está repleto de significações que transcendem sua substância histórica ou filosófica. A possibilidade do nascimento da tragédia, de acordo com Brandão (2002, p.128):

Teve origem nos solistas do ditirambo (coro) e que surgiu mediante um processo de transformação de peças satíricas (drama satírico), em cujo transcurso passou de assuntos menores, de fábulas curtas, para assuntos mais elevados, abandonando, com isso, o

tom jocoso da linguagem. O drama satírico é, pois, anterior à tragédia.

Na Grécia, por volta do ano 533 a.C., o Culto de Dionísio foi trazido da Trácia para a cidade por um líder ateniense de origem popular, sem sangue aristocrata e conhecido como Tirano. Ele chamou um dos líderes do Coro do Ditirambo, Téspis de Icária, para associar esse culto ao cortejo que era realizado durante a feitura do vinho. Téspis iniciou a apontar a diferenças entre o ator (*hypokritès*) e o dançarino, bem como a delinear um palco diferente do primitivo círculo, no qual a dança era realizada ao redor de um elemento respeitado como sagrado (SILVA, 2004). Esse era um ambiente onde várias culturas dialogavam enquanto festa religiosa, e foi nessa dimensão espacial que a tragédia se originou.

Como existem poucas informações sobre como se deu o surgimento do primeiro ator, recorre-se aos estudos de Silva (2004, p.196), que explica: “Sabe-se que o coro tinha um líder, mais tarde chamado corifeu, que fazia solos, mas que não se opunha ao coro: ele resumia, antecipava ou completava a fala do coro, mas não estabelecia nenhum antagonismo com o coro”. Até então não havia diálogo e Téspis resolveu inovar; na estreia, em Atenas, ele deu alguns passos à frente do Coro do Ditirambo e começou a dialogar com este Coro, e assim nasceu o Teatro Grego. Sobre este

fato, assim se coloca Silva (2004, p. 196):

As condições históricas e culturais estavam amadurecidas para o teatro aparecer, e a iniciativa coube a Téspis de Icária, em março de 534 a.C. Esses poucos passos dados pelo líder têm a dimensão inigualável de colocar o teatro na direção em que evoluiu até hoje: a dimensão do diálogo, do enfrentamento, da contradição, da representação dinâmica, da troca de uma energia mais ativa com o público, pela troca de energia entre os atores.

Posteriormente, veio Frínico, e este utilizava máscara; portanto, o artista fazia dois personagens em diálogo com o Coro. Êsquilo introduz o segundo personagem, e apenas com o dramaturgo Sófocles é que aparecem três personagens.

Sófocles, originário de Colona, ocupou altos cargos no governo de Péricles, sendo contemporâneos de Eurípedes, ambos considerados grandes trágicos. Assim sua arte solidifica-se por volta dos dezesseis anos, quando, após a batalha de Salamina (480 a.C.), na qual Sófocles e demais combatentes dançaram nus um hino em honra de Apolo, ele foi eleito para dirigir um coro de adolescentes. Mediante as tragédias, os dramaturgos colocaram no palco o sentido de um novo homem grego. Nessa época, os valores da cultura grega estavam em profundas transformações, as quais estavam vinculadas mais ao individual do que ao coletivo, sendo o livre arbítrio um valor fundamental para a ação teatral.

Um dos principais espaços onde foram interpretadas as principais tragédias da Grécia Clássica foi o Teatro de Epidauro. Em relação à sua estrutura e forma, nota-se uma concepção para que o drama trágico fosse narrado a partir da relação entre ator e coro, isto é, a ação dramática se desenvolve entre o protagonista e antagonista, com o objetivo de suscitar o diálogo que viabiliza a realização cênica do tema proposto pelo dramaturgo, que expõe o conflito dramático da sociedade naquele momento histórico.

Encontra-se, na planta baixa do referido teatro, os espaços referentes à orquestra (*orkhêstra*), que mantém a forma tão circular quanto o tonel dos rituais da feitura do vinho, bem como o altar do deus. Essa forma de tonel se mantém por muito tempo, uma vez que do tonel o coro saiu como culto a Dioniso, sendo uma necessidade funcional. Por sua vez, a origem da palavra 'orquestra' surge da dança livre ou improvisada ou *orkesis*, no entanto, com o passar do tempo, a dança livre ou *orkesis* tornou-se uma sucessão de danças compostas e estas simulavam a definição de *chorein*, da qual se originou o termo coreografia. De acordo com Platão (SILVA, 2004), *chorein* ou *chorea*, que significadança, canto e poesia, pode ser uma derivação de “*chara, a alegria*”; da mesma forma que *Téspis*, expressava “*o agradável*”.

Observa-se, ainda, neste teatro, que o

coro permanece no centro do palco circular e mantém o altar como ponto sagrado; e a plateia, ou espectador, que na feitura do vinho apenas participavam como uma prática social, em que, de alguma maneira, procuravam aumentar a energia necessária para o efetivo contato com a divindade. Agora, nesta forma de teatro, possuem locais e entradas delimitadas como espaço exclusivo do espectador, “que dirigem a atenção, com interesse e prazer, para o coro” (SILVA, 2004, p.190). Os juízes tinham o seu lugar abaixo da plateia. A cena se desenvolve defronte ao coro e, nas laterais, encontra-se o proscenium, a antessala dos atores.

Os principais dramaturgos trágicos da Grécia Clássica foram Êsquilo, Sófocles e Eurípedes. Uma vez que a tragédia induz ao amadurecimento da reflexão das questões referentes à vida em sociedade e estes autores permitiram trazer à tona a relação do homem, representados pelo ator que se destacava, e a coletividade, considerada mais forte pela sociedade e sendo representada pelo coro. Nesse momento da história da *polis*, a sociedade estava se organizando politicamente e buscava formar cidadãos livres e iguais, e a tragédia equacionava essa nova realidade. Nas pesquisas de Silva (2004, p. 202), ele afirma que:

O ator, desde então, mesmo se ele continua dialogando com o coro, enfrenta o diálogo com seu igual, tornando a trama mais complexa. A trama é mais importante que

cada personagem. Em Êsquilo, é o convívio social que vai assumindo o primeiro plano: é pelo perdão e pela conciliação que se torna possível a vida em sociedade.

À medida que se distancia dos antigos *Rituais Dionisíacos*, a tragédia mascara o deus e seus ímpetos extáticos; o teatro passa a ser educativo na própria Grécia Clássica e ensina os ideais de conduta da polis e seus valores. Redefine, assim, a relação dos deuses com os homens, estimulando a dúvida, originando a catarse pública e mimetizando a oralidade antiga dando-lhe novos contornos.

Nesse momento histórico, a sociedade grega torna-se uma sociedade fundamentada no mito e na razão, na qual esses valores simbólicos se fundem. No entanto, alguns fatos ficaram na memória e outros foram esquecidos. Isso se deve às dimensões culturais, e estas se baseiam em fatos sociais que têm significado no momento vivido. Os fatos estão atrelados à função social que os alimentam e guardam a lembrança, que é preservada pelos mitos. Nos momentos de crise e tensão, a cultura se auto-organiza para atender às novas necessidades sociais e manter a nova estabilidade social.

A participação de filósofos e intelectuais foi muito importante para compreender os conflitos existentes naquele momento, uma vez que os

deuses eram criticados por eles. Estrutura social era complexa, com trabalhos e papéis diferentes, além de uma religião forte, com a proposta de a alma ser eterna. Ainda existia o culto à *Deusa Mãe Geia*, mas eram poucos os adeptos, havendo assim a substituição da *Deusa Mãe* pelos deuses masculinos.

A ruptura na realidade social acarretou evolução e transformação na sociedade grega, o que gerou grandes mudanças. Novas estruturas de poder foram estabelecidas e a tradicional imortalidade divina é aposentada, os deuses continuam com representações de segunda ordem; a *Deusa Mãe* se transferiu para as divindades urbanas, que ficaram restritas às divindades da agricultura e cereal.

DIONISO: DANÇAS RITUALÍSTICAS E O LABIRINTO

Na Grécia, a arte da dança tornou-se acessível a todos os cidadãos que participavam dos rituais religiosos, do drama da educação e dos divertimentos. Com algumas exceções, as danças, aqui transcritas, são muito antigas, porque quase todas têm como fonte de origem as ilhas ou antigas colônias gregas da Ásia menor, ligando-se profundamente à mitologia, às tradições arcaicas e à vivência religiosa dos primeiros tempos do cristianismo.

Distintos significados são atribuídos às danças antigas e ritualísticas e estas são lidas de acordo com a presença de elementos e percepções estéticas que se relacionam com a linguagem, guardando, pois, suas propriedades nas formas simbólicas que revelam seus arquétipos expressos na metáfora mítica dançada. Dentre as muitas formas expressas na dança, encontram-se as espirais e os motivos de labirinto, que remontam à simbologia da serpente, que é um dos símbolos na caracterização de Dioniso.

São vários os desenhos do labirinto e, na geometria sagrada, eles são assimilados a figuras dos mais diversos caracteres. O labirinto é um símbolo universal, um legado que a humanidade recebeu de várias culturas e adquiriu diferentes significados. Por sua vez, na língua inglesa, a palavra *labyrinth* representa um caminho no qual existe apenas um percurso a ser feito, após uma série de curvas e voltas sinuosas e repetidas. O labirinto mais conhecido é o do *Palácio de Knossos*, em Creta; ele foi construído pelo arquiteto ateniense, Dédalo, que foi contratado pelo rei Minos para ser preso o Minotauro. Ainda em Creta, encontra-se a história de Teseu e Ariadne, sendo que esta entregou o fio que possibilitou a saída de Teseu com vida do labirinto. Ele matou o Minotauro e com esta morte teve o início da queda da sociedade minoica, o último reduto da *Deusa Mãe Serpente*.

No formato do labirinto clássico, encontra-se uma cruz desenhada no seu centro, cujos modelos mais antigos encontram-se desenhados em rochas, tumbas e câmara funerária, o que pode ser indicativo de rituais de vida e morte, bem como de danças cerimoniais como ritos de passagem de regresso para a *Mãe Terra*. As danças de espiral e labirinto remontam ao culto aos mortos e ao significado da existência humana, aproximando-se do centro - na direção esquerda da dança, e a crença na ressurreição quando da saída do labirinto, na direção direita do percurso da dança que representa o 'caminho de nascimento da luz'.

Por um lado, a mitologia conta uma lenda sobre Dioniso e Ariadne, já por outro ponto de vista da mitologia, considera-se a Trácia como a terra natal do deus do vinho. Na atualidade, esta região pertence à Grécia e à Turquia, mas, no passado, a parte ocidental pertenceu à Bulgária. Nessa região, a serpente se libertou do confinamento em que se camuflou para sobreviver após a queda do poder da Deusa Mãe, tornando-se presente no imaginário do povo, mas não como o mal, o perverso, e sim como caminho na '*Dança do Labirinto*', conhecida como "*Daídas*".

A perpetuação desta dança foi beneficiada por uma circunstância histórica da mitologia, sendo ela dedicada ao deus do vinho, Dioniso.

Nesse contexto, esta é uma dança pródiga por reminiscências e histórias narradas; é uma dança antiga, semelhante às particularidades do povo que a dançava. Por sua vez, é uma dança tradicional que guarda as principais características dos povos dessa região, portanto, não há balanceios ou outros adornos. A postura de quem dança é bem vertical, como se algo puxasse o cabelo do centro da cabeça em direção ao céu. Os participantes estão dispostos em semicírculo aberto, de frente para o centro. Nesta dança, os homens são os primeiros da linha, seguidos pelas mulheres. Ao iniciar a música, cujo compasso é 2/8, ouve-se o som do tambor e da gaita de fole, e os dançarinos, todos juntos, balançam para cima e para baixo, enquanto seus pés direitos abrem e fecham em ângulo reto.

É uma dança, cuja música é entremeada de coro, solo e parte apenas instrumental, e os passos da dança se ampliam de acordo com a música, ora lento, ora saltitante. A dança desenvolve-se com o início do solo do canto, com passos leves, para dentro da espiral, sendo conduzida pelos homens; com o canto do coro são realizados saltitos. Ao sair da espiral, a dança é conduzida pelas mulheres. Assim como o próprio deus, a letra da canção da dança brinca com a história contada, falando que o primeiro homem da aldeia foi 'herói por cinco vezes'.

Ela é conhecida como *Dança do Labirinto* ou *Dança Espiral da aldeia de Souflion* e, ao ensinar a *Dança do Labirinto*, Wosien (2002) explicou o significado da meditação em movimento, assim como os símbolos da espiral e do labirinto:

O Labirinto é um arquétipo muito antigo, símbolo do processo de transformação. A descida do labirinto é uma trajetória em direção ao centro – experiência tridimensional de aprofundamento e elevação. Representa a nossa busca, que, pelos caminhos mais diversos, nos conduzem ora para mais perto ora para mais longe, até finalmente chegarmos ao centro. Chegamos à Grande Luz, de onde vamos retirar a pequena luz para a nossa jornada.

Na pré-história e história antiga, os vestígios da *Grande Mãe* sugerem, representações ritualísticas de espiral e de labirinto relacionadas com a serpente nos rituais em honra da *Deusa Mãe*, muitas vezes encontrados na entrada da caverna ou do local do culto. De acordo com Neumann (1999, p. 156-157):

Quer o labirinto assuma forma de uma infinidade de linhas confusas e que confundem, enquanto “caminho”, ou a forma do “espírito guardião”; quer o caminho pelo qual devem passar as almas dos mortos “através” do labirinto intrincado e devorador seja percorrido ou desenhado, em todos os casos temos “a concepção do corpo divino como a estada a ser trilhada por aquele que o segue” [...] O rito, enquanto caminho, é, em primeiro lugar, um arquétipo “caminhado” ou dançado, sob a forma de labirinto ou espiral, como imagem de um espírito ou caminho, através do portal da morte e do nascimento.

Por sua vez, o percurso da espiral, assim como o do labirinto, é a busca da conexão com a terra, com o mundo interior rumo às profundezas. Ao estudar os caminhos sagrados dos povos antigos, nota-se que os caminhos internos do labirinto são distintos do caminho da espiral, existindo diferentes caminhos de labirintos e alguns são mais elaborados, mas em todos eles o caminho para entrar é o mesmo caminho para sair.

Ao caminhar, quer na espiral, quer no labirinto, cria-se um espaço que se pode fazer com o próprio corpo; portanto, é necessário encontrar o caminho interno e sair da mesma forma. Estes são sinais que se codificaram em arte e comunicação sagrada e perduram na contemporaneidade na arte dançada, que envolve uma conexão com a natureza e com os processos vitais orgânicos, físicos e emocionais.

Ao caminhar por esses desenhos ancestrais, a jornada serpenteante leva ao ventre da Mãe Natureza, a *Deusa Mãe Ctônia*, e abriga cada um em seu próprio corpo, restabelecendo a conexão com a terra, recuperando o equilíbrio das estruturas colapsadas do corpo e tendo a possibilidade em poder confiar novamente na sua sabedoria instintiva.

Chegar ao centro da espiral ou do labirinto

é permitido e necessário realizar um movimento de retorno e este é um momento de parar para ouvir os ritmos da natureza e do próprio corpo, encontrando refúgio e abrigo como no ventre da *Grande Mãe*, refazendo uma conexão instantânea com a impermanência da vida, redescobrimo e compreendendo as distintas estações da jornada terrena.

CONCLUINDO: DIONISO E O CAMINHO DA MEDITAÇÃO DA DANÇA

Em tempos primevos, o entusiasmo criador da humanidade fundamentou-se num significado mitológico e simbólico, algo além de simples limitações temporais da nossa existência terrestre, buscando a sua transcendência ao coexistir com a vida, com a morte e com o mistério da criação, aceitando realidades sobrenaturais que permitem a imortalidade dos deuses e a suspensão da passagem do tempo na sua infinitude.

Para o homem antigo, a natureza do tempo remonta às ações sobrenaturais e de consequências naturais, sendo que o constante movimento e as transformações descritas nas mudanças engendradas pelo tempo, em sua eterna e constante renovação, são jornadas que contêm elementos transcendentais e compõem uma realidade mágica na qual dialogam o real e o sobrenatural de maneira indissociável.

No Universo dos seus estudos com o objeto da dança e a sua relação com o sagrado, Bernhard Wosien (2000) criou conceitos para se referir ao caminho da meditação da dança, que é um caminho em direção à interioridade do ser, podendo ser considerado esotérico, interno. Tanto o caminho do labirinto quanto o caminhar na espiral remontam ao viandar da serpente, sendo uma jornada meditativa que permite conectar o coração com o centro. Esta tanto pode ser o centro do círculo, que é o caminhar na espiral para dentro e sair em outra direção, quanto o caminhar no labirinto lateralmente e frente ao centro.

Toda prática meditativa é interiorizada para que o seu significado reverbere em todas as dimensões do ser humano, criando ressonância com os diferentes estados de sua existência. É o momento de trazer toda consciência e peregrinar com a disposição de dar configuração a sua potencialidade criativa. Naturalmente, esses símbolos da espiral e do labirinto não são totalmente personificados, pois durante a jornada recuperam-se as forças contidas em cada ser e estas são desenvolvidas como qualidades individuais, envolvendo imagens arquetípicas que criam confrontos consigo mesmo, permitindo que a reflexão encontre significados. Durante a jornada de individuação, por meio da cognição simbólica, é tecido o fio do próprio destino. Ao emergir dessa jornada mítica e mística, encontra-

se um convite para reinventar a vida, celebrar e partilhar as dádivas.

NOTAS

¹ Aedo, o poeta da religião grega clássica.

² Essa foi mais uma das relações secretas que Zeus cultivou e foi descoberta por sua verdadeira consorte, a zelosa, ciumenta e vingativa Hera. Esta tomou a forma da ama de Sêmele e induziu a amante do seu marido a pedir que ele se mostre em sua verdadeira forma e acaba fulminada pelo raio, o símbolo do poder de Zeus. A gravidez de Dioniso encontra-se no sexto mês e ele não está pronto para vir a termo, Zeus então extrai a criança do ventre da mãe e enxerta-o em sua coxa, local onde permanece até seu nascimento.

REFERÊNCIAS

BOLEN, Jean Shinoda. Os Deuses e os Homens: uma nova psicologia da vida e dos amores masculinos. Tradução de Maria Sílvia Mourão Netto. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. Teatro Grego: tragédia e comédia. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. Tradução

de Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NEUMANN, Erich. A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. São Paulo: Cultrix, 1999.

SCHECHNER, Richard. Between Theater and Anthropology. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SILVA, J. C. Avelino da. Teatro grego e realidade social. In: Caminhos. Revista do Mestrado em Ciências da Religião, UCG. Goiânia: Ed. da UCG, v.1, n.2, jul./dez. 2004. p. 185-207.

SILVA, J. C. Avelino da. Disciplina Mestrado -O conceito de alma em Platão, (Paper) PPGSCR-PUC-Goiás 2010.

TURNER, Victor. From Ritual to Theatre: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

WOSIEN, Bernard. Dança: um caminho para a totalidade. São Paulo: Triom Editora, 2000.

WOSIEN, Maria-Gabriele. Danças Sagradas: o encontro com os Deuses. Madrid, Espanha:Edições Del Prado, 1997.

WOSIEN, Maria-Gabriele. O Anjo e a Serpente. Seminário. Tradução: Rassata. Brasília: Rodas da Lua. 2002.

WOSIEN, Maria-Gabriele. Dança: símbolos em movimento. Tradução de Bettina Aring Mauro. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

* MARIA CRISTINA DE FREITAS BONETTI é Professora da Universidade Estadual de Goiás, Mestre e Doutora em Ciências da Religião (PUC-Goiás). Pós-doutoranda em História (PPGH-UFG) e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa CNPQ UFG “Interartes Processos e Sistemas Interartísticos e Estudos de Performance”. Focalizadora de Danças Circulares Sagradas. E-mail: mcbonetti@gmail.com