

***The Theatre as health:
a parallel between the pandemic world and the Classical
Greece***

**O Teatro como saúde:
um paralelo entre o mundo pandêmico e a Grécia Clássica**

Gabriela de Assis¹

¹ Programa de Pós-graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

gabrielaassis@hcte.ufrj.br

Recebido: 27/04/2021

Aceito: 29/04/2021

Publicado: 04/05/2021

DOI: 10.51919/revista_sh.v1i0.313

Abstract. *This paper explores a parallel between the role of the Theater (here introduced in an Occidental reference) in the pandemic world and back to its invention at Classic Greece. Starting from the religious context of the birth of the Greek Tragedy, passing by one of the productions released in the artistic Brazilian virtual scenario in 2020, this paper defends the slogan which meaning claims the ancient message: Art (can) cures!*

Keywords. *Greek tragedy. History of health. History of religious. Theatre.*

Resumo. Este trabalho explora um paralelo entre o papel do Teatro (aqui introduzido em uma referência Ocidental) no mundo pandêmico e à época de sua invenção, na Grécia Clássica. Partindo do contexto religioso do nascimento da Tragédia, passando por uma das produções cuja estreia se deu no cenário artístico virtual brasileiro em 2020, este trabalho defende o slogan cujo significado reivindica a antiga mensagem: Arte (pode) cura(r)!

Palavras-chave. Tragédia grega. História da saúde. História da religião. Teatro.

1. Introdução

Segundo a atriz, pesquisadora, e divulgadora da ciência Thelma Gardair:

E se por meio do teatro é possível ver-se a si mesmo, o teatro é também o lugar de onde se vê. A palavra teatro se origina de um verbo grego que significa olhar, ver, contemplar. Lugar do homem se ver como num espelho, o teatro, muito mais que reflexo, é um modo de ver o mundo” (GARDAIR, 2012, p. 29).

Este espelho de natureza diversa, que nos convida, a partir de um mesmo corpo, a contemplar formas diferentes de enxergar o mundo ganha novas questões com a trágica chegada da pandemia de covid-19¹. Com o imperativo do isolamento físico promovido pela crise sanitária global, não é surpresa que o setor da cultura tenha sido um dos principais atingidos pela pandemia, colocando em risco imediato (de vulnerabilidade econômica, sobretudo, mas não apenas) a impressionante quantidade de mais de 5,2 milhões de profissionais somente no Brasil (IBGE, 2019).

Para além do caos socioeconômico, há o impacto de caráter epistemológico, constitutivo, trazido ao pensar-fazer-viver desta arte. Este ocorre de tal forma que a coloca, mais uma vez, “como uma expressão em crise” (PEIXOTO, 1980, p.7) – participante dos humores e desenrols de seu tempo. O advento da pandemia e o conseqüente abalo nos nossos modos de organização psíquica e social tomam o espectro teatral de maneiras profundas e perturbadoras: se “o teatro é a experiência da presença” (MAIA, 2020, p.9), a linguagem em que o corpo se dissolve no atravessamento de todas as outras artes – se fazendo matéria, ideia, movimento e texto, simultaneamente --, o que esperar da Cena² teatral quando a presença é mitigada, limada, preterida em função de um coletivo doente?

Sempre redefinindo a sua função social, honrando a cada grande momento a sua natureza reflexiva, este *lugar em que se vê* as narrativas-mundo já parece ter encontrado novos meios de tornarem públicas as manifestações da vida social pandêmica; de maneira a transformá-la – a partir da cena – em processos de contestação, resistência, denúncia e amparo psicossocial.

Assim, a arte mantém manifesta sua potência de desvio, orientando o indivíduo, embevecido pela Cena, a perceber-se e sentir-se comunidade. Em um mundo de isolamentos cuja expressão mais marcante, afora o medo da morte física, poderia ser traduzida na transformação do “individual” para o “sozinho”, a experiência da presença da coletividade caracterizada tanto pela representação/criação da cena como na plateia composta por espectadores interagentes entre si, pode causar um efeito purgante: o de não estarmos sós. A experiência teatral, neste sentido, parece se desdobrar em um palimpsesto ainda maior de significados – dentre eles, o de cura.

Será mesmo inovador? Para responder a esta pergunta, é necessário olhar para o passado e entender a profunda conexão que o(s) Teatro(s) possui (possuem), em sua origem, com as práticas de saúde das sociedades em que surgiram. Através dos séculos, em todos os universos criados e criadores já manifestados pela humanidade, a Máscara parece incorporar os aspectos mais significantes da existência humana; transformando não apenas o simbólico das estruturas psicossociais em materialidade sensível da experiência social, como também em meio do caminho entre as premissas da Vida (do que existe e de como se vive) e suas potenciais existências (do que poderia ser, do devir).

Nesse entremeio, muito frequentemente, se enquadram as práticas de saúde. A relação entre a origem dos Teatros pelas sociedades e os ritos de cura, muitas vezes, ascende o Teatro ao status religioso, construído sob o vínculo inquebrantável com o mítico, o

¹ Abreviação para Coronavirus Disease 2019

² Aqui o maiúsculo se justifica por referir-se às Artes da Cena como campo de conhecimento, diferindo da cena enquanto arquitetura dramática no palco. Pelo mesmo motivo, diferencio neste trabalho “Teatro” como o campo das artes, enquanto seu correspondente em diminutivo apresenta a estrutura em si, referindo-se ao anfiteatro em que se dá a Cena.

sagrado e o profano; cuja inseparabilidade com os próprios fundamentos da vida seria matéria original. Neste sentido, o Teatro transcende os componentes estruturantes dos modos de organização social, desnudando-os para o público – que, nestes casos, poderia ser facilmente convertido na ideia de sociedade como um todo. Sob este olhar frequentemente engendrado sobre a relação Teatro-Máscara-Ritual, ao refletir os modos possíveis de se estar, criar e viver no mundo, torna conhecido (socialmente) o que é secretamente sentido (a nível individual).

Expõe, dessa maneira, a condição humana e seus modos de ser-estar no mundo para que a sociedade se organize em processá-los e incorporá-los às suas redes de significados – o que frequentemente é feito sob práticas rituais que visam, criteriosamente, o bem-estar coletivo, a cura de doenças, a proteção física, mental e espiritual dos indivíduos e a purificação das mazelas das comunidades. Por meio deste movimento de refletir o ponto em que a sociedade como corpo da cultura toca o humano, a arte teatral, sob a alcunha ritual, se estabeleceu em diversas sociedades como um caminho para a boa saúde do coletivo.

Voltemos, portanto, à questão proposta inicialmente: qual o papel potencial exercido pela arte teatral neste mundo pandêmico? Existem rastros dessa resposta em sua origem enquanto manifestação humana? Neste trabalho, mergulha-se nas origens do nascimento do Teatro no Ocidente para moldar uma resposta a essas questões. A escolha do recorte em questão – a arte trágica – se justifica pela sua ampla notoriedade diante dos estudos e contextos de cena, para além da agenda antropológica usualmente referida às demais manifestações teatrais pelas culturas como um todo. Exatamente neste vão entre a perspectiva antropossociológica do Teatro Grego, a partir de seu contexto político-religioso, e o olhar comumente dedicado aos estudos clássicos do Teatro, que este trabalho explora um paralelo entre a sociedade grega do Século de Ouro, suas demandas por práticas de saúde coletivas e o nosso mundo pandêmico atual. Defendendo o papel central que a arte tinha neste cenário no século V Antes da Era Comum (AEC) na Grécia – quando do nascimento do Teatro Grego –, expõe-se o seu potencial de cura hoje.

2. O espectador coletivo e o terror às impurezas

Muito embora o caráter sagrado/mítico/religioso da arte teatral, em sua ampla concepção, seja quase sempre vinculado às demandas e processos ritualísticos de religiosidades diversas, esta sua faceta em respeito ao Ocidente ainda permanece um tanto obscurecida pela literatura especializada. Se o Teatro ritual, para muitos, é meio comum de presentificação do mito e materialização dos caminhos mágicos da existência em diferentes culturas, os estudos clássicos ainda focam o olhar para o nascimento desta arte no Ocidente como perspectiva da língua, da dramaturgia, da sociologia, da política e da filosofia – mas, ainda raramente, da religião. Quando muito, o vinculam aos ritos a Dioniso, pois é sabido que os festivais trágicos e cômicos nasceram sob a patronagem desse deus e tinham nesta divindade a centralidade de sua função espiritual – o que o faz ser (re)conhecido, até a atualidade, como “deus do Teatro”.

No entanto, este vínculo é costumeiramente estabelecido a partir das práticas pré-Teatro, como parte de um dos ritos mais simbólicos e obscuros de seu tempo: os Mistérios de Elêuses e, posteriormente, sua espiritualização na forma dos ditirambos. Estes últimos podem ser descritos, como já abordado em um trabalho anterior, como “cantos corais, formatados em métricas padronizadas também oriundas da poesia épica, entoados na

ocasião dos festivais a Dioniso e, também, a outros deuses, especialmente a Apolo” (ASSIS, 2018, p.35). Ou, ainda, o enfoque é feito de forma a circundar os acontecimentos relativos aos festivais que eram casa dos jogos teatrais, explicitando os concursos e sacrifícios realizados à época, mas sem grande aprofundamento da relação entre estes.

É também um conhecimento razoavelmente bem disseminado que os gregos clássicos criaram para si divindades próprias do Teatro: as Musas Melpomene, presentificação da arte trágica; e Thalía, sua irmã gêmea, encarregada da arte cômica (TORRANO, 2015). Ambas, diferentemente da percepção mais popular acerca do papel de Dioniso nos fundamentos da arte teatral do Ocidente – que se expressa por meio de sua dinâmica espiritual inscrita em si mesma, de caráter obscuro e visceral --, são usualmente referidas como a materialidade do jogo cênico em si; uma forma de tornarem públicas, retirar das sombras difusas, as manifestações da vida social grega: o teatro como tecitura entre dramaturgia, tecnologia e performance. Em suma, o que faz do Teatro uma dança entre técnica, jogo e linguagem.

Curiosamente, dar “plena publicidade às manifestações mais importantes da vida social”, como nos mostra o helenista Jean Pierre Vernant (VERNANT, 2000, p.42), era uma das principais características da *polis* – sistema de organização política, social, cultural e religiosa das sociedades gregas Clássicas. Outro ponto curioso é o papel determinante da espiritualidade dionisíaca neste processo, pois é através dela que o jogo cênico das Musas se vincula à *polis*, criando mais um nível de publicidade das dimensões obscuras da cultura na organização política da sociedade.

Embora curioso, este palimpsesto de similitudes entre o papel exercido pelas deusas/deus do Teatro Grego na concepção e vivência da arte como manifesto do Sagrado; e o próprio sistema de organização da sociedade que inventa este teatro, não parece uma coincidência. Ao contrário, evoca a suspeita de que a complexão de relações existentes entre a arte teatral e a *polis* é, em seu íntimo, de paridade mais do que de filiação – e que, talvez, esta relação seja absolutamente simbiótica.

O nascimento do Teatro Grego, portanto, não parece ser uma mera eventualidade do tempo e espaço históricos da Grécia do Século V AEC. Ao contrário, parece ser oriundo da gestação antiga, paulatina e laboriosa que resultou no parto de instituições inaugurais da constituição do Ocidente como tal – dentre elas, a própria *polis*. Para entendermos a relação entre o Teatro Grego e as práticas de saúde da sociedade em que surgiu, é preciso voltar ao tempo em que foram concebidas essas instituições e, mais precisamente, enfocarmos em entender de quem é o útero que as gestou.

2.1 Heranças de um passado distante: uma Deusa ressentida adentra o coração da Grécia

Como nos mostram os artefatos arqueológicos (MONZANI, 2016), os documentos históricos acerca da língua e da escrita pela Grécia pré-homérica (CARRATELLI, 1996; NILSSON, 1950; VERNANT, 2000) e os mitos remanescentes (GRAVES, 2018; BURKET, 1985), a religião da civilização pré-helênica, centrada sócio culturalmente na Ilha de Creta, tinha como objeto de culto a figura da Deusa-Mãe – de muitos títulos e cultuada também na Síria e na Líbia; cujo remanescente do culto é apontado como a origem das religiões do Sagrado Feminino contemporâneas na Europa.

Inicialmente, não parece ter existido nenhum tipo de divindade masculina e a maternidade se configurou como o mistério primordial (GRAVES, 2018). Todo e qualquer atributo de governança da natureza de todas as coisas seria manifesto da onipotência desta Grande Deusa Trina; cuja dinâmica de organização das sociedades girava em torno de uma necessidade universal: a fertilidade de todas as coisas como premissa da Vida e potência da Morte – e, portanto, intrínseca a todas e a cada uma das estruturas de manutenção da cultura.

Visto que a fertilidade da terra, dos animais e plantas – assim como das mulheres³ – era premissa central de culto, toda a dinâmica de coexistência entre o humano, a natureza e o sagrado era voltada para garantia da permanência do ciclo da Vida: personificado na essência de tudo que é fêmeo. Toda a estrutura política, cultural e social era organizada em torno de práticas que garantissem o expurgo às impurezas e mazelas que pudessem, a nível físico, mental e/ou espiritual, colocar em risco a fertilidade da terra; da qual fazemos parte e para o qual vivemos em celebração da existência. Assim, cuidar do coletivo seria cuidar da terra e vice e versa. Toda a sociedade poderia ser tratada como um organismo vivo, órgão vital do espírito da Grande-Mãe.

Em simbiose, a dinâmica humano-natureza encontrava na coletividade o fundamento natural da organização da vida social. Em função da manutenção da fertilidade do mundo, as necessidades individuais são precedidas pelas demandas do coletivo; de tal forma que mesmo os títulos, cargos e marcas do divino pertenciam às redes de significados inscritos pela e na comunidade; e nunca a um indivíduo em particular como personagem próprio, centrado na própria existência⁴. Isto se refletia mesmo na organização espaço-temporal das comunidades – em que a distribuição espacial dos lugares de culto que poderíamos considerar como “públicos” (usualmente cavernas, montanhas, bosques etc.) era tão importante quanto as das moradias, que por si só eram consideradas também lugar de culto coletivo (e local de integração dos homens como parte da comunidade, pois a morada em si é uma revisitação do útero materno).

Mas, como nos mostram diversos trabalhos na literatura⁵, também era nítido na própria aceção ritual. A partir do momento em que o papel do masculino na concepção fora oficialmente admitido, a grande marca das religiões da Deusa passou a ser o sacrifício ritual periódico de um homem, um consorte adolescente, escolhido por meio de diferentes critérios (a depender da região). Este fora transformado “num símbolo de fertilidade, mais do que um objeto de prazer erótico” (GRAVES, 2018, p.29); um instrumento da Deusa na perpetuação do ciclo da Vida. Segundo Robert Graves, (1961, 2018), seu sangue aspergido era usado como um remédio para cura das doenças que atingiam a comunidade,

³ Importante ressaltar que, à época, o papel masculino na concepção não existia do ponto de vista social, nem religioso. Sobre o assunto, Robert Graves informa ser esta a provável a origem do montante de narrativas míticas que abordam a concepção como fluxo direto da natureza física para o fêmeo, sem qualquer indício da participação masculina: quando ventos, rios, etc. engravidam ninfas (originalmente, sacerdotisas da Deusa), deusas e mortais (GRAVES, 2018, p.29).

⁴ Pelo mesmo motivo, creio ser dispensável a ideia de autoria (de documentos / narrativas / qualquer produção humana) à época; tanto como parece ser dispensável a ideia de História, no sentido de retratar acontecimentos centrados em ações de indivíduos nominalmente identificados – como acontece com documentos posteriores retratando ações de “chefes”, “reis”, “poetas” e “sacerdotes” identificados. Muitos autores identificam a preocupação em relação a autoria de poemas e narrativas com a falta de escrita institucionalizada; no entanto, creio ser, antes, uma questão espiritual da relação humano-natureza do que efetivamente somente uma questão de apropriação e desenvolvimento da técnica em si.

⁵ Que aqui destaco Nilsson, (1950), Vernant (2000), Graves (2018) e Graves (1961).

um veneno para a expurgo das pragas que podiam assolar as colheitas e um sacrificio exigido à manutenção da boa saúde do corpo das mulheres – sua juventude núbil, especificamente, simbolizada pela ninfa tribal. Esta era uma jovem escolhida a cada ciclo para personificar a Deusa encarnada em cada estação – investindo os poderes políticos e religiosos próprios do divino. A este homem, que se entrega em sacrificio pelo bem da comunidade, chamamos de Rei Divino.

Percebe-se aqui duas características intrínsecas às religiosidades da Deusa neste contexto, cuja premissa pelo ciclo de fertilidade do universo – o movimento de todas as coisas – ordenava as sociedades gregas (e a Europa como um todo) da Idade do Bronze:

- (i) A necessidade de entender a sociedade como organismo vivo, pensado como contraparte natural da Terra Divina; fechado e completo em si como parte da natureza ao mesmo tempo manifesta e ordenada pela Deusa. A comunidade enquanto coletivo era tão viva quanto a própria terra; por si só manifestação da Deusa. Neste sentido, a coletividade poderia ser entendida como um fenômeno natural como qualquer outro. Talvez seja este o motivo pelo qual, mesmo na concepção mais tardia das divindades pré-helênicas em Grécia, representada na *Teogonia* hesiódica como os Titãs e as Titânidas (HESÍODO, 2010), o divino seja caracterizado não pelo domínio da natureza (como acontece com os olímpicos), mas pela manifestação dos fenômenos/existências naturais em si. E que esta representação inclui instâncias que só podem existir pelo e para o coletivo, como a Memória (Mnemosyse) -- nunca entendida como manifestação cognitiva do indivíduo, mas continuidade psíquica da manifestação da Deusa no coletivo. O coletivo social, as chuvas, os ventos, os mares, a colheita e etc podem ser encarados como partes do corpo inefável da Deusa, que existe e sobre-existe em tudo que é vivo.
- (ii) A preocupação central da sociedade ser, justamente, a boa saúde deste organismo, de tal maneira que todos os processos de organização sociorreligiosa tinham como objetivo a cura e prevenção de sua mácula. Um terror às impurezas regia todas as estruturas da sociedade, implicando em uma organização da cultura centrada em práticas rituais voltadas ao bem-estar do todo; afastando e prevenindo o adocimento da sociedade.

As sucessivas invasões arianas na península cretense (primeiro, dórias e eólicas, no segundo milênio AEC e, posteriormente, acaicas e dóricas, já no século XVIII AEC) introduziram e, por fim, estabeleceram a religião patriarcal dos invasores; subsumindo o culto à Deusa como centralidade das relações psicossociais. Ao se apropriar de aspectos do culto autóctone, mas mantendo-os sob os signos de submissão, aos poucos os deuses Olímpicos surgem como as divindades que conhecemos hoje – reinantes sobre a natureza de todas as coisas; não mais manifestações desta.

As novas tradições subjugaram a Deusa em suas narrativas, perpetuando-a pelos séculos seguintes sob o legado do patriarcado atmosférico: Ela e suas sacerdotisas, em diversos arquétipos, tornaram-se, à época acaica, a mãe protetora, a esposa ressentida, a amante violentada, todas as deusas e princesas constantemente traídas e exiladas pelos Reis divinos travestidos de deuses e heróis -- dando origem às figuras femininas que habitam os mitos gregos que conhecemos na atualidade. Como exemplifica Robert Graves nos trechos a seguir:

A mitologia grega, em seus primórdios, está interessada, sobretudo, nas relações inconstantes entre a rainha e seus amantes que começam com seus sacrifícios anuais ou bianuais e terminam -- na época em que a *Iliada* era escrita e os reis e gabavam: “Nós somos muito melhores do que nossos pais!” -- eclipsadas por uma irrestrita monarquia masculina (GRAVES, 2018, p.32).

Todos os mitos antigos sobre deuses seduzindo ninfas referem-se, ao que parece, a casamentos entre chefes de tribos helenos e sacerdotisas lunares locais, severamente rejeitados por Hera, ou seja, por um sentimento religioso conservador (GRAVES, 2018, p.34).

Junto com o patriarcado, ergue-se a primazia pelo controle da sociedade a partir das relações e estruturas privadas, de natureza elitista: uma civilização palaciana se ergue, centralizada na figura de um rei. Inaugura-se a existência de uma casta entendida como nobreza, cuja liderança política e religiosa, agora, era hereditária e, posteriormente, patrilinear – e não mais de escolha dentre os membros da comunidade.

No entanto, mesmo a civilização palaciana caiu. Com a derrocada do poder micênico (no longínquo século XVII AEC), a Grécia adentra em séculos de isolamento e reconciliações para com sua própria cultura ancestral, revitalizando suas relações primevas com o Oriente e reivindicando, aos poucos, alguns aspectos próprios de suas relações sociais, míticas e sagradas da Idade do Bronze. A consequência dessa reivindicação “ultrapassa largamente (...) o domínio da história política e social. Ela repercute no próprio homem grego; modifica seu universo espiritual, transforma algumas de suas atitudes psicológicas” (VERNANT, 2000, p.12).

Por meio desta reconciliação, práticas ancestrais voltaram aos poucos a serem cultuadas de maneira a evocar as premissas antigas. Não coincidentemente, suas manifestações parecem ter se iniciado primeiro nas *cora* – regiões rurais, voltadas para a terra – e, aos poucos, adentram os grandes centros novamente (VERNANT, 2000; VERNANT, 1988; VERNANT, 1991). De alguma maneira, séculos de escuridão em si e para si não apagaram o ressentimento da Deusa: ela parece retornar modificando cada uma e todas as estruturas das sociedades gregas que lhes foram tomadas; até arrebatá-las, de forma indissolúvel, o coração do patriarcado que a engoliu.

2.2 *Pharmakós* e *kátharsis*: o Teatro como Saúde no seio do Ocidente

Essa reconciliação da Grécia patriarcal com seu passado matriarcal-fêmeo gera três crias gêmeas, manifestações aparentemente diferentes, mas indissociáveis entre si:

- (i) Um fenômeno de confluência religiosa entre os chamados deuses novos (os Olímpicos) e os antigos (GONÇALVES e VIEIRA, 2010, p.10), de origem na tradição Egeia da Deusa e de parentesco orientalizante – cuja manifestação psíquica instaurava uma demanda à coletividade. Esse fenômeno pode ser rastreado com alguma serenidade para além das histórias das religiões, principalmente do ponto de vista dos estudos clássicos do Teatro, por meios da análise das peças clássicas; como em *Prometeu Acorrentado* e na tragédia da *Oresteia* (ASSIS, 2018);
- (ii) Uma nova identidade para o sujeito grego (e aqui o marcador de gênero não é uma mera abstração totalizante) que respondesse a este estágio psíquico fronteiro entre o público e o privado; a que Maria Elizabeth Godoy chamou de *identidade trágica* (GODOY, 2010);

- (iii) Uma nova forma de organização social, cultural e política que comportasse essa nova identidade – a que ficou conhecida como *polis*.

Começam a surgir nos meios urbanos manifestações religiosas marginais à religião política oficial. Assim, já no século VI AEC, existem registros sobre novos cultos marginais por toda Atenas, centrados na adoração às deusas Perséfone / Kore e Deméter (arquétipos da deusa reverberados pelo tempo), como os *Mistérios da Mãe-Terra e Sua Filha* e sua faceta posterior (e mais desenvolvida), os *Mistérios de Elêusis* (MEYER, 1999, p. 17; ELIADE, COULIANO, 2009, p.167; ELIADE, 1958). Embora adotadas pela religião helênica como irmã-amante e filha-amante de Zeus, o rei dos deuses olímpicos, “ambas, Perséfone e Deméter, são personificações de grãos: Deméter, o grão maduro com potência maternal, e Kore, o grão recém-plantado na sementeira de outono” (MEYER, 1999, p. 16, tradução minha) – tendo suas representações permanecido fiéis ao aspecto ritual original da Deusa vinculado, nestes casos, à colheita e à sementeira.

No *Hino Homérico a Deméter* também podemos ver que a figura que informa que Kore está encerrada nas profundezas do Hades e dá início ao período de devastação pelos campos; originária da tristeza de Deméter, é Hécate (MEYER, 1999) – divindade ctoniada ligada à magia e às poções mágicas da morte e da ressurreição, ao subsolo e à Noite primordial. Se supormos que Perséfone e Deméter representam, como parecem ser, as faces da deusa jovem/donzela e orgiaca/materna, a associação de Hécate com a terceira face da Deusa Trina, sua faceta de morte para o renascimento, se torna latente. Eis aqui, em pleno período Clássico um culto envolvendo as três faces da Deusa em sua configuração original.

Outra característica presente no culto a Deméter sobrevivente até o período Clássico é a centralidade na figura feminina, numa manutenção da relação unívoca dentre terra-fêmeo: “Só as mulheres participavam das Tesmofórias⁶ de Deméter. Acampavam em choças fora da cidade, sacrificavam porcos e celebravam mistérios de fertilidade ctoniana” (ELIADE, COULIANO, 2009, p.167). Aqui também chama a atenção resquícios da resistência do culto por parte dos autóctones: os ritos eram feitos fora da cidade, como a marcar seu potencial estrangeiro – “não civilizado” em termos gregos clássicos. O abate ritual do porco também era comum à época antiga, geralmente realizado em ritos de outono (GRAVES, 2018).

Dentre toda a complexidade fascinante acerca dos *Mistérios de Elêuses*, seus ritos, hinos e processos, talvez o ponto mais significativo a ser explorado aqui é sua inquietante relação com Dioniso. Muito embora centrados em Deméter e Perséfone, é fato que este deus da Máscara é participante fundamental dos *Mistérios*. Junito de Sousa Brandão (1996), Mircea Eliade (1958, 2009; 2010) dentre outros autores chegam a mencionar a participação direta do deus nos três momentos iniciáticos relativos aos membros deste culto; onde é entoado como Íaco, seu nome ritual. Na obra *Dicionários das Religiões*, de Mircea Eliade e Ioan Couliano, os *Mistérios* são descritos como celebrados “em honra de

⁶ Festas realizadas em honra a Deméter e Kore em Atenas. O poeta cômico Aristófanes (escreveu uma comédia sobre o tema intitulada “As Tesmosforiantes” ou, como comumente são interpretadas, “As mulheres que celebram as Tesmofórias”. Esta peça participou das dionisiadas – as festas a Dioniso que agrupavam os festivais teatrais – no ano de 411 AEC (SILVA, 2001). É uma peça que reflete sobre a funcionalidade social da arte trágica – e não me parece mera coincidência que se dê sob a relação entre Dioniso, Deméter e Kore.

Deméter e de sua filha, Perséfone (Kore), arrebatada por Hades, e em honra de Baco⁷ (ELIADE; COULIANO, 2009, p.167), de modo que atribui diretamente este culto às crenças dionisíacas também.

Íaco, a exclamação manifesta no momento de possessão dos crentes no *telestérion*⁸, refere-se à compreensão da essência intrínseca do mito de re-nascimento dionisíaco. É o nome atribuído à reencarnação do deus – nascido após a morte sacrificial do fulgurante deus-adolescente Zagreu. Segundo o mito, Zagreu se entrega em sacrifício para aplacar a ira de Hera, que assolava as cidades por onde o menino passava com pragas de toda a ordem. A fúria de Hera ao ser traída pelo marido com a filha, Perséfone (cujo relacionamento Zagreu é fruto), espalhava pelas cidades doenças, fome e *miasma* – uma contaminação resultante de qualquer desordem; incluindo assassinatos, profanação de santuários, transgressões de tabus e mesmo ciúmes por parte de divindades várias (o que implica em vingança das mesmas) (ELIADE, COULIANO, 2009). Após sacrificado, renasce na coxa de Zeus como Íaco (que exterminara sua mãe, a princesa tebana Sêmele, com sua materialidade divina). E recebe a alcunha de Dioniso – “o jovem Zeus”, segundo tradução de Jane Ellen Harrison (HARRISON, 1912).

Pouco se conhece de fato sobre a totalidade de dimensões que envolvem a experiência ritual e religiosa dos *Mistérios de Elêuses*. Mas algumas das poucas informações que chegaram a nós são particularmente interessantes para o recorte deste trabalho:

- (i) os *telestérion* eram “antes teatro coberto do que templo, [onde] desenrolava-se o drama sacro” (ELIADE, COULIANO, 2009, p.166) e a purificação do corpo, através de banhos de mar, jejuns e o sacrifício de um porco era necessidade básica para a iniciação dos rituais (ELIADE, 1978) – indicando que precediam o drama, a re-vivência do desespero e exaltação de Deméter.
- (ii) Como objetivo dos ritos, era prometido aos iniciados o prolongamento da vida, a vida eterna.
- (iii) O sacerdote conduzia a possessão dos crentes para a encenação do drama de Deméter portando uma máscara de bode ou touro, forma pela qual Zagreu se entrega em sacrifício aos perseguidores de Hera.
- (iv) Uma última informação relevante é que Ésquilo, o poeta trágico por excelência, fora chicoteado em praça pública por profanar os *Mistérios* ao apresentar sua primeira peça teatral com tema mítico – como se tivesse tornado públicas ao menos parte das experiências secretas dos rituais elêusianos; indicando que os *Mistérios* possuíam similaridades indubitáveis com a linguagem cênica.

Outra manifestação dionisíaca, os ditirambos, também parecem ter conexão profunda com o nascimento da arte trágica do Ocidente. Como apresentado em um trabalho anterior:

⁷ Arquétipo usualmente vinculado à persona mais obscura de Dioniso, ligado às manias, possessões e sacrifícios violentos.

⁸ Como era chamado o interior dos santuários em que os *Mistérios* tomavam lugar.

Nos ditirambos, homens mascaravam-se de sátiros, provocando uma projeção imagética, a partir da palavra cantada, de um poema de assunto definido, acompanhados por flautas. Não havia espectadores, ainda. Os próprios participantes entravam neste delírio, de forma coletiva, estacionados ao redor de um altar referenciado à fertilidade (ASSIS, 2018, p.36).

Precedidos pelos sacrifícios inaugurais dos festivais dionisíacos, os ditirambos foram incorporados à composição do ritualístico público ateniense (ASSIS, 2018), onde passaram a ser promovidos em concursos apresentados a todos os participantes dos festivais a partir do ano 509 AEC (FORTUNA, 2004, p. 225). Segundo Aristóteles, os ditirambos seriam a origem da arte trágica, em comunhão com a poesia épica -- de fundo espiritual apolíneo (ARISTÓTELES, 2013).

Apolo é considerado, em seus múltiplos arquétipos, como o deus da Medicina; cujo filho, Asclépio⁹, passa a ser fortemente cultuado ao mesmo tempo em que o Teatro Grego nascia na maturação da *polis*. Curiosamente, o principal centro de cura e prognóstico de doenças da Grécia Clássica, dedicado a Asclépio, não era um templo, mas sim um teatro de proporções modestas. No Teatro de Epidauro, os doentes participavam de cerimônias de purificação e pesquisas sobre catalogações e cura de doenças (FEITOSA, 2014). Ali, os cidadãos eram levados a alcançarem a *kátharsis* -- a purgação ritual do corpo para purificação e prevenção de doenças.

Tais manifestações (mais especificamente, os ditirambos) ganham facetas artísticas mais explícitas, envolvidas, sobretudo, com as premissas da espiritualidade apolínea. Mas este movimento, muito embora embrenhado na luminosidade de Apolo – incorporando-lhes um caráter estético-ritual de conformidade às novas normas de organização social -, mantinha a natureza dionisíaca obscura das religiões Egeias, mais mágicas, mais misteriosas. Percebemos isso olhando para as similitudes dentre os *Mistérios de Elêuses* e os ditirambos: o uso da máscara como elemento ritual, mas também como propriedade cênica -- a encenação do mito, em sua completude narrativa em forma de canto. A presença da espiritualidade dionisíaca encarnada na condução do ritual – seja como Íacobe (nos *Mistérios*), seja como Sátiro (nos ditirambos). A reverência ao culto à fertilidade, presente em ambos os ritos. A necessidade de transformar o ritual de exaltação em um processo purificador também é comum a ambas: são precedidas por processos de expurgo às impurezas da comunidade envolvida – seja ela os iniciados em seu meta-mundo ritual do *telestérion*, seja a *polis* como um todo. Esta última parece representar um acordo tácito do coletivo pelo coletivo, um pacto de sangue, uma união simbólica cujos efeitos se configuram nas estruturas mais íntimas das sociedades gregas que conhecemos hoje.

Portanto, o dionisismo como religiosidade parece incorporar as principais heranças das religiões de inspiração e cerne nas práticas antigas; como a preocupação com o bem-estar e a fertilidade da comunidade e a constante necessidade do expurgo de males que podiam adoecer a (meta) sociedade. Olhando para as práticas rituais públicas que começam a surgir no período e seu papel central nas relações socioculturais de organização política, percebemos que esta necessidade de boa saúde do todo parece influenciar na construção do todo social em si. Dessa maneira, influenciando os modos de organização coletiva, a

⁹ Na religião grega, Asclépio era filho de Apolo, com quem teria aprendido o segredo da Medicina. O culto a Asclépio tornou-se popular com a confluência religiosa, sendo constantemente associado a persona de Apolo Pítio.

ascensão das práticas antigas parece ter formado as *poleis* como conhecemos hoje – e não o oposto.

Corroborando este pensamento, em *A Política*, obra fundante do escrutínio filosófico sobre a *polis*, o filósofo estagirita Aristóteles descreve a própria *polis* como um organismo vivo, passível de padecer de doenças, sujeito a males e impurezas, possuidor de vontades e necessidades (ARISTÓTELES, 1977). Portanto, manter a *polis* saudável em todas as dimensões de sua existência era, talvez, a preocupação central de toda a estrutura formada pelo (novo) coletivo cidadão, pelos indivíduos e pela religiosidade política; em que o profundo temor às impurezas seria matéria central das relações sociais e psíquicas das sociedades. Assim, “essa renovação religiosa caracteriza-se pela instituição de processos purificatórios em relação com as crenças novas” (VERNANT, 2000, p.60) e em todo território grego começam a surgir locais específicos para realizar práticas de saúde, templos de culto e novos processos ritualísticos dedicados única e exclusivamente para cura, prognóstico e prevenção de doenças.

É nesse ambiente que se apresenta o termo *pharmakós*¹⁰, o fármaco. A depender do contexto, seu significado poderia ser *remédio*, *veneno* ou *cosmético*. Não à toa, todos os três são usualmente associados aos rituais apolíneos de cura. Conforme comentado, a tradição religiosa grega atribui a Apolo, o deus Luminoso, a patronagem da música e da poesia, das artes divinatórias e da medicina. No entanto, *pharmakós* também possuía um significado para os cultos do dionisismo: era a alcunha atribuída ao bode sacrificial em cerimônias de purificação e de fertilidade; inclusive o título do bode imolado antes dos jogos trágicos. Se Dioniso é o deus da Máscara cujo culto desemboca na criação da arte trágica, é imperativo lembrar que a palavra grega *tragoídiá*¹¹, composta pelos termos *trágos* (cabra/bode) e *oidé* (música/canto), guarda o curioso significado de *canto do bode*. Que, por sua vez, poderia ser mesmo o berro final do pobre animal ao ser imolado pelos seus algozes para cura e fertilidade da *polis*. Também era a alcunha do homem esfolado e exilado sob a acusação de carregar os *miasmas* da cidade antes dos ritos a Dioniso – a origem do que entendemos como a expressão de “escolher alguém para ser o bode expiatório” de uma situação.

Portanto, ambos – o bode e homem – seriam um *pharmakós* encarnado. Assim como no teatro de Epidauro, a imolação destes *pharmakós* antes dos jogos trágicos também dava início a uma manifestação que gerava uma purgação; não no sentido físico, mas sensorial e psicológico.

Contudo, se nos voltarmos para a trajetória da espiritualidade da Deusa descrita até aqui, é passível de suspeita que estes mesmos *pharmakos* poderiam ser, em si, manifesto da re-significação dos cultos antigos à estética-ritual do Século de Ouro. Afinal, em natureza e função, não seria *pharmakós*, também, a essência sagrada do Rei Divino, o consorte sacrificial da deusa; cujo sacrifício final promovia a *kathársis* da comunidade? Seu sangue sacrificado, ao tomar contato com a terra, os animais e as mulheres, provocava a cura das doenças (remédio); a morte das pragas (veneno); o prolongamento da juventude fértil das mulheres e previnía as potenciais máculas aos seus corpos (cosmético)?

¹⁰ Em grego, *φαρμακός*.

¹¹ Em grego, *τραγοίδια* – composta por *τράγος*, "cabra"/ "bode" e *οἶδή*, "música"/ "canto".

Assim, Zagreu poderia mesmo ser o representante adolescente sacrificado a cada ano no lugar do Rei Divino minóico que, já sob a subjetividade patriarcal, se recusava a morrer a cada ciclo. Em seu lugar, anualmente, sacrificavam-se reis divinos suplentes, os *interrex* (GRAVES, 2018, p.34); enquanto o Rei Divino reinava por cem lunações inteiras. Somente passado este Grande Ano de 100 lunações, se entregava em sacrifício. A alcunha de “jovem Zeus” faz sentido quando pensamos que Zeus era um título dedicado aos Reis Divinos em diversas partes do território grego durante o período minóico; inicialmente referente a um semideus ariano (GRAVES, 2018). Sob esta leitura, a associação de Dioniso, como uma representação dos *interrex* não parece ser mera abstração.

Assim, Perséfone poderia representar tanto a Deusa em sua forma jovem como o sentimento religioso da divindade no período minóico, de acolhimento às práticas religiosas dos invasores. Relaciona-se com Zeus em amor, que representaria tanto os reis divinos que eram escolhidos dentre os invasores como o sentimento religioso patriarcal em si; pois Zeus, outrora *pharmakós* (Rei Divino), fora ascendido rei pelo triunfo do patriarcado. Juntos, têm uma criança que é sacrificada pela necessidade de obedecer às premissas da Vida – Hera, o sentimento religioso conservador. Neste contexto, a própria existência de Zagreu seria uma abominação à Hera, pois revelaria a sua paulatina perda de poder diante do patriarcado atmosférico. Zagreu, por fim, torna-se *pharmakós*, como o Rei Divino original, que se entrega em sacrifício após passado o Grande Ano de cem lunações para restituir o bem estar e a boa saúde das comunidades.

Da mesma maneira, nos *Mistérios*, Perséfone é raptada, subsumida, por Hades – outro título de Reis Divinos de origem dória – para desespero de Deméter. Tanto a cerimônia sacrificial que precede a encenação ritual nos *Mistérios*, como aquela que dá início aos jogos trágicos (também aos ditirambos) era feita sob máscaras de animais cuja tradição antiga vinculava aos reis divinos: bodes, porcos e touros. E mesmo as sacerdotizas da Deusa vestiam máscaras desses animais antes do rito sacrificial anual (GRAVES, 2018) – informando, aparentemente, uma dinâmica de drama sacro, tal como o Teatro ritual de diversas sociedades.

Desta perspectiva, faz-se sentido os gregos clássicos criarem suas Musas para seu Teatro – a linguagem como manifestação da cultura à imagem e semelhança da Deusa primordial e sua prerrogativa de sua natureza ontofânica (TORRANO, 2015). Assim, parece realmente um excelente palpite suspeitar que alcançar a purgação seria o objetivo central da complexão trágica; em conformidade com o pensamento de Aristóteles. Segundo o estagirita, seria exatamente da *kátharsis* que viria toda a potência purificadora do teatro, onde esta teria o poder de sublimar as emoções e sentimentos individuais que fossem negativos; de maneira que o indivíduo, ao experimentar emoções deprimentes, saísse dali purificado das mesmas.

O que o filósofo não pôde descrever – pois remetia a um tempo inacessível à sua subjetividade – é que, mais do que meio para purificação das mazelas psíquicas/espirituais da *polis*, a arte trágica parece ser, integralmente, a reconstituição do ritual mais primitivo que seu solo já presenciou: O *anér*¹², o corpo humano incorporado de Dioniso (o *interrex* anualmente sacrificado e renascido), parece ser, em si, a representação do *pharmakós* original. Ele – ser obrigatoriamente de corpo masculino -- vive e toma para si as mazelas possíveis, a carga trágica dos *miasmas* da Cena. E, como o Rei Divino que é, morre no

¹² Na tradução mais tardia, pode-se lido como “ator” – quem encena.

altar das Musas – a Deusa vingativa e triunfante no coração da *polis* – para purgar os males do coletivo cidadão que, como um espectador único mais uma vez, renasce para Vida por mais um ciclo.

Assim, o Teatro (no Ocidente) também parece emergir não apenas da necessidade de um espectador coletivo pensar sua sociedade, mas, sobretudo, de não deixá-la adoecer por suas mazelas (ASSIS, 2018). Em função e por meio de sua boa saúde, a Grécia inventou seu Teatro.

4. Breve exemplo: na tela, um dos alvos psíquicos desta quarentena.

“E o que isso tem a ver com Dioniso, afinal?”¹³, nos diriam os habitantes da Ágora.

No mundo pandêmico, diante deste coletivo doente, as mazelas sociais estão explícitas e o contágio inaugura desgraças de toda a ordem – exercendo seu poder devastador diretamente nesta localização psíquica dentre o público e o privado. Diante da morte, procuramos avidamente, enquanto sociedade, pelas potências da Vida. Neste sentido, navegamos, inacreditavelmente sobrepostos, em medos e percalços não tão distintos aos dos gregos clássicos. As perguntas que fazemos são as mesmas, transportadas no tempo e no espaço para caberem na roupagem multimídia moderna: se o “triunfo da vida é a criação”, como diria Henri Bergson (2006), qual o papel da Arte neste contexto? Qual o lugar da criação? Como ela nos ajudaria em angariar alguma boa saúde em um tempo de doenças coletivas, em todos os sentidos imagináveis?

Essas perguntas estão longe, muito longe, de uma mera retórica. Basta averiguar o aumento decisivo no consumo de produções artísticas em plataformas várias, de formatos diversos, desde o início da pandemia: filmes, séries, *lives*, leituras dramatizadas, peças teatrais, livros, músicas, jogos. Estima-se que a pandemia proporcionou um aumento de mais de 20% no consumo de produções artísticas só o início do ano de 2020; impulsionando, inclusive, a criação de plataformas de streaming nacionais, como a *CulturaEmCasa*, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (TOLEDO, 2020, p.1).

Ainda que exista, conforme já mencionado, a imensa precariedade a que artistas estejam sujeitos nesses tempos, o Teatro no contexto pandêmico parece se refazer por meio da cena intermedial, transformando plataformas inteiras em anfiteatros virtuais. Agora, em tempo real e simultaneamente, existe a possibilidade de o espectador perceber-se não mais indivíduo: os *likes* e comentários nos transformam, social e subjetivamente, em espectador coletivo, em trânsito e em trocas. O Teatro que nos move, instante a instante, a apreender o espetáculo para si, mas com “os outros”, parece nos fazer mergulhar na dramaturgia de Henrik Ibsen: o drama destrói os mitos coletivos, ao fazer o indivíduo reencontrar o novo – contestando, nesta troca, a sociedade vigente. Adiciona-se a este reencontro – e esta parece ser a grande inovação deste momento -- a perspectiva criada por um “novo” que nos imerge na imanência característica da experiência do Outro; antes inteiramente de autoria secreta dos afetos individuais. Mas que, agora, nos faz coligar

¹³ Segundo Jean Pierre Vernant, esta era uma anedota popular durante a Grécia Clássica. Quando uma trilogia era apresentada e julgada mal feita pelo público, exclamava-se “e o que isso tem a ver com Dioniso, afinal?!”

nossas impressões e arrebatamentos com os dos demais participantes da dança báquica criada entre atores, o palco e o público.

Isso tudo em tempo real, durante o bailar das corporeidades em trânsito. *Chats* ao vivo, comentários, curtidas, compartilhamentos, legendas autorais para dar conta: mensagens e mensagens atravessando peles que se arrepiam, ouvidos que memorizam, olhos emocionados, dedos a digitar, *bits e bits* e mais *bits* dentro/com/na/através da tela!

O resgate ao espectador coletivo, a experiência do teatro como coletividade em trânsito, não é o único paralelo a ser criado dentre a conjuntura atual da Cena na pandemia e seu potencial enquanto manifestação da cultura na *polis*. O segundo ponto que nos permite traçar esta reta paralela é justamente o potencial de cura que o Teatro, como linguagem e como ritual, tem em meio a um coletivo doente: o de promover pequenas doses de *kátharsis* acerca da desgraça que encaramos enquanto sociedade, explicitando mazelas que costumeiramente pairam no âmbito do sensível, apenas, mas que no palco – e na comunhão com a imanência dos demais participantes – se torna visto, exteriorizado. A denúncia a partir da presentificação retém poderio catártico, talvez o mais potente deles. Neste trabalho, exploraremos muito brevemente um exemplo, a título de escrevivência; conforme constrói a escritora brasileira Conceição Evaristo (EVARISTO, 2017).

Não apenas da perspectiva biológica – em que o vírus atinge a certos grupos de indivíduos com maior ou menor intensidade do que a outros --, a pandemia de covid-19 criou alvos psíquicos preferenciais, referentes às dinâmicas das desigualdades e das opressões estruturais das sociedades. Por ter se disseminado por sociedades já culturalmente adoentadas, as consequências obscuras do mundo pandêmico transbordam a crueldade do corpo humano que perece sem ar à espera de um leito de hospital. Seus alvos são muitos e tratados como “descartáveis” diante da primazia pelo individualismo das elites do cisheteropatriarcado branco, repercutindo em dinâmica a necropolítica, tal como nos ensina o filósofo camaronês Achille Mbembe (MBEMBE, 2019). Como fundamento de sujeição estrutural dos indivíduos em geral -- com classe, cor e gênero muito bem definidos desde a Modernidade excludente --, determina-se quem tem direito à Vida. Da mesma maneira, se seguem os critérios preferenciais de quem tem direito à Saúde, em toda a acepção da palavra; formando alvos psíquicos nestes sistemas de preferências. No contexto pandêmico, um destes alvos são, sem dúvida, as mulheres que dividem suas jornadas de trabalho com a maternidade.

Disponível no canal teatral *É Cena*, na plataforma do *Youtube*, a esquete *Mães em quarentena* parte de relatos coletados de 28 mulheres para retratar as dinâmicas machistas de microagressão diária, em relação a não-responsabilização paterna pela tarefa do cuidado parental em contexto pandêmico. A esquete, meio denúncia, meio desabafo, já foi assistida por mais de 6500 pessoas, considerando todas as redes sociais de sua divulgação. Angariando o convite da gestão cultural paulista do Serviço Social do Comércio (SESC-SP) para integrar a ação *Cuidar de quem cuida – Redes de Apoio e Cuidado*, do projeto *É preciso uma Vila inteira para educar uma criança*, Brandão e Policastro (2020) (diretora/atriz e dramaturga do esquete teatral), questionam o lugar frágil e desamparado da maternidade na reorganização psíquica e social do mundo pandêmico: quais papéis estas mulheres estão desempenhando? E por quê?

O corpo da mulher violentada pela exaustão e pelo desamparo e sua presença significativa em relação ao texto de cena, por si só, já poderiam promover discussões profundas e

críticas do ponto de vista dos estudos de gênero, principalmente. Mas também partindo do ponto de vista interseccional – em que raça gendrifica e gênero racializa as relações de poder; ao mesmo tempo em que a classe informa subjetividades nestas relações. Afinal, de quem são os sujeitos marcados pelo esquete diante das camadas de desigualdades estruturantes das nossas sociedades e como estes são atravessados pelos imperativos de morte do mundo pandêmico? No entanto, nos focaremos aqui exatamente no seu potencial purgante.

A concepção textual, crua e fotográfica, centra na figura da “mãe” em dinâmica relacional com os outros atores que também se encarregam (ou deveriam) do ato de cuidar dentro da estrutura social. Como um quadro trágico a(s) Mãe(s) vai (vão) apresentando, cena a cena, o linchamento do *pharmakós* que cai diante dos *miasmas* contemporâneos: a casa-cenário é templo comunitário, o palco de todas as espectadoras e ao mesmo tempo de nenhuma – local trágico. Este fato fica explícito na apresentação da(s) personagem(s): “Meu nome é Mãe. Eu tenho muitos anos, não saberia dizer quantos. Moro aqui em São Paulo e em outros lugares”.

As falas interrompidas, a denúncia suprimida, as súplicas ao algoz, a sobrecarga laboral, a disfunção de todas as amarras do próprio ego, segue-se os caminhos que constroem a experiência trágica que simula a desumanização do herói (neste caso, da heroína) ao expor a sua fragilidade enquanto indivíduo subjugado pelas circunstâncias: “Aí, quando eles vão dormir – às 10h da noite, porque o bebê consome muito --... Aí é que eu vou tomar banho, ter um tempo pra mim, tentar ser gente. Tentar...! Tentar ser gente! O que tem sido impossível”, desabafa a personagem-mulher-mãe. Eis a sublimação da experiência trágica por excelência: a heroína diante do destino implacável, êmbolo dos deuses-masculinos que lhe tiram a humanidade (mesmo as crianças servem à ordem patriarcal da excelência-demanda, no sentido de esvaziamento da mulher. Ainda que o façam de forma – quase sempre – justificável, se apresentam como papel masculino dominante diante dela).

O efeito é imediato: a espectadora, mesmo em outro corpo político alheio ao da mulher branca de classe média na sociedade brasileira, consegue se identificar mediante processos de diferenciação. Embora adentrando o campo do subjetivo, os processos de interioridade propostos são tão característicos das mazelas invisíveis da sociedade contemporânea, que só podem ser apreendidos no coletivo; sentidos no contexto do todo. Cada mulher, neste caso, são *todas as mulheres*: ainda que não vivencie, como em *mimesis*, o que está ali apresentado, há de conhecer uma mulher que o faça. O campo dos efeitos empilha-se em revolta, frustração, exaustão, solidão, reflexão, desconsolo. Eis as dimensões trágicas se apresentando diante da injustiça imposta. Perante uma sociedade doente, a trágica condição humana se apresenta como denúncia, desafio e desalento. Afinal: quem cuida de quem cuida?

Diante da publicização do que é apenas sentido a nível individual, eis meu momento de *kathársis* apreendido: a reflexão e o alívio de não me ver como doente, mas adoentada pelos males da sociedade.

5. Fecham-se as janelas (do navegador)

Diante desta pandemia, com o espectador coletivo em (re)formação, o Teatro se desafia e se reinventa sem perder sua potência purificadora originária. Não faz mal que o palco, o cenário, o figurino, a música e a luz tenham sido, muitas vezes, deslocados do lado mágico da Máscara. A Cena da quarentena provou o que Fernando Peixoto, estudioso e dramaturgo brasileiro, já havia nos ensinado: “o teatro pode dispensar tudo, salvo o intérprete. O que não significa que o ator seja sempre o centro do espetáculo” (PEIXOTO, 1986, p.43).

Voltemos ao início, ao *pharmakós* imolado – o ator/bode que cai diante das mazelas da sociedade para purificá-la. Na interioridade da arte, cada ator é um *pharmakós* diante do problema em que se entrega em cena. No exemplo citado neste trabalho, não é diferente.

Neste trabalho, explorou-se o contexto histórico-religioso que deu à luz ao Teatro Grego – especificamente, à arte trágica. A partir do cenário de confluência religiosa ocorrido no Século de Ouro grego, conclui-se que o Teatro (ao menos no Ocidente) se configura no ponto de cruzamento entre a saúde, o coletivo e a religião. Talvez, por este motivo, entendemos que a arte é manifestação “cujo efeito excede por natureza os procedimentos habituais ou os corpos organizados que lhe serviram de meio” (GOMES, 2013, p. 71). O teatro em um mundo pandêmico, por mais reformulado que seja, parece, de fato, estar se aproximando às suas raízes potenciais. Trabalhos como os de Brandão e Policastro nos compelem o poder da mensagem ancestral, o objeto edificador do coletivo no Ocidente: a arte cura.

De fato, parece ter sido mesmo este o motivo pela qual ela foi criada. Ao menos no Ocidente, o berço das nossas desigualdades contemporâneas.

Agradecimentos

Aos e às brincantes, que nos curam com sua existência, meus sinceros agradecimentos. Às mulheres cuja maternidade se apresenta, em muitos momentos, como solidão, abandono, desespero e exaustão. É sob nossas lágrimas, sorrisos e suor que este mundo caminha. Não é justo. Mas seguimos. E por esta resiliência, agradeço.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

ARISTÓTELES. **A Política**. Tradução: Mário da Gama Kury. 3 ed. Brasília: UNB, 1997. 317p.

ARISTÓTELES. **Poética e Tópicos I, II, III e IV**. Tradução: Marcos Ribeiro de Lima. 1 ed. São Paulo: Hunter Books, 2013. 186 p.

ASSIS, G. **Prometeu Acorrentado: possíveis interfaces entre Mito, Teatro e a Natureza da Ciência**. 66 f. Monografia (Especialização em Divulgação e Popularização das ciências) – Casa de Oswaldo Cruz. Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2018.

BERGSON, H. **O Pensamento e o Movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 297p.

BRANDÃO, F.; POLICASTRO, J.; [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (6 min e 24 s). Publicado no canal **Eh Cena**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DTepfg1H0Nw>. Acesso em 15 de novembro. 2020

BURKERT, W. **Greek Religion**. Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1985.

CARRATELI, G. P. **The greek world. Art an civilization in Magna Graecia and Sicily**. New York: Rizzoli, 1996.

ELIADE, M. **Rites and Symbols of Initiation: the Mysteries do Birth and Rebirth**. New York: Harper & Row, 1958.

ELIADE, M.; COULIANO, I. P. **Dicionário das Religiões**. Tradução: Ivone Castilho Benedeth. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

EVARISTO, C. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017

FEITOSA, J. V. G. **Sonho e cura: o culto a Asclépio em Epidauro entre os séculos IV e II A. C**. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, 2014.

FORTUNA, M. **Dioniso e a Comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta**. São Paulo: Annablume, 2005.

GODOY, M. E. B. Rumor (Φήμη) Razão (Λόγος) em Jean-Pierre Vernant e Marcel Detienne: considerações sobre a tragédia ática. **Revista Angelus Novus**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 4-30, 2010.

GOMES, A. B. A. **Bergson e a criação artística**. 203 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

GONÇALVES, A. T. M.; VIEIRA, I. Uranus, Cronos e Zeus: a mitologia grega e suas distintas percepções do tempo. **Mirabilia: revista eletrônica de história antiga e medieval**. Instituto de Estudos Medievais, v.11, p. 1-17. Jun.-Dez. 2010.

GRAVES, R. **Os mitos gregos**. Tradução: Fernando Klabin. vol. 1. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GRAVES, R. **The White Goddess**. 3 ed. London: Faber e Faber, 1961

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Tradução: Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Estatísticas Sociais – Cultura. Brasília, Brasil, 2019. Disponível em:

<<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101687.pdf>>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1986.

MBEMBE, A. Necropolitics Durham: **Duke University Press**; 2019.

MEYER, M. W. The Ancient Mysteries. 1 ed. Pennsylvania: **University of Pennsylvania Press**, 1999.

MONZANI, J. C. Desenvolvimento da pólis durante a Idade do Ferro Antiga: Indícios Arqueológicos. **Revista Ideação**, Feira de Santana, n.34, p. 183-206.

NILSON, M. P. **The Minoan-mycenaean religion and its survival in greek religion**. 2 ed. Lund: Biblo and Tannen, 1950.

GARDAIR, T. L. C. **Integrando a percepção de estudantes à criação de peça teatral: uma alternativa de educação científica em diálogo com as artes**. 380 f. Tese (Doutorado em Ensino de Biociências e Saúde) – Instituto Oswaldo Cruz. Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2012.

PEIXOTO, F. **O que é teatro**. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, 126 p.

SILVA, M. F. S. **Aristófanes. As Mulheres que Celebram a Tragédia. Introdução, versão e notas**. Lisboa: Edições 70, 2001.

TOLEDO, M. Consumo de streaming cresce na quarentena e plataformas brasileiras investem em lançamentos. Tela Viva, 2020. Disponível em <https://telaviva.com.br/23/04/2020/consumo-de-streaming-cresce-na-quarentena-e-plataformas-brasileiras-investem-em-lancamentos/>. Acesso em 29/04/2021.

TORRANO, J. Teogonia, a origem dos deuses / estudos e tradução de Jaa Torrano. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I**. Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado; Filomena Yoshie Hirata Garcia; Maria da Conceição M. Calvacante. 2 ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1988. 195 p.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga II**. Tradução: Bertha Halpem Gurovitz. 1 ed. Vol 2. São Paulo: Brasiliense, 1991. 298 p.

VERNANT. **A origem do pensamento grego**. Tradução: Ísis Borges B. da Fonseca. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.104 p.