

Dossiê performance nas artes
dramáticas, nas artes visuais
e na música

Retórica da dança e performance
do orador em *Sobre a dança* de
Luciano de Samósata

*Rhetoric of dance and the
performance of orator in
On dancing by Lucian de
Samosate*

Pedro Ipiranga Júnior
Universidade Federal do Paraná
E-mail: junioripiranga7@hotmail.com

Resumo

Este artigo tem uma dupla finalidade: primeiro, montar um quadro de correspondências entre a atividade do dançarino de pantomima e do orador com base na obra *Sobre a dança* de Luciano de Samósata e no excursus IX.15 da obra *Symposiaká/Quaestiones Convivales* de Plutarco; em segundo lugar, verificar e analisar a utilização e transfiguração da pantomima em *Sobre a dança*. A partir desse enquadramento, serão revistos e retomados as concepções de mimesis e emulação subjacentes às obras em suas relações com a dança-atuação da pantomima, com particular atenção à terminologia concernente à dança, a exemplo dos chamados ‘*skhémata*’, que temos traduzido por ‘afigurações’ e que dizem respeito às poses coreográficas adotadas durante a dança ou simplesmente à aparência do pantomimo em sua apresentação. Enfatiza-se, ademais, a qualificação da pantomima, a partir das várias fontes, como uma linguagem visual ou silente, o que acarreta uma perspectiva estruturante sobre ela, enfocada como portadora de um código de sinais (movimentos, gesticulações e ‘afigurações’), mas, ao mesmo tempo, como faculdade de interpretação e de expressão de sentimentos e emoções.

Palavras-chave: Pantomima, *Sobre a dança*, Luciano de Samósata, Plutarco, Retórica.

Abstract

This paper has a dual purpose: first, to assemble a table of correspondences between the activity of the pantomime dancer and the orator based on the work On dancing by Lucian de Samosate and no the excursus IX.15 of the work Symposiaká/Quaestiones Convivales by Plutarco; secondly, to verify and analyze the use and transfiguration of pantomime in Lucian's On dancing. From this framework, the conceptions of mimesis and emulation underlying the works in their relations with the dance-acting of the pantomime will be reviewed and resumed, with particular attention to the terminology concerning dance, such as the so-called ‘skhémata’, which we have translated as ‘figurations’ and which refer to the choreographic poses adopted during the dance or simply to the appearance of the pantomime in its performance. Furthermore, the qualification of pantomime, from various sources, as a visual or silent language is emphasized, which entails a structuring perspective on it, focused as a carrier of a code of signals (movements, gestures and ‘figurations’), but, at the same time, as a faculty of interpretation and expression of feelings and emotions.

Keywords: Pantomime, On dancing, Lucian of Samosate, Plutarch, Rhetoric.

As afigurações dos bois de Parintins

Em 2014 comecei uma saga pelos rios amazônicos. Através dessas estradas de água, eu chegava a Parintins, uma cidade-ilha no interior do Amazonas. A paisagem plástica da região se divide em cores e formas de chifres e cabeças de boi. Para o visitante, o caráter exótico da cidade se constitui pela redução drástica da paleta de cores: vermelho x azul; preto x branco. Não é difícil ao forasteiro assimilar a dinâmica dos contrários que domina os corpos e mentes dos parintinenses, dinâmica essa que ele é convidado obrigatoriamente a participar escolhendo uma das cores: vermelho ou azul, que representam respectivamente os chamados bois “Garantido” e “Caprichoso”. O Festival dos Bois de Parintins evoca, *mutatis mutantis*, os festivais gregos em que havia os concursos de tragédias e comédias, especialmente em função do investimento maciço da população na condução e execução das montagens e encenação de ambos os bois: tanto a problemática interna da cidade, quanto questões de apelo mais universal ganham formas e sonoridades nos espetáculos. Aí mitos dos universos indígena, afro-brasileiro e ‘caboclo’ são referenciados e refigurados segundo a temática e o enredo narrativo adotado. Não faltam, ademais, sincretismos com elementos de outras culturas e povos que aportaram na região norte, a exemplo de cearenses, japoneses, portugueses entre outros mais.

Se de um ponto de vista macrossocial e político a relação com os festivais dionisiacos é mais aparente, da perspectiva estética, em certos aspectos, o espetáculo parintinense se aproxima curiosamente do fenômeno da pantomima na Antiguidade. Como aludido em trabalho anterior¹, são as coreografias cuidadosamente preparadas e executadas, as quais criam uma linguagem visual de representação dos mitos, assim como a ênfase nos elementos rítmicos, melódicos e nas canções, que indicam similaridades significativas com a performance da pantomima antiga. Consoante a isso, aí aparecem os chamados ‘itens’, que são figuras emblemáticas do espetáculo do boi e que são utilizadas como itens de avaliação do concurso. Cunhã-Poranga, Boi-Bumbá, Amo do Boi, Rainha do Folclore, Sinhazinha da Fazenda, Pajé entre outros são os agentes da narrativa que compõem o enredo das várias apresentações (cf. NOGUEIRA 2013: 78-155); sua apresentação individual, as formas de seus figurinos e de sua gestualidade resultam numa ‘afiguração’, ou seja, na composição de um quadro ou de uma pose coreográfica e, nessa ótica, nos auxilia a visualizar e entender os chamados ‘*skhémata*’ adotados pelos pantomimos, suas composições coreográficas, o mais das vezes, numa posição estática.

¹ Falei sobre pantomima num estudo introdutório que precede a tradução que fiz da obra *Sobre a dança* de Luciano de Samósata, que faz parte de uma coletânea sobre teatro na Antiguidade: “*Além de Aristóteles: poéticas do teatro, da Antiguidade à Idade Média*, organizada por Leandro Dorval Cardoso.”

Ainda que haja evidências para a atuação de trupes de pantomimos (cf. STARKS 2008:130-131), o espetáculo padrão, contudo, punha em relevo a performance virtuosística de um dançarino solista que atraía os olhares, os afetos e a paixão desenfreada de um público que lotava os locais das apresentações. Era tamanho o apelo emocional do performer perante seu fã clube que suscitava verdadeiros distúrbios em Roma entre torcedores rivais de um ou outro pantomimo, o que acarretava interdições da dança na cidade para evitar tais conflitos (cf. HALL 2008: 8-9). De forma semelhante, as chamadas ‘galeras’, as torcidas dos bois Caprichoso e Garantido se engalfinhavam violentamente pelas ruas de Parintins até que chegasse o momento em que uma série de medidas legais foram adotadas para coibir essas brigas (cf. NOGUEIRA 2014: 58-64). De uma forma ou de outra, tanto a pantomima quanto o festival dos Bois propiciam o que Luciano chamou de modo de instrução para as massas (Cf. LUCIANO, *Sobre a dança*, 6, 21, 23, 35, 81. Cf. HALL 2008: 6), em que os mitos e o legado da tradição literária e cultural são veiculados pelos espetáculos de dança, sendo apreciados tanto pelos extratos mais baixos da população, mas também pela elite, ainda que, na Antiguidade, houvesse um esforço de desqualificação da pantomima por parte dos representantes da elite cultural (cf. LADA-RICHARDS 2008: 292-298).

O que se requer com essas aproximações é deixar claro aos leitores que o espetáculo da pantomima movimentava multidões e, para sua melhor avaliação, é importante enfatizar as reações encetadas no público ante suas apresentações: emoções à flor da pele, vislumbres dos mitos, sensações orgiásticas próprias de quem entra em transe; ao mesmo tempo, sentimentos de indignação e de denúncia por parte daqueles que viam nessa espécie de dança uma ameaça ao controle de si, à manutenção dos padrões de gênero e da hierarquia entre os papéis sociais. E é exatamente essa dupla resposta que é representada no diálogo *Sobre a dança* de Luciano, em que o personagem de Cráton encarna essa segunda reação indignada, enquanto o personagem de Licino, em função de fazer a defesa da pantomima, deixa em segundo plano (ou mesmo obscurece) esse aspecto de transbordamento da dança e encarece seu potencial de instrução, de técnica e de veiculadora de valores morais compatíveis com as expectativas da elite cultural da época.

As *personae* de Luciano

Luciano de Samósata, segundo a perspectiva de Jacyntho Lins Brandão (2001), revela-se como um “pensador da cultura”, discutindo questões culturais, artísticas e literárias as mais variadas, incursionando nos campos da retórica, da literatura, da filosofia, das artes visuais, da religião entre outros². De suas obras

2 Cf. BOMPAIRE 1965; JONES 1986; BRANHAM 1989; CANFORA 2004.

uma boa parte toma a forma de diálogo, como é o caso de *Sobre a dança*; nessa ótica, é importante para a análise comparar este diálogo com outros que tenham uma estruturação semelhante, especialmente *Nigrino*, mas também, em certo grau, *Imagens* e *Sobre imagens*³. Nestes dois últimos, utilizando-se de procedimentos próprios da êcfrase e do gênero do elogio, Luciano reflete criticamente sobre as possibilidades do discurso (BRANDÃO, 2001) e investe, com mimesis e emulação, ou melhor, com uma mimesis emuladora, no campo das artes pictóricas, de um lado, e na esfera da literatura narrativa, de outro.

No diálogo *Imagens*, o personagem de Licino, depois de encontrar uma mulher belíssima, tenta fazer a descrição dela para o amigo Polístrato. Como estratégia discursiva, ele resolve listar um número de esculturas e compor o corpo da mulher a partir das partes de cada uma; em seguida, quando o interlocutor adverte que ainda faltaria cores na representação, Licínio faz o mesmo procedimento recorrendo a obras de pintores, como Apeles, Eufranor, Polignoto e Aécio, além de referências literárias especialmente de Homero. Em vista da montagem dessa *eikón* ecfrástica, o amigo Polístrato (assim como de modo esperável o leitor letrado) chega ao reconhecimento da referida mulher, no caso, a cortesã Panteia, amante de Lúcio Vero. A partir desse ponto, a situação se inverte e o personagem de Polístrato, em virtude de conhecê-la, passa a elencar os atributos morais, intelectuais e espirituais da mulher, fazendo remissão às obras de historiadores, poetas e filósofos, como também de poetisas e filósofas para a montagem de uma *eikón* literária (cf. IPIRANGA JÚNIOR 2006: 100-110).

No outro diálogo, *Sobre as imagens*, pensado como uma continuação daquele, o personagem Polístrato traz a resposta da mulher elogiada que, a despeito de ter gostado em geral do encômio, reclama do escritor pelo fato de tê-la comparada às deusas e, assim, ter incorrido em impiedade; nesse aspecto, ele teria se comportado como um adulator, elogiando muito acima da medida as qualidades dela. O artifício discursivo do personagem Licino é transformar o interlocutor Polístrato na própria mulher que, assim, estaria presente para ouvir sua resposta e defesa. Aqui se verifica uma estratégia empregada outras vezes por Luciano: discutir acerca da leitura, muitas vezes inconsistente para o autor, de alguma de suas obras. Traz ele, assim, para seu discurso tanto elementos e argumentos para tratar da composição de um texto em prosa, quanto uma reflexão sobre a recepção e sobre os efeitos esperados ou suscitados no público. No final deste diálogo, ele faz uso de várias metáforas teatrais: o personagem Polístrato atuará no papel do próprio Licino para enunciar sua resposta à mulher, o discurso é qualificado como 'drama' e o escritor como um dramaturgo a ser avaliado por juízes, os próprios leitores, como se estivesse em uma competição poética.

3 As obras *Sobre a dança*, *Imagens*, *Sobre imagens*, *Como se deve escrever a história* são datadas em relação à época da permanência do co-imperador Lúcio Vero em Antioquia, quando da campanha contra os partos (161-169 d.C.). Cf. BILLAULT 2010: 145-159; cf. JONES 1986: 166.

Na argumentação do personagem Licino é relevante salientar que ele faz uma equiparação entre poetas e prosadores (ποιητάς/γραφείς), se colocando entre os últimos, empregando o gênero do elogio para traçar as características de um discurso em prosa com pretensões literárias e artísticas, daí sua comparação com a poesia. O elogio, segundo argumentado no texto, seria livre e teria menos compromisso com a representação precisa do objeto do que com o efeito buscado, no caso, torná-lo admirável e invejável pelo público. Assim, o que está em destaque é a recepção e o fato de um personagem se passar pela leitora coloca em questão os seguintes aspectos: 1) a leitora não é diretamente acessível pelo escritor; 2) assumir a máscara da leitora é um modo de enfatizar o papel da recepção para a construção do sentido da obra; 3) as metáforas teatrais são instrumentais para tratar da recepção, ou melhor, como argumentado em outro trabalho, a dimensão teatral é uma das formas, senão a mais significativa, para tratar da interpretação, análise e avaliação dos leitores por parte do escritor; 4) por conseguinte, a evocação de uma mulher leitora (em *Imagens* a mulher é descrita inicialmente lendo um livro, enquanto nesse segundo diálogo, *Sobre as imagens*, a referida mulher teria lido e comentado o trabalho anterior que a tinha como objeto do elogio) provavelmente seja um indício forte de um leitorado feminino.

Em um e outro diálogo, são trazidos à cena as formas de interpretação e os modos diversificados de constituir a referência, em que objetos e seres reais são preteridos em relação às representações literárias e artísticas. É, nesse registro, que se situa a segunda parte da resposta de Licino: embora Homero e os outros poetas (que fizeram símiles e comparações semelhantes entre humanos e deuses) fornecessem um alibi para o autor do elogio, ele esclarece que a comparação da mulher teve antes como referências as imagens feitas por escultores, pintores, poetas e prosadores, e não as deusas propriamente ditas. Assume-se assim o caráter de mimesis em segundo grau (mimesis da mimesis) da *eikón* literária criada por Luciano nesses diálogos. De qualquer modo, pretende-se um convencimento do leitor, ou melhor, uma conversão de um modo de pensar a outro e é essa conversão, em que estão pressupostas a interpretação e avaliação do leitor, que se torna crucial para os efeitos de sentidos esperados e requeridos também nos diálogos *Nigrino* e *Sobre a dança*.

Nigrino é um diálogo particular: caso aceitemos que a *Carta a Nigrino* seja uma espécie de proêmio ao diálogo propriamente dito, o destinatário do escrito seria um filósofo de nome Nigrino, reportado aqui como platônico, além de figurar na carta o nome de Luciano como autor da epístola, e não de suas personae, constituindo assim uma das obras ditas 'assinadas'⁴. Além de estabelecer uma interlocução mais genérica com o diálogo platônico, o conteúdo

4 Obras em que aparece a assinatura de Luciano: *Sobre o fim de Peregrino*, *Alexandre ou o falso profeta*, *Carta a Nigrino/Nigrino*, *Das narrativas verdadeiras* e *Epigrama 1*.

do texto, assim como o que é expressamente mostrado na *Carta a Nigrino* (o amor apaixonado pelos discursos/ *pròs tous lógous éros*), permitem ver relações intertextuais mais evidentes com o *Fedro* e com a *República* de Platão⁵. Luciano aqui tem como escopo o discurso filosófico, menos preocupado com a exposição de preceitos ou argumentos de alguma escola filosófica do que com os efeitos do discurso filosófico sobre a audiência. No diálogo, um amigo reencontra outro depois de uma estadia em Roma para cuidar de um problema nos olhos: o segundo interlocutor, respondendo às perguntas do amigo relativas a seu novo e espantoso estado de espírito que o mantém afastado das antigas relações mundanas, fala de seu encontro com o filósofo Nigrino e faz uma narrativa pormenorizada dos discursos do filósofo que o fizeram mudar de vida e adquirir uma visão mais perspicaz e ampliada dos verdadeiros valores da vida. Ainda que o discurso seja em boa parte dedicado à crítica da cidade de Roma em franco contraste com o encômio de Atenas, cabe aqui focar na forma do diálogo e na funcionalidade das metáforas teatrais aí empregadas.

O formato do diálogo parece retomar, de certa maneira, o do *Menêxeno* de Platão (cf. CERDAS 2020: e03019): um grande discurso emoldurado por um diálogo inicial entre dois interlocutores, diálogo esse retomado ao final do discurso enunciado por um dos interlocutores. É este justamente o formato repetido por Luciano em *Sobre a dança*, o que nos permite aproximar ambos os diálogos de Luciano. Um dos aspectos que mais chama atenção no *Nigrino* é o repertório de termos teatrais, como nos seguintes trechos:

“(...) Mas, meu amigo, você já viu atores trágicos ruins ou, por Zeus!, também cômicos – falo dos que são vaiados, corrompem os textos e por fim são enxotados do palco, mesmo quando se trata de peças bem elaboradas e que fizeram sucesso? (...)”

“É que temo representar de um modo ridículo, pronunciando as palavras em desordem e mesmo, por causa da minha incapacidade, destruindo-lhes o sentido, o que o impulsionaria a condenar a própria peça. Quanto a mim, não me preocupo muito em parecer ridículo, porém, não pouco me afligirei se o enredo, por minha causa, malograr e ficar desfigurado.” (...)”

“Sendo assim, lembre-se durante todo o meu discurso de que o poeta, a nosso ver, não é responsável por esses erros e, sentado em algum lugar longe da cena, em nada se ocupa com o que ocorre no teatro. É porém para você que me submeto à prova, a fim de mostrar que tipo de ator sou eu em relação à memória – e de resto em nada difiro de um mensageiro trágico. Desse modo, mesmo que eu pareça dizer algo inconsistente, isso esteja presente em seu espírito: de

5 Sócrates é reportado como amante dos discursos no *Fedro* (228). Para as relações entre Roma e Atenas na obra e referências à *República*, cf. QUACQUARELLI 1956: 53; BOMPAIRE 1958: 512; JONES 1986: 85.

como era melhor que isso, e o poeta bem provavelmente o expôs de forma distinta. Quanto a mim, mesmo que você venha a me vaiar, em absoluto me ofenderei.” (...)

“Esses acréscimos que você mencionou eu decerto desejava falar e mais isto: que não é sem interrupções e nem tal como ele falou sobre todos os temas que eu pronunciarei o discurso, pois, sem dúvida, isso é impossível. Também não vou assumir as palavras dele para me tornar, em qualquer aspecto, semelhante àqueles atores que muitas vezes colocam a máscara de Agámenon, de Creonte ou até mesmo de Hércules, com áureas vestes, olhares ferozes, bocas bem escancaradas, para emitir uma voz baixa e fraca, muito mais débil do que a de Hécuba e Políxena. A fim de não ser censurado ao usar uma máscara muito maior do que minha própria cabeça e desonrar a indumentária, desejo falar a você com o rosto descoberto, para não arrastar comigo o herói que interpreto no momento em que eu cair.” (*Nigrino*, 8-9) (Cf. IPIRANGA JÚNIOR, STEPHAN, BUSE 2015: 43-44)

De início, o interlocutor principal se põe na função de ator, trágico ou cômico, que pode interpretar mal o papel que lhe é incumbido. Nigrino figura na função do próprio poeta que não teria responsabilidade pela encenação e pela atuação. O outro interlocutor está na posição da audiência, o que, em certa medida, sinaliza para o lugar do leitor. O personagem especifica mais sua função como mensageiro trágico, enquanto o discurso todo é visto como um drama a ser encenado, com um certo cariz trágico. Tal personagem-ator já tinha exposto ao amigo os efeitos do discurso filosófico de Nigrino sobre si próprio, sua conversão a um outro modo de vida, como “quem levanta os olhos de uma bruma sombria (...) para um espaço aberto e amplo de luz” (*Nigrino*, 6). É com essa prolepse da conversão de olhar e de modo de vida que se indica a transformação que estará acontecendo no espírito do amigo durante o longo discurso do protagonista que, a despeito de ter declarado que não assumiria as próprias palavras de Nigrino, retoma em discurso direto a fala do próprio filósofo do parágrafo 17 ao 25 do diálogo. Esta relação com a audiência é representada também no símile da flecha e do alvo utilizado por Luciano e comentado por mim em outro trabalho (IPIRANGA JÚNIOR 2006: 125-126):

“(...) o símile escolhido por Luciano para a *psykhé* é o do alvo, correlativo ao do arqueiro. Nigrino (ou, de certo modo, Platão), como agente do discurso, é representado pela figura do bom arqueiro que, avaliando a capacidade e a qualidade da *psykhé* e calculando a tensão do arco para ela conveniente, dispara a sua flecha untada com um *phármakon*, o qual se espalha pelo espírito do homem atingido; este se torna como que enlouquecido, possuído e ferido de uma tal afecção (LUCIANO, *Nigrino*, 37). Essa experiência é comparada à mordedura de um cão raivoso, que transmite a afecção não só à pessoa

mordida, como também às demais que forem igualmente afetadas por ela. Essa é a mesma analogia feita no *Philopseudés*, cujo protagonista, por ouvir tantas narrativas fabulosas e mentirosas, se sente sob o poder de seu *phármakon* (LUCIANO, *Amante de mentiras*, 39-40)⁶, assim como o seu interlocutor a quem faz o relato. O que parece resultar é que tanto o amante de mentiras quanto o amante da verdade ocasionam o mesmo efeito e, ao mesmo tempo, são afetados, semelhantemente, pelos discursos, através do mesmo *phármakon* e segundo o mesmo *páthos*.”

A partir dessa lógica, a flecha do discurso filosófico atinge a alma, a *psykhé*, do ouvinte e desencadeia um estado de frenesi, mas, ao mesmo tempo, contagia o amigo que ouve a mimesis do discurso, prefigurando, em maior ou menor medida, a situação e o estado emocional do leitor. Por outro lado, Luciano parece imputar ao discurso do filósofo o que o personagem de Sócrates na *República* atribuía à poesia em particular e ao discurso mimético em geral; tanto que a metáfora empregada é o encantamento que é produzido pelas se-reias concernente ao poder do discurso (LUCIANO, *Nigrino*, 3), metáfora essa que também aparece referida à voz da mulher elogiada em *Imagens* (14). Talvez aqui, além dessa indicação da potencialidade do *lógos* filosófico, se queira chamar atenção para o próprio discurso em prosa de Luciano, cujos gêneros do elogio ou da biografia antiga são instrumentais para se pensar na efetividade de uma obra em prosa com pretensões artísticas, justamente por sua aproximação e similaridade com os efeitos do discurso poético.

O orador em *Sobre a dança*

Em função da performance que deve apresentar diante do público, o orador comumente vai ser comparado com a figura do ator. No livro III da *Retórica*, Aristóteles, além de tratar da natureza da *léxis* oratória, em maior ou menor medida, vinculada ao discurso poético, ele discute reiteradamente acerca da *hypókrisis*, concebida como performance ou atuação na elocução; é ela considerada como uma esfera comum à poesia e à retórica, embora com um uso diferenciado, havendo ainda performances distintas para cada gênero retórico. Ainda que a desqualifique de certa forma, ele julga a *hypókrisis* como um aspecto importante para a efetividade do discurso (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1[1403b-1404a]), servindo-se assim de termos técnicos próprios da dimensão teatral e da encenação realizada por atores, sendo que a voz é o elemento aí

6 Cf. *Hermótimo*, 86.

ênfatisado⁷. Os dois estilos de elocução por ele classificados, o gráfico (como apropriado à escrita) e o agonístico (como mais adequado às arengas do tribunal) pressupõem o emprego de *hypókrisis* pelo orador ou por quem for encarregado de fazer a leitura pública do texto (*Retórica*, III, 12 [1413b]). Em Platão, se tomarmos como referência os livros II e III da *República*, a impersonificação dramática, recebendo aí uma crítica pelo personagem de Sócrates, é um dos aspectos cruciais da mimesis; a poesia, especialmente o drama e a épica, era avaliada também pela sua performance diante do público e o orador era comparado ao poeta⁸, tendo em vista a forma de concretização de seu discurso, o que pressupunha atuação e representação.

No contexto latino, as relações buscadas e evitadas entre ator e orador são exploradas pelos tratadistas romanos, a exemplo de Cícero e Quintiliano. Elaine Fantham explica que, diferente da concepção grega de *hypókrisis*, o termo *actio* era inicialmente um termo legal, aplicado para um processo de tribunal e, por extensão, ao próprio discurso apresentado no pleito, tornando-se depois, majoritariamente, “a palavra para atuação/desempenho no tribunal, senado e teatro” (FANTHAM 2008: 426). Em vista disso, havia a preocupação em distinguir as formas de interpretação dos homens públicos romanos e as práticas teatrais, ou seja, distinguir a veracidade do discurso do orador da ficção do teatro. A despeito disso, Cícero vai usar exemplos do teatro para mostrar as formas adequadas de gestualidade e emprego da voz, como também no tocante à expressão de emoções e sentimentos, para a oratória; são arrolados exemplos de cenas e alguns atores proeminentes na época, como os atores cômicos Róscio Galo e Clódio Esopo. Por outro lado, Róscio, por exemplo, que fora amigo de Cícero, dava aulas de eloquência, tendo composto aliás um livro em que comparava atuação e eloquência (FANTHAM 2008: 427-429)⁹; o ator cômico, especialmente, podia assim se tornar professor de eloquência para meninos mais novos. Quintiliano, por seu turno, diferencia o emprego da voz, a partir da *pronuntiatio*, do que seria o escopo mais específico da *actio*, que concerniria ao gestual do corpo e à expressividade do rosto. Quintiliano vai estabelecer relações entre a *actio* de quem se dedica à eloquência com a arte do pantomimo, justamente por sua capacidade de emocionar as plateias através de sua movimentação, sua forma de andar, advogando um certo decoro, como harmonia entre tom e emoção, entre os gestos e o olhar; seria pre-

7 Aqui, o tratamento da *hypókrisis* restringe-se ao uso da voz. Em relação também às expressões faciais e aos gestos, cf. CÍCERO, *Do Orador*, III; QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, XI, 3; cf. DUPONT 1985: 31-34, 82-88. Na *Poética* (XIX,114/ 1456b), a referência à *hypókrisis* vinculada à voz é limitada e Aristóteles não define nem comenta os vários elementos descritos na *Retórica*. Em outra passagem da *Poética* (XXVI,111/ 1461b-1462a), ele discorre sobre os gestos dos atores, mas em tom de censura.

8 Para as relações entre os registros da poesia e prosa na *República* de Platão, cf. IPIRANGA JÚNIO 2016.

9 Cf. CÍCERO, *De oratore*, 3.214, 3.313; o livro de Róscio é citado por Macróbio (*Sat.* 3.14.12).

ciso, todavia, evitar aqueles gestos dêiticos utilizados pelo pantomimo, quando apontava para os objetos, para outros personagens ou para si mesmo. De qualquer modo, os gestos do orador, da mesma forma que na pantomima, deveriam expressar significados, como o movimento de bater na coxa (PHANTHAM 2008: 435-439)¹⁰.

Pantomimo e pantomima são referenciados por termos diferenciados em textos em grego e em latim. Para uma apanhado desses termos, retomo o levantamento aludido por mim em trabalho anterior¹¹:

O substantivo “*pantótimos*” servia para designar tanto o gênero, pantomima, quanto o artista, o pantomimo; os autores gregos, como Luciano, por exemplo, empregam para este tipo de artista o termo “*orkhestés*” (dançarino), enquanto em latim, o uso de “*pantomimus*”, em autores da época imperial, se alterna com “*saltator/saltatrix*” e “*histrío*” de caráter mais genérico¹². “*Órkthesis*”, por seu turno, em oposição à “*khoreía*” (dança própria do coro grego) designava a dança individual, mas acabou por significar a pantomima em particular, sendo um bom correlato para a “*saltatio*” latina. Segundo Ruth Webb, autores como Luciano, Libânio, Corício e Procópio, evitavam utilizar termos não clássicos, o que os fazem preferir “*pantótimos*” e pantomima em prol de “*orkhestés*” e “*órkthesis*”, empregando-os tanto no sentido mais genérico quanto neste mais especializado. Por sua vez, a utilização de “*orkhestés*” em grego para pantomimo, segundo ela, levantaria a possibilidade de que “*orkhestrís*”, no feminino, pudesse indicar igualmente a mulher pantomima; da mesma forma, o termo latino “*saltatrix*” apresentaria esta ambiguidade¹³. De qualquer modo, as mulheres desempenhavam papéis secundários nas apresentações, havendo a possibilidade de as “*emboliaríae*” (mulheres que executavam performances nos entreatos) estarem ligadas a alguma espécie de pantomima¹⁴.

10 Cf. QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, 11.

11 Este trabalho, ainda no prelo, é uma introdução que precede a minha tradução da obra *Sobre a dança* de Luciano de Samósata, cuja publicação vai sair na coletânea: *Além de Aristóteles: poéticas do teatro, da Antiguidade à Idade Média*, organizada por Leandro Dorval Cardoso.

12 Derivado do verbo “salto”, em latim, os substantivos “*saltator*” (masculino) e “*saltatrix*” (feminino) seriam mais apropriados para dançarinos profissionais, mas, em função da influência da pantomina, se tornam um sinônimo para “*pantomimus*”/“*pantomima*”, assim como “*ludio*” e “*histrío*” evoluem também para este significado mais determinado e concreto; “*ludio*” era, de início, o dançarino etrusco em meio às procissões religiosas, enquanto “*histrío*” designava genericamente os atores do drama, o qual passa a ter como referência ulterior os pantomimos, considerados os mais reputados e importantes artistas do drama; cf. FERNÁNDEZ 2011: 111, 146, 373.

13 Os nomes de Heládia e Rodocléia são citados no séc. VI por Leôncio Bizantino, provavelmente como mulheres artistas da pantomima.

14 Para evidências de mulheres pantomima, cf. WEBB 2008: 334-337; STARKS 2008: 110-145.

Embora um espetáculo de pantomina englobasse instrumentos musicais e cantos, feitos por um coro ou um ator assistente, o foco recaía na performance coreográfica do dançarino, com movimentações variadas, paradas triunfais em poses que figuravam algum deus ou herói, gestos de mãos e cabeça, utilizando, a princípio, uma máscara que, ao contrário das máscaras trágicas e cômicas, trazia a boca fechada. Em vista de seu apelo popular, o pantomimo era utilizado pelas elites para aproveitar seu capital político junto às massas; assim recebia honrarias e presentes, mas não deixava de ser percebido em sua alteridade, como uma figura que, mesmo tendo chegado à fama, estava nos antípodas dos valores tradicionais romanos e, por conseguinte, ao ser enquadrado na categoria dos atores e artistas do palco, lhe era conferido o estatuto de ‘*infamia*’¹⁵, ficando assim privado de votar e de outros direitos políticos.

Essa dicotomia da figura do pantomimo é bem analisada por Ismene Lada-Richards (2007, 2008). Na perspectiva da estudiosa, a gestualidade da pantomima era vista como exagerada e não adequada à oratória; mesmo Quintiliano, que a toma como termo comparativo, declara que se deve manter distância da encenação de tipo teatral e que o orador deve ficar o mais distante possível do dançarino¹⁶. O corpo do pantomimo, com sua versatilidade física e sua carga de emotividade, se tornava um limite para a performance do orador, uma fronteira que, ao ser cruzada, conduzia à abominação; uma parte da censura recaía sobre sua aparência e gestualidade feminina que se contrapunha ao corpo considerado como propriamente masculino. Não obstante, para legitimar a pantomima como um divertimento acessível e compatível com as elites culturais, ela era vinculada com a tragédia, o que é explicitado nos títulos oficiais conferidos aos artistas e ao gênero, encontrados em algumas inscrições, como por exemplo ‘ator de movimento rítmico de tragédia’ e ‘poesia trágica cadenciada’¹⁷ respectivamente.

De uma forma ou de outra, haveria uma desvalorização sistemática da pantomima, relegada a um produto cultural subalterno, em que o artista é desqualificado como feminino, destemperado, signo de desordem e desrazão, mas que, em função desse contraste com os valores tradicionais, se converte em material simbólico para pensar a identidade do homem pertencente às elites culturais. Seria em relação a essa conjuntura que, segundo Lada-Richards, a obra *Sobre a troca* de Luciano é composta, como defesa e legitimação da dança. Em vista disso, a estratégia de Luciano teria sido construir relações fortes o suficiente com áreas valorizadas da cultura, como história, filosofia, música, artes plásticas e, é claro, com a retórica (Cf. LADA-RICHARDS 2007: 79-84); o pantomi-

15 Conforme a lei romana acerca da “*infamia*”, a perda de vários direitos políticos recaía em atores e artistas do palco em geral; cf. WEBB 2008: 342-347; GRUBS 1995: 97-99.

16 Cf. QUINTILIANO, Inst., 11.3.88-89; LADA-RICHARDS 2008: 287-288.

17 Cf. LADA-RICHARDS 2008: 292-293; F.Delphes, III; I.Ephesus. II.71; SEG 1.29; I.Magnesia 165, I. Magnesia 192.

mo seria promovido como uma espécie de guardião da memória histórica e da tradição mítica, através do repertório necessário que ele deve dominar, o que assim lhe conferiria prestígio e legitimidade. Contudo, ao transformar a arte num produto da alta cultura, Luciano, conforme a interpretação de Lada-Richards, teria dissociado a pantomima de suas raízes onde residia seu poder, ou seja, o sexo e o corpo, promovendo-a como um espetáculo ideal das classes altas. Consoante a isso, ele teria constrangido a linguagem não-verbal da pantomima a se submeter e ser disciplinada pela linguagem da retórica, enquanto linguagem majoritária e dominante, estando aquela refiguração segundo o gosto das elites letradas. Por fim, Luciano, a partir de sua persona no diálogo, o personagem de Licino, se afiguraria como um guardião dos mesmos valores das elites culturais, proclamando a vitória do agente da eloquência de palavras sobre a eloquência silente e corporal do dançarino (LADA-RICHARDS 2008: 298-304).

Contrapondo-se, em parte, a essa perspectiva de Lada-Richards, Karin Schlapbach não considera que o diálogo luciânico criaria uma relação de oposição hierárquica entre retórica e o meio visual da dança explorado pelo pantomimo, nem mesmo uma oposição mais geral entre a palavra como dominante e a imagem como submetida ao discurso. Em vez de oposição direta ou hierarquia haveria relações de afinidade, cuja interdependência se revelaria no vocabulário técnico compartilhado pela pintura, escultura, como também pela música e pela retórica. Consciente da posição ambivalente da pantomima entre texto e visualidade, Luciano trataria o discurso retórico, em certo grau, em sua relação de dependência com as artes visuais e dramáticas. Além disso, pelo uso que faz das categorias de mimesis, demonstração (indicação de objetos ou agentes) e significação¹⁸, igualmente usadas para a descrição de oradores, a pantomima conservaria, por uma lado, certa independência da linguagem, enquanto, por outro, incorporaria a “linguagem por paradoxalmente ser audível justo como a fala” (SCHLAPBACH 2008: 316).

Em relação ao conteúdo do diálogo, o personagem de Cráton se vale dos elementos da crítica platônica contra a poesia na *República*, a saber, efeminação, enfermidade e escravidão e apego por parte do público; Licino, assim, utiliza para sua argumentação de defesa estes três conceitos de referencialidade: mimesis, indicação dêitica e significação. Através da mimesis, se enfatizaria o aspecto visual da representação; aqui a habilidade artística do dançarino é comparada ao poder de transformação da figura mítica de Proteu, mito esse também evocado para imagem, positiva ou negativa, do orador. Nessa ótica, o personagem mítico de Proteu encarna esse paradigma de mudança contínua que vai ser umas das marcas por excelência da performance do dançarino, segundo a concepção luciânica. Vejamos o trecho:

18 Ela dá outros exemplos de comparação com o pantomimo, como Proteu e o polvo, também empregados para a qualificação do orador.

“Mas vale a pena, já que enveredamos pela Índia e pela Etiópia, fazer uma descida, ao longo do discurso, até a região vizinha deles, o Egito. Parece-me, pois, que o mito antigo não queria dizer outra coisa senão que o egípcio Proteu tinha sido dançarino, um homem mimético por excelência, podendo se metamorfosear e se afigurar em todas as formas, a tal ponto de representar, de maneira mimética, a liquidez da água, a intensidade do fogo no ímpeto do movimento, a selvageria do leão, o arrebatamento do leopardo, o tremor da árvore e, em suma, qualquer coisa que quisesse. Mas o mito, associando sua natureza a um patamar extraordinário e sobrenatural, fez-lhe a narrativa como se ele realmente se tornasse as formas que representava de modo mimético. É bem mesmo esse mister que se adjudica aos que se dedicam hoje em dia à dança: você, então, poderá vê-los mudando rapidamente de forma segundo a ocasião e representando mimeticamente até o próprio Proteu. Deve-se conjecturar que também a Empusa, a qual se metamorfoseia em miríades de formas, por ser um tal tipo de pessoa, tenha sido assim tradicionalmente veiculada pelo mito.” (LUCIANO, *Sobre a dança*, 19)

Schlapbach chama a atenção para a reversão operada pelo discurso luciânico: Proteu, em vez de ser uma divindade com a capacidade para assumir diversas formas de maneira rápida e ágil, seria na verdade um exímio dançarino que evocaria no público um tal tipo de efeito; da mesma forma a figura da empusa, em vez de divindade, seria uma dançarina ou pantomima excepcional. Assim, ele provocaria uma certa desmistificação do mito: aquilo que seria a fonte ou referência para a dança se torna, ao contrário, uma representação do próprio pantomimo. Ademais, o uso da figura de Proteu, utilizada de forma recorrente para descrever poetas, rapsodos e oradores, revelaria a afinidade entre pantomima e retórica; da mesma forma, a figura do polvo, que aparece no diálogo numa citação de Píndaro (Fr. 235 Bowra), o qual denotaria uma inteligência que se adapta às circunstâncias, é empregado por Filodemo (*Ret.* II) para caracterizar um bom desempenho dos oradores; Luciano, assim, transpõe a figura do polvo, que representaria o ideal retórico, para o pantomimo, cuja maleabilidade e flexibilidade seriam ainda mais compatíveis com as habilidades do animal (SCHLAPBACH 2008: 320-27).

Em relação às formas de referencialidade, que a estudiosa distingue como demonstração e significação, ela chega à conclusão de que Luciano pensa a linguagem da dança como um sistema semiótico, em certa medida, superior à linguagem falada, que estaria subjacente na seguinte passagem da obra: “E o principal aspecto de sua finalidade é ser uma ciência mimética e expositiva, que expressa exteriormente o que é pensado interiormente e põe às claras o que não está visível” (*Sobre a dança*, 36). Dessa forma, não apenas seres visíveis animados ou inanimados são indicados ou expressos pelo dançarino, mas

também o que está invisível, emoções, pensamentos e estados de espírito, ou seja, a pantomima tem como possibilidade a referência à atividade intelectual e a seus conteúdos¹⁹. Por fim, segundo Schlapbach, a dança do pantomimo não apenas funcionaria como um código visível que substitui a linguagem falada, mas incorporaria a dimensão audível, o que seria corroborado pela fala do filósofo cínico Demétrio, citado numa das anedotas: “Escuto, homem, estou escutando tudo o que você executa; não vejo somente, mas você me parece falar com as próprias mãos e braços!” (*Sobre a dança*, 63).

O orador pantomimo

Em outro trabalho (IPIRANGA JÚNIOR, 2020), comentei acerca da obra *Symposiaká/ Quaestiones Convivales* de Plutarco, especificamente a questão 15 do Livro IX que trata e comenta alguns elementos da dança, os quais recebem uma definição já no início da sessão; cito o passo em questão:

Trasíbulo, então, buscou saber que queria dizer o conceito levada (o conceito de passo) na dança e forneceu a Amônio a ocasião para discorrer um pouco mais sobre as partes da dança. (2) E aquele disse serem três as partes: levada (φορὰ/passos), afiguração (σχῆμα/pose) e parte indicativa (δείξις/apontamento). “Pois a dança é composta de passos e afigurações, assim como a música das notas e intervalos. Ali as paradas são os términos dos movimentos. Eles então chamam os movimentos de passos, e as poses e as posturas do corpo de afigurações, nas quais os movimentos, após sua execução, terminam, quando, assumindo a afiguração (aparência/forma padrão) de Apolo, Pã, ou de um Baco, conservam sua posição como na pintura em retratos (mantêm a postura gráfica como nas representações pictóricas). Mas a terceira parte, a ação indicativa, não é mimética, mas de fato mostra os objetos, apontando-os. (IPIRANGA JÚNIOR 2008: 152).

Vou me ater a alguns pontos mais centrais. O último termo, *deîxis*, a princípio, diz respeito a indicação direta de objetos, paisagens ou pessoas na encenação, como gestos próprios de uma quironomia, mas que, através do efeito-miragem (por exemplo, apontando para o céu numa referência a Zeus) poderia sugerir à plateia a presença até mesmo de objetos ausentes (GARELLI-FRANÇOIS 2001: 299). Segundo Garelli-François, a utilização por parte de Plutarco de uma dimensão dêitica da dança, distinta de uma esfera propriamente representativa, se fundamentaria em teorias de tipo gramatical ou retórico, o que faria da dan-

19 Para a visão da pantomima como retórica textual, cf. GARELLI-FRANÇOIS 2008: 286.

ça uma espécie de texto inscrito no espaço. Quanto à *phorá*, que traduzi por levada, seriam os movimentos coreográficos em geral, o que incluiria rodopios, passos em sequência e os vários usos do corpo em contorções e expressões.

Talvez a concepção mais interessante seja o que Plutarco define como *skhéma*, literalmente, forma ou figura, mas que dizia respeito a uma certa configuração estática adotada pelo dançarino num momento da sua evolução. No estudo de Lilian B. Lawer (1954: 150-155), as *skhémata*, como um conjunto de entrecchos coreográficos tradicionais, abordados em outras fontes²⁰, não necessariamente seriam poses sem movimento, chegando à conclusão de que não teria um emprego propriamente técnico por parte de Plutarco. Ao contrário, Marie-Hélène Garelli-François diz que Plutarco trata com pertinência dos elementos da dança, considerando que haveria realmente uma pausa na movimentação, o que teria como intuito encarnar o personagem numa atitude típica. Consoante a isso, as *skhémata*, que traduzi por afigurações, evocariam um imaginário pautado em lugares comuns do repertório mitológico, formando verdadeiros ‘quadros mitológicos’. Ademais, haveria uma referência às artes plásticas, especialmente com comparações com obras da arquitetura e da pintura²¹, o que evocaria o dispositivo discursivo comparativo utilizado por Luciano em *Imagens* e *Sobre as imagens*.

Em relação à ação indicativa que aparece em Plutarco, isso é concebido de uma forma diferenciada no texto luciânico, como se pode ver pelo passo seguinte:

Não se absteve, contudo, da retórica, mas também dela participa na medida em que é uma arte que exhibe (*epideiktiké*) caracteres e paixões, aos quais os oradores mesmo estão apegados (*Sobre a dança*, 35).

Mesmo que Luciano afirme, logo depois, que a dança tenha por finalidade ser uma ciência mimética e indicativa (*epideiktiké*), como citado anteriormente, a passagem em questão explicita que isso tem um sentido revelatório, de mostrar as emoções e os sentimentos que estariam internos, uma função que Plutarco teria designado às *phoráí*, aos passos ou sequências de movimentos. Tal função demonstrativa é vista como complementar à representação mimética e, ainda que possa haver a remissão ao uso da quironomia, a ação de apontar objetos e personagens não se afiguraria como relevante para a teorização luciânica, sendo que o termo cognato de *deîxis* que aí aparece, como *epideiktiké*, e várias formas verbais cognatas não se restringiriam a esse fenômeno da ação indicativa propriamente plutarqueana, nem reconheceria como uma parte técnica isolada da dança.

No que diz respeito ao escopo de *skhéma*, há dois sentidos em Luciano: em primeiro lugar, a afiguração diria respeito à sua aparição diante do público, seu

20 Como, por exemplo, a “tenaz/tesoura”, o “pegando o bastão”, a “mão para baixo”, o “duplo”, o “baile de duplo passo”, o “cotovelos para fora”, a “coruja”, o “alguém observando”, o “cestinho”.

21 Cf. LIBÂNIO, *Em prol dos dançarinos*, 64, 116; GARELLI-FRANÇOIS 2008: 295.

porte, sua veste de seda diáfana, seu *pallium*, algo entre manto e xale, é a forma inicial com que se apresenta e causa admiração no público, como a entrada de um mega star ou de uma drag-queen no início de seu show. Em segundo lugar, há acepção no sentido mais plutarqueano: a afiguração é uma configuração coreográfica do corpo, a princípio, estática que revela, instantaneamente, para a decodificação do público, o personagem de algum deus ou herói, uma cena mítica arquetípica, um evento histórico ou um entreccho dramático. Se Luciano, tomando como base as obras comentadas anteriormente, *Imagens*, *Sobre as imagens* e *Nigrino*, se lança num discurso mimético e emulador, explorando as potencialidades de um discurso artístico em prosa em suas relações com as artes pictóricas, com o discurso do historiador, do filósofo, do poeta e do próprio orador, há de se conjecturar que, em *Sobre a dança*, haja uma similar mimesis emuladora.

Vejamos como está estruturado o diálogo: 1) parágrafos de 1 a 7: diálogo inicial entre os personagens Licino e Cráton, com as acusações do último contra a pantomima e a defesa inicial do primeiro; 2) os parágrafos de 7 a 37: elogio da dança em geral e da pantomima em particular por Licino; 3) parágrafos de 35 a 79: elogio dos próprios dançarinos; 4) os parágrafos de 80 a 84: descrição dos defeitos e vícios dos bailarinos; 5) o parágrafo 85: conclusão com a avaliação e mudança de parecer de Cráton em relação à pantomima em interlocução com Licino. Não obstante, perpassa a terceira parte um catálogo de temas míticos, históricos e literários (os parágrafos de 37 a 61) que o personagem de Licino passa em revista para a constituição do repertório do pantomimo. Como mencionado anteriormente, a macro-estrutura da obra, com um diálogo inicial entre dois interlocutores e outro final emoldurando um grande discurso central, é bastante similar à do *Nigrino* e deve suscitar um esforço de comparação maior entre os dois textos. Por conseguinte, se o personagem que assume a função de discorrer sobre o discurso filosófico veste a máscara de ator trágico, podemos suspeitar que o personagem de Licino em *Sobre a dança* se arroga numa performance de pantomimo. Enquanto o personagem que ouve o 'drama' do discurso filosófico de Nigrino se converte ao final a um novo modo de vida, por seu turno, durante a performance discursiva de Licino o personagem de Polístrato passa por uma conversão de detrator a aficionado pela dança dramática da pantomima; de uma certa forma, ele contempla seu amigo, tal qual um pantomimo, a dançar diante de seus olhos e ouvidos. A fim de verificarmos de que modo isso se processa no texto, citemos o início do catálogo de temas de pantomima:

“Pois é preciso que ele saiba de tudo, começando logo desde o Caos e da primeira geração do mundo até os eventos ocorridos durante a época da egípcia Cleópatra. Dessa forma, que a vasta erudição do dançarino seja por nós determinada tendo como escopo esse período e que ele saiba especialmente o que ocorre nesse intervalo temporal: castração de Urano, en-

gendramentos de Afrodite, batalha dos Titãs, nascimento de Zeus, engano de Reia, substituição pela pedra, correntes de Crono, o lote dos três irmãos por sorteio. Depois, na sequência, rebelião dos Titãs, roubo do fogo, plasmação dos homens, castigo de Prometeu, potência de cada um dos dois Eros; e, depois disso, errância de Delos, dores de parto de Leto, aniquilamento de Píton, a insídia de Tício e o centro da terra descoberto pelo vôo das águias. Após esses casos (o dançarino terá também de conhecer): Deucalião, o grande naufrágio da vida humana naquele tempo e a única arca que conservava o remanescente da vida humana; e os homens de novo nascidos das pedras. Na sequência, dilaceramento de Iaco, ardil de Hera, incineração de Sêmele, ambos os nascimentos de Dioniso, tudo quanto concerne a Atena, Hefesto e Erictônio, a disputa acerca da Ática, Halirrótio, o primeiro julgamento no Areópago e, em suma, toda a mitologia ática. E, de caráter excepcional, a errância de Deméter, o achado de Kore, a hospitalidade de Celeu, o cultivo da terra por Triptólemo, a vinicultura de Icário, a desgraça de Erígone e tudo quanto concerne a Bóreas, Orítia, Teseu e Egeu. E, mais ainda, a recepção de Medeia e, por sua vez, sua fuga até os persas, as filhas de Ericteu e de Pandião, o que sofreram e praticaram na Trácia. Depois, Acamante, Fílis, o primeiro rapto de Helena, a campanha dos Dióscuros contra a pólis, o sofrimento de Hipólito e o retorno dos Heráclidas. Todos esses casos, pois, a bem da verdade, poderiam ser considerados como áticos.” (*Sobre a dança*, 37-40)

É no parágrafo anterior (36) que Licino define a pantomima como mimética e expositiva, no sentido de expor o interior para o exterior, afetos e pensamentos, como antes discutido; ademais, o dançarino, tal como Péricles no elogio que lhe faz Tucídides, deve conhecer os assuntos e saber interpretá-los, sendo tal interpretação a “clareza das afigurações corporais” (τὴν σαφήνειαν τῶν σχημάτων), o que implica na memória da história antiga e sua exposição (*epídeixis*) com graça e decoro. Essa menção às afigurações configuradas pelo corpo do pantomimo, as *skhémata*, parece desencadear a extensa série de mitos de várias regiões e de vários períodos numa sucessão rápida e alucinante, cujas enunciação é feita com uma economia flagrante de termos: “errância de Deméter, achado de Kore, hospitalidade de Celeu, cultivo da terra por Triptólemo, vinicultura de Icário, desgraça de Erígone”, o que, em grego, se reduz o mais das vezes a dois termos num sintagma (Δήμητρος πλάνην καὶ Κόρης εὖρεσιν καὶ Κελεοῦ ξενίαν καὶ Τριπτολέμου γεωργίαν καὶ Ἰκαρίου ἀμπελουργίαν καὶ τὴν Ἡριγόνης συμφορὰν).

Falando sobre o vestuário do pantomimo, Rosie Wiles (2008: 61-86) explica que ele se reduzia a um longo robe de seda, com franjas ou bordados de ouro

e de mangas longas, uma espécie de xale, uma máscara de boca fechada e uma sandália, com ou sem solado de metal; a isso se acrescentavam poucos acessórios para a caracterização dos personagens. Dessa forma, era a performance do dançarino que evocava personagens, cenas míticas, históricas ou retiradas de tragédias e comédias. Além disso, a comparação com a figura mítica de Proteu salienta um aspecto que aparece em algumas fontes: a velocidade e continuidade das mudanças, ressaltadas pela troca de máscaras, o que modaliza a própria representação mimética, fazendo com que grande parte da pantomima consista justamente na transformação, em personagens, em objetos, seres animados e inanimados, estados da matéria, “a liquidez da água, a intensidade do fogo no ímpeto do movimento, a selvageria do leão, o arrebatamento do leopardo, o tremor da árvore e, em suma, qualquer coisa que quisesse (...) até o próprio Proteu” (*Sobre a dança*, 19).

Para arrematar a perspectiva aqui divisada, cabe mencionar o sugestivo paralelo que Janet Huskinson faz entre pantomima e a figuração de cenas em sarcófagos, aludindo a alguns elementos similares: uma tendência à epitomização, centralização dos elementos mais importantes e potentes, gestos codificados, elementos dinâmicos e estáticos. Ainda que raras as cenas de pantomima representadas em sarcófagos, ela toma como exemplo um sarcófago do período dos Antoninos²², em que a caixa é decorada com cenas da vida de Dioniso e na tampa aparecem máscaras com a boca fechada de personagens ligados à vida ou ao culto de Baco: o próprio Baco, Ariadne, ménades, sátiros, Sileno e outros objetos de culto. Segundo a estudiosa, tem sido sugerido que tais máscaras remetessem a uma performance pantomímica de algum culto báquico (HUSKINSON 2008: 91-92).

Retomando todos os elementos caracterizadores da pantomima e aqueles aspectos que ela compartilha com o discurso do orador, chegamos à seguinte hipótese para o catálogo exposto pelo personagem Licino em *Sobre a dança*: assim como o personagem-narrador em *Nigrino*, além de seu grande discurso encenado como drama, veste a máscara do filósofo falando em discurso direto, aqui o personagem de Licino faz as vezes de pantomimo e dança mimeticamente diante de Polístrato. Essa mímesis emuladora seguiria o seguinte procedimento: cada grupo reduzido de palavras, com duas ou três formando um sintagma, representaria um *skhéma*, uma afiguração do dança-ator, numa configuração estática que caracteriza algum mito, trecho narrativo ou algum atributo de deus ou de herói. A transformação viria a partir da velocidade e sucessão dos sintagmas, criando verdadeiras sequências de movimentos, divididas segundo as regiões aludidas sequencialmente pelo personagem. Assim como o amigo que houve o discurso de Nigrino passa por uma conversão a um novo modo de vida, justamente durante a performance discursiva de seu in-

22 N. 124736, Museu Nacional Romano, Roma.

terlocutor (o qual mimetiza o discurso do filósofo), de forma similar, o personagem de Polístrato passa por um processo semelhante: enquanto Licino faz seu solo de pantomima, justamente nesse ínterim, aquele vai se converter e se transformar de um detrator da dança dramática a um aficionado que, ao final, roga para que o amigo lhe reserve um lugar perto dele no teatro (*Sobre a dança*, 85).

Convém destacar que antes de iniciar o catálogo, Licino menciona Mnemosine e Polímnia, esta considerada na época a Musa da pantomima; não deixa de ser um modo de mimetizar, no registro da prosa, a poesia épica em sua evocação das Musas, no seu apelo à memória e à coatuação das Musas no discurso poético. Emoldurando todo esse discurso performaticamente pantomímico, há referências explícitas à oratória antes e depois da enunciação repertorialística. No parágrafo 35, citado anteriormente, Licino explicita que é necessária a aprendizagem da retórica, porque esta compartilha com a dança por ser expositora de caracteres e paixões (*páthous*), o que sinalizaria na dança os *skhémata* e os movimentos respectivamente²³. A passagem com referência ao orador depois da exposição do catálogo é a seguinte:

“Uma vez que (o dançarino) é mimético por excelência e tem como encargo mostrar pelos movimentos os conteúdos que são cantados, lhe é necessário aquilo mesmo que vale para os oradores: praticar a clareza de tal modo que cada um dos elementos por ele mostrados seja evidente, sem carecer de nenhum intérprete, mas, como disse o oráculo pítico: é preciso que aquele que contempla a dança tanto compreenda o mudo quanto escute o dançarino sem fala.” (*Sobre a dança*, 62)

Através desses procedimentos, Luciano marca os limites do discurso pantomímico com referências explícitas ao orador e à retórica, deixando rastros ao leitor para decodificar sua performance emuladora da pantomima, em que a sucessão incessante de sintagmas evocaria a sequência dos *skhémata*, como momentos de força que descreveria imagetivamente um personagem de deus ou de herói ou um momento emblemático do relato mítico, histórico, dramático ou poético em geral, sendo os movimentos representados pelas orações de articulação entre as partes e pela própria transformação de uma cena em outra, concretizando a metáfora enunciada no diálogo de Plutarco pelo personagem Amônio: “Pois é corretamente lícito dizer que esta última (a dança) é poesia silenciosa, e a poesia, por sua vez, uma dança proferidora” (IPIRANGA JÚNIOR, 2020, p. 153), em relação a que o diálogo luciânico em prosa toma o lugar da poesia como uma ‘dança falante’.

23 Cf. PLUTARCO, *Symposiaká*, IX, 15: “Assim na dança a afiguração é mimeticamente representativa da figura e da forma aparente, enquanto o passo expressivamente evoca alguma afecção sentida, a ação ou a potencialidade.”; IPIRANGA JÚNIOR 2020: 153.

Conclusão

Foram retomadas algumas relações feitas na Antiguidade entre, por um lado, a figura do orador e, por outro, a do ator em geral e a do pantomimo em particular. A aproximação ocorre especialmente pela esfera da *hypôkrisis* grega ou da *actio* latina, a partir de que a apresentação do orador diante do público é comparada, contrastada e perspectivada pela performance do dança-ator, concebido por sua encenação dramática. Com base nos argumentos e conceitos verificados tanto em Plutarco quanto em Luciano, a pantomima era considerada uma espécie de linguagem definida em paralelo com o texto, afigurando-se como uma textualidade visual, em que gestos, movimentações, poses, acenos constituem elementos de um código interpretado pela audiência. O pantomimo, por sua vez, tem um estatuto paradoxal: é, ao mesmo tempo, aclamado pelas massas e pelas elites, porém, não deixa de figurar, como os demais artistas, na categoria de 'infâmia'; em vista disso, era uma forma do homem, pertencente à elite cultural, pensar a si próprio e seus valores, tendo o dançarino como uma referência de contraponto, como um paradigma negativo, sem contudo deixar de imitá-lo em vários aspectos.

Em *Sobre a dança*, Luciano, através do personagem Licino, faz a defesa da arte da pantomima, rebatendo as críticas mais comuns: efeminação, escravidão e sujeição do público, encantamento que acomete a assistência como enfermidade, desvirtuação dos gêneros tradicionais. Como estratégia, o dançarino é aproximado da figura do filósofo, do poeta, do músico, do historiador e, especialmente, do orador, numa forma de legitimação da arte através de outros campos valorizados do conglomerado cultural e artístico. Há, ademais, várias comparações e paralelos com o campo das artes pictóricas, a exemplo da escultura e da pintura, e com a esfera mais geral da representação mimética, o que faz emergir relações muito produtivas com outros diálogos que exploram tais questões, como, por exemplo, *Imagens*, *Sobre Imagens* e *Nigrino*. A análise de tais obras suscitou um foco sobre os dispositivos luciânicos de discutir acerca da recepção, entre os quais, especialmente o emprego de metáforas teatrais e toda uma dimensão da dramaticidade. Luciano, em vista de sua apologia da dança, fabrica um espaço cênico em que há a mimesis de uma situação de conversão: para um novo modo de vida ou para uma nova forma de perceber uma expressão artística. Dessa maneira, orquestra, através do personagem Licino, uma mimesis discursiva da performance do pantomimo: tal como Proteu, em sucessivas *skhémata*, afigurações textuais, transforma-se em pantomimo, suas metamorfoses e movimentações transcorrem por meio de jogos com as palavras, pelo que sintagmas muito breves, por assim dizer, epitomizados, constituem quadros fugazes que se sucedem numa sequência alucinante de mitos e histórias. Não parece faltar a esse jogo, o frenesi da dança, o encantamento do ouvinte, a conversão do leitor.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Ed. Bilíngüe. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1953.
- BILLAULT, Alain. “Lucien, Lucius Vero e Marc Aurèle”. In: *Lucian of Samosata, Greek writer and Roman citizen*. Francesca Mestre; Pilar Gómez (Orgs.). Barcelona: Publications I Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, pp. 145-159.
- BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: E. de Boccard, 1958; SCHWARTZ, Jacques. *Biographie de Lucien de Samosate*. Bruxelles, Latomus, 1965.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Narrativa e mimese no romance grego: o narrador, o narrado e a narração num gênero pós-antigo*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- BRANHAM, R. Bracht. *Unruly Eloquence, Lucian and the comedy of Traditions*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1989.
- CANFORA, Luciano. *Histoire de la Littérature Grecque à L'Époque Hellénistique*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola et Luigi-Alberto Sanchi. Paris: Éditions Desjonquères, 2004.
- CERDAS, Emerson. “Platão. *Menêxeno*. Introdução, tradução e notas de Emerson Cerdas”. In: *Archai* 30 (2020), e03019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/28416>
- CICÉRON. *De L'Orateur*. Traduction de S. Andrieux. Paris: Ganier Frères, 1867.
- CICÉRON. *Diálogos Del Orador IN Obras Completas De Marco Tulio Cicerón: Vida y Discursos (Tomo I)*. Buenos Aires: Anaconda, 1946.
- DINIZ, Roberta Kelly Paiva. *Literatura e Dança. Rastros de um diálogo e sua manifestação em Mallarmé, Valéry e Nijinsky*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Link: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AJ7R7J/1/literatura_e_danca_tese.pdf

DUPONT, Florence. *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*. Paris: Lês Belles Lettres, 1985 [Collection Realia].

FANTHAM, Elaine. "Orator et actor". In: *Atores Gregos e Romanos. Aspectos de uma antiga profissão*. Pat Easterling, Edith Hall (Orgs.). Traduzido por Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, pp. 425-442.

FERNÁNDEZ, Zoa Alonso, *La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística*. Tese de Doutorado, Universidad Complutense de Madrid, 2011. Link: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/13975/>

GARELLI-FRANÇOIS, Marie-Hélène. "Le geste et la parole: mime et pantomime dans l'Empire romain". In: *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Ed. Maria Fernanda Brasete (Org.). Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001, pp. 285-303.

GRUBS, Judith Evans. *Law and Family in Late Antiquity: The Emperor Constantine's Marriage Legislation*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

HALL, Edith. "Os atores-cantores da Antiguidade". In: *Atores Gregos e Romanos. Aspectos de uma antiga profissão*. Pat Easterling, Edith Hall (Orgs.). Traduzido por Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, pp. 3-40.

HALL, Edith, WYLES. Rosie (Ed.). *New Directions in Ancient Pantomime*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.

HUSKINSON, Janet. "Pantomime Performance and Figured Scenes on Roman Sarcophagi". In: *New Directions in Ancient Pantomime*. Edited by Edith Hall and Rosie Wyles. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008, pp. 87-109.

IPIRANGA JÚNIOR, P. "Tradução e comentário de excerto da obra Symposiaká/ Quaestiones Convivales de Plutarco: Questão XV - Livro IX". *Belas Infiéis*, v. 9, n. 2 (2020): 147-156. DOI: 10.26512/belasinfieis.v9.n2.2020.27575. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/27575>. Acesso em 04 outubro de 2021.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. "Prosa literária em face da poesia na Antiguidade: interlocuções de Luciano com o diálogo platônico". *Organon* (UFRGS), v. 31, n. 60 (2016): 85-106.

IPIRANGA JÚNIOR, P., STEPHAN, C., BUSE, Priscila. "Carta a Nigrino. Nigrino". In: LUCIANO DE SAMÓSSATA. *Biografia literária*. Organização Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, pp. 40-54.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. *Imagens do outro como um si mesmo: drama e narrativa nos relatos biográficos de Luciano de Samosata e na Vita Antonii de Atanásio*. Tese de Doutorado, Belo Horizonte, 2006. Link: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-6WEP8S>

JONES, C. P. *Culture and society in Lucian*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1986.

BRANHAM, R. B. *Unruly eloquence, Lucian and the comedy of traditions*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1989.

JORY, John. “As máscaras sobre o propileu do Sebastêion em Afrodísias”. In: *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Ed. Maria Fernanda Brasete (Org.). Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001, pp. 281-298.

LADA-RICHARDS, Ismene. “Was Pantomime ‘good to think’ in the Ancient World?”. In: *New Directions in Ancient Pantomime*. Edited by Edith Hall and Rosie Wyles. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008, pp. 285-313.

LADA-RICHARDS, Ismene. *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*. London: Duckworth, 2007.

LAWLER, Lillian B.. “Phora, Schêma, Deixis in the Greek Dance”. In: *TRANSACTIONS AND PROCEEDINGS OF THE AMERICAN PHILOLOGICAL ASSOCIATION*, Vol. 85 (1954): 148-158. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/283472> . Acesso em 30 de dezembro de 2018.

LUCIEN (de Samosate). *Œuvres*. Texte établi et traduit par Jacques Bompaire. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

MOLLOY, Margaret E. *Libanius and the dancers*. Hildesheim; New York : Olms-Weidmann, 1996.

NOGUEIRA, Wilson. *Boi-Bumbá – Imaginário e espetáculo na Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2014.

PLATÃO. *A República*. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1990.

PLATÃO. *Menêxeno*. Introdução, tradução e notas de Emerson Cerdas. In: *Revista Archai* 30 (2020), e03019.

PÍNDARO. *Píndaro: epinícios e fragmentos*. Traduzido por Roosevelt Rocha. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

PLUTARCO. *Plutarch's Moralia IX* (in fifteen volumes), 697c-771e. Eds. T. E. Page et alii. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heineman, 1961 (LOEB Classical Library).

QUACQUARELLI, Antonio. *La retórica al bivio* (L'Ad Nigrinum e l'Ad Donatum). Roma: Edizioni Scientifiche Romane, 1956.

SAVARESE, Nicola. "L'orazione di Libanio in difesa della Pantomima". In: *Dioniso: Annale della Fondazione INDA*, n. 2 (2003): 84-105.

SCHLAPBACH, Karin. "Lucian's *On Dancing* and the Models for a Discourse on Pantomime". In: *New Directions in Ancient Pantomime*. Edited by Edith Hall and Rosie Wyles. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008, pp. 314-337.

STARKS, John H. Jr. "Pantomime Actresses in Latin Inscriptions". In: *New Directions in Ancient Pantomime*. Edited by Edith Hall and Rosie Wyles. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008, pp. 110-145.

WEBB, Ruth. "Mulheres do entretenimento na Antigüidade tardia". In: *Atores Gregos e Romanos. Aspectos de uma antiga profissão*. Pat Easterling, Edith Hall (Orgs.). Trad. Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, p. 342-347.

WYLES, Rose. The Symbolism of Costume in Ancient Pantomime. In: *New Directions in Ancient Pantomime*. Edited by Edith Hall and Rosie Wyles. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008, p. 61-86.