

# MITO E TRAGÉDIA

*Rosângela de A. Ainbinder*

Assim, a totalidade do humano, e não um simples aspecto do homem, está presente no mito. Nas palavras de Paul Diel: “Os mitos falam do destino humano sob seu aspecto essencial; destino resultante do funcionamento sadio ou doentio (evolutivo ou involutivo) do psiquismo.” O próprio herói e seu combate representam a humanidade inteira na sua história e no seu impulso evolutivo. O combate do herói é menos um combate histórico que um combate psicológico. Nesse sentido, não se trata de uma luta contra perigos acidentais e exteriores. Trata-se da luta contra o mal íntimo que sempre detém ou mitiga a necessidade essencial de evolução.<sup>1</sup>

Começo por uma pergunta: por que a contemporaneidade investe num reencontro com seus mitos fundadores? Este século XX, que termina, nos deixa como legado uma instigante e volumosa pesquisa de mitologia que se espalha por campos de saber bem diversos como a psicanálise, a antropologia, a filosofia e até a ciência. E, quando falamos de mito, no centro da questão está a figura trágica do herói. Este século, com todas as suas tragédias, busca reencontrar no herói a sua própria face, sua identidade perdida. O mundo que minha geração conheceu já não é mais o mesmo. Os valores que sustentavam um modelo de cultura humanística perderam sua base social e cultural. Cada um de nós já se deu conta de que o absurdo, o impensável deixaram de ser hipóteses ficcionais. Eles podem acontecer a qualquer um, a qualquer momento. Quer olhemos para o indivíduo, quer olhemos para a sociedade, o que vemos é uma realidade mais e mais paradoxal: de um lado, o câncer, a aids, o desemprego, a fome, a marginalidade da pobreza, das drogas, das guerras religi-

osas, etc.; de outro, a tecnologia do *microship*, as redes de informação planetárias, a medicina nuclear, a queda do muro de Berlim, os milagres e desastres econômicos, etc.. Diante de um mundo que, a cada momento, parece estar nos provando as hipóteses da teoria do caos, torna-se imperioso voltar nosso olhar para o herói e para a tragédia, onde ele se insere. Isto por uma razão bem simples: o herói é aquele homem nobre e virtuoso ao qual acontecem coisas terríveis. Ele é o *aristos*, que por “não saber” (quem ele é, qual a sua origem) é arrastado à própria perda, à *katastrophé*.

Através das figuras de seus heróis o grego contemplou a condição humana. No mito, o herói é aquele que, guiado pela razão (ou, como dizem os gregos, “cegado pela razão”) age e, ao agir, ultrapassa o *métron*, a medida que é sempre coletiva e traduz o ethos social, cioso da prudência, do comedimento. Em outras palavras, a ação do herói, por ser individual, coloca em risco o corpo maior e mais importante que ele – a pólis. Para o pensar mítico, todas as coisas devem seguir um único destino, já que o microcosmo está contido e reflete o macrocosmo. A cultura grega coloca lado a lado duas visões, duas faces da mesma moeda: de um lado, o pensamento antropocêntrico contido, por exemplo, na famosa frase de Protágoras – “o homem é a medida de todas as coisas” –; de outro, o pensamento trágico, que alerta para o perigo do individualismo. Como todas as coisas estão ligadas, a ação do herói desencadeia forças psíquicas e cósmicas que representam aquela ultrapassagem do *métron*, em si, uma *démesure*, interpretada como *hybris*, o pecado que significa violência contra ele mesmo e a cidade.

Na perspectiva do mito e da religião, a transgressão mais grave é o homem ver-se separado de seu criador (na cultura semita) ou solitário, desamparado no mundo (na cultura helênica). Em outras palavras, na condição de criatura, o homem vê-se ontologicamente menor que os deuses ou, dito de outro modo, o *anthropos* tem menos Ser que os belos, perfeitos e imortais deuses. O mundo sagrado dos deuses seria, assim, um dos mais antigos e poderosos arquétipos inspiradores da vida humana.

Na antiga Pérsia, por exemplo, acreditava-se que cada pessoa ou objeto do mundo material (*getiké*) tinha sua contraparte no mundo dos deuses (*menoké*). Podemos observar que a teoria socrática da existência do mundo da Idéias se apóia num solo religioso, cujas fronteiras ultrapassavam a longínqua Jônia.

Este mundo mitológico e essencialmente trágico se constituiu no solo onde Nietzsche foi resgatar uma visão da vida baseada nos opostos complementares, que representam a arte como a única e verdadeira via de auto-realização para o homem: Dioniso como o deus do *ékstasis* e embriaguez e Apolo como o deus do sonho e da razão. No *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche procura explicar o caráter paradoxal do pessimismo trágico, referindo-se ao pecado como “eficaz”, já que, na perspectiva da tragédia<sup>2</sup>, o homem só conhece o bem depois de passar pelo erro, depois de conhecer de perto o sofrimento, mesmo tendo desejado, desde o início, fazer a coisa certa. O herói, como assinala Aristóteles na *Poética*<sup>3</sup>, é, antes de mais nada, um homem virtuoso, nobre (*aristos*), que ao agir vai desencadear todo o processo de *katastrophé*, o equivalente a resvalar para a temível *moira* ou destino, de que ele tanto queria escapar. Parece ser uma tônica na Antigüidade o homem só se saber humano na medida em que participa da vida dos deuses, pois a existência era vista como frágil e toldada pela mortalidade. O mito adverte então para o perigo do homem vir a se constituir indivíduo, ver-se enquanto diferença.

De maneiras diferentes, a noção de pecado está sempre ligada ao conhecimento. Tanto o mito, quanto a religião, quanto a filosofia reconhecem que o homem tem e expressa uma maneira singular de estar no mundo: “todos os homens desejam naturalmente saber”, diz Aristóteles na abertura do livro *A da Metafísica*. E como todo conhecimento se inicia na experiência, o homem necessariamente vive a condição do herói. Tudo aquilo que é descrito no mito como sendo a *katastrophé* do herói, ou seja, sua “queda”, acontece porque a razão é cega, e o agir segundo suas leis é pura reação. Daí vem que o mito grego nos fala de *Áte*, a cegueira da

razão. Soa paradoxal que tenhamos que passar pelo erro, pela transgressão, pelo crime antes de conhecer o Bem, a Verdade, a nós próprios. O homem habita a caverna da ignorância, das sombras, das imagens e daí precisa ser tirado para o lado de fora, para a luz, para o conhecimento. O herói vive tanto a condição da caverna quanto a da luz, mas finalmente compreende quem ele é. Em outras palavras, o herói precisa morrer para que nasça o homem. O herói é o crucificado entre a virtude e o crime. O homem, nos ensina o mito, é aquele que ultrapassa o dualismo metafísico do conhecimento, abandona as duas margens da transcendência e imanência, corpo e espírito, para renascer num estado de consciência descrito pela sabedoria como amor, esse eros que nos une a tudo.

O homem, na condição do herói, está tragicamente instalado na inconsciência. O seu desejo de conhecer o Bem é aquilo mesmo que o afasta do Bem, por ser o desejo a expressão de que o inconsciente está no domínio da ordem da existência. A tragédia expõe o percurso trágico do herói como sendo um caminho para a sua morte, uma morte anunciada, porque representa a culminância de um processo de perdas sucessivas. As máscaras do herói, representando suas identidades, estão destinadas à morte. A morte do herói ressuscita o homem. Só a consciência introduz mais Ser no mundo.

A psicologia trágica é radical: o homem precisa conhecer o Hades (o território subterrâneo dos mortos), a face titanésca e terrífica da vida, antes de poder contemplar o Bem. Podemos dizer que o Bem é uma conquista que acompanha uma outra: a da consciência. O Bem e a Consciência não são dados ao homem, embora estejam desde sempre no mundo. No mito da caverna, Platão também refere-se à condição humana sob esta perspectiva trágica: o mundo percebido é apenas projeção de sombras – o real precisa ser buscado. É preciso sair da caverna para contemplar o Sol, que representa o Bem, até aqui apenas imaginado, projetado como uma sombra. Uma vez tendo contemplado o Bem, o homem é inspirado pelo amor, e sua ação torna-se compassiva. O retorno à caverna

para falar dessa experiência de conhecimento é, em si, um ato de compaixão. O Bem é, sem dúvida, a maior obra entregue ao homem, aquela que mais exige de nós sobredeterminação da vontade, como afirma Nietzsche. O Bem não quer sacrifícios, mas exige que conheçamos o que em nós é humano, demasiado humano. Nietzsche deu o nome de dionisíaca à consciência una que vê o Bem não como ético. Ele não pode ser definido em termos de uma sociedade, de um ethos. O Bem não é de um ou de todos – ele é tudo. Ele é o caminho e o caminhante. Ele é o olho e a coisa vista.

Na cena trágica, cada figura que contracenava com o herói (incluindo o coro) apresenta a verdade de um ponto de vista diferente. Aí, a infinita riqueza e complexidade da vida aparece multifacetada. Desde logo, o espectador da tragédia percebe que ela não trabalha com o jogo dualista onde bem e mal se confrontam. Todo bem pode redundar num mal; todo mal pode ser o anunciador de um bem. Se o herói vai ao encontro de sua perda, isso não significa que existam contra ele malefícios, ou que ele está “em pecado”. O mundo helênico negou-se a dar ao mal estatuto ontológico. Na tragédia, todos têm razão e esta, por sua vez, aparece como desdobramento do ponto de vista de cada situação. Quando Nietzsche adota uma postura perspectivista em relação à verdade, sabemos que suas fontes estão aqui na tragédia ática. Se toda ação é justa e correta, como entender o crime, o erro? A questão centra-se na inevitável estreiteza do ponto de vista humano, uma vez que nossa percepção e entendimento do mundo redundam ser parciais. Perceber é um processo contínuo de seleção, avaliação e julgamento. A função interpretativa da percepção coloca necessariamente aquele que percebe separado de si mesmo, excluído do próprio objeto por ocupar um “ponto de vista”.

Acima de tudo, a tragédia apresenta-se como um espaço cênico onde toda uma sociedade podia contemplar as transfigurações da existência através da vida de um homem tornado singular pelo sofrimento. O herói nem por isso encarna um destino individual. Muito pelo contrário, tudo o que ele vive tem uma perspectiva universal, já que a questão central é a

do conhecimento. O herói precisa reconhecer que conhecer o mundo implica em conhecer a si mesmo e vice-versa. O conhecimento, que é parte da nossa natureza, é também aquilo que dá o tom trágico à vida humana. Toda escolha é, simultaneamente, certa e errada, justa e injusta. Daí a tragédia colocar em jogo a relação paradoxal entre cegueira e vidência, visão e ignorância, traduzidos magistralmente no diálogo entre Tírsias e Édipo, no primeiro ato da peça de Sófocles, Édipo Rei. A busca do homem pelo homem se manifesta através de muitas figuras cada uma representando um aspecto da alma humana: Prometeu, o crucificado; Édipo, o sábio; Antígona, o amor incondicional; Medéia, a mulher apaixonada; Górgona, a alteridade.

Na sua análise do teatro grego, Nietzsche dialoga com duas figuras da Atenas do V século a.C. que, segundo ele, foram responsáveis pela morte precoce da tragédia: Sócrates e Eurípedes. O jovem poeta de Salamina teria desferido o golpe mortal na tragédia ao trazer para o teatro a racionalidade socrática, que desinstalou a filosofia de suas origens cosmológicas e a trouxe para perto das questões humanas e éticas. A partir de Sócrates, sem dúvida, a filosofia passou a perguntar sobre a natureza de coisas pertinentes à vida do cidadão como a coragem, a virtude, a justiça, o amor. Segundo Nietzsche, essa reviravolta socrática teria sido sobretudo nefasta para os verdadeiros desígnios da filosofia. Na sua avaliação, Sócrates é um monstro cuja natureza intuitiva foi completamente subjugada à razão. Sócrates via a tragédia com toda a desconfiança, reconhecendo no entusiasmo artístico apenas a expressão do irracional. Além do mais, a poesia trágica não se preocupava com a verdade; representava apenas o agradável, em lugar do útil. As máximas socráticas declararam guerra à tragédia e, nesse campo de luta caíram por terra o mito, o herói, o espírito dionísio da arte. Depois da passagem do “furacão” Sócrates, surge na paisagem da cultura grega clássica o diálogo platônico como um dia ensolarado, depois da devastação. O diálogo, diz Nietzsche, foi a jangada que salvou a poesia antiga e seus descendentes. Platão legou à posteridade o protótipo de uma arte nova – o romance – considerado como o aperfeiçoamento da fábula de Esopo.

Eurípedes<sup>4</sup>, o mais novo dos poetas trágicos, recria o drama em novas bases. Quem melhor definiu o teatro de Eurípedes foi o Professor Junito Brandão quando, ao comparar os três poetas trágicos gregos, disse: “Das trevas de Elêusis de Êsquilo aos píncaros do Olimpo de Sófocles, a tragédia de Eurípedes desceu para as ruas de Atenas”<sup>5</sup>. A posição de Eurípedes diante da tradição do teatro trágico, já elevado à perfeição por Êsquilo e por Sófocles, é de rebeldia. Ele se rebela não só quanto às fontes e critérios de inspiração, mas também no tocante à estrutura da tragédia. O teatro eurípidiano retirou da cena a antiga majestade e virtuosidade do herói, substituindo-os pelos rugidos e arrebatamentos das paixões. Em outras palavras, criou o personagem, a máscara individualizada do homem. Eurípedes secularizou a tragédia, fundindo duas linguagens: a da *ágora* (do mundo aristocrático e político) com a do Pireu (o porto). Mais que isto, Eurípedes concebeu a tragédia como uma *práxis* do homem, daí seu teatro representar uma profunda dicotomia entre o mundo dos deuses e dos homens. O *kosmos* do seu teatro deixou de ser o mito para ser o “coração humano”. Isto explica porque o poeta concedeu à mulher um lugar central no seu teatro. Das dezessete tragédias que chegaram até nós, doze têm nomes femininos e treze têm como protagonista uma mulher. Eurípedes, por isso mesmo, foi o grande explorador do lado sombrio, verdadeiramente terrífico das paixões humanas que, desde sempre, estiveram associadas ao mundo feminino, à mulher como a portadora do mal, do pecado, do desregramento, da inépcia. Essa série de reformas na estrutura da tragédia inclui uma significativa diminuição da importância do coro. Com Eurípedes, o coro já não é mais como em Êsquilo e Sófocles, um verdadeiro ator, mas mero porta-voz, figura intensificadora das impressões do momento.

### ***As Bacantes: uma análise***

*As Bacantes* são um hino de louvor ao deus Dioniso, ou Baco, o deus do vinho e da embriaguez, ao qual está associado o delírio místico (*ékstasis*). Nesta peça, Eurípedes trata de um episódio da lenda do deus, já anterior-

mente dramatizado numa tragédia de Ésquilo, *Penteu*, de que nos restam apenas alguns fragmentos. O enredo nos fala do conflito entre a razão e a exaltação religiosa, apresentada como sabedoria. Segundo Mário da Gama Kury <sup>6</sup>, nas *Bacantes*, Eurípedes estaria se retratando da arrogância de um racionalismo que atravessa todo o seu teatro e, ao mesmo tempo, propondo um retorno à natureza e ao primitivismo. Desiludido com a vida intelectual de Atenas no período subsequente à derrota catastrófica frente à Esparta durante a guerra do Peloponeso, e ressentido com as críticas contundentes de Aristófanes em suas comédias, Eurípedes escreveu *As Bacantes* junto com duas outras peças – *Ifigênia em Aulis* e *Alcmáion* – para serem encenadas na Macedônia, na corte do rei Arquelaus.

Antes de lhes falar do enredo das *Bacantes*, permitam que lhes apresente o protagonista da peça – o deus Dioniso. Esse é um deus cuja origem é longínqua. Os mais recentes estudos revelam ser Dioniso a versão helênica do deus Shiva hindu. Na Índia, Shiva representa o aspecto destruidor necessário à renovação constante da vida, ao renascimento de todas as coisas. Nas representações artísticas ele aparece como o “divino dançarino cósmico” que, ao mover seus quatro braços e pernas distribui aqui a morte, ali o nascimento, aqui a desgraça, ali o júbilo. Na tradição grega, Dioniso vive nas florestas do monte Nisa acompanhado pelos curetes (jovens – *kouroi* – iniciados nos ritos do deus), sátiros, pãs e coribantes (praticantes de uma dança extática movimentando a cabeça para frente, como touros), vivendo em harmonia com a natureza e opondo-se à ambição destruidora da cidade e ao moralismo enganador que a dissimula e a exprime.

Esses delinquentes do céu estão sempre ali para restabelecer os verdadeiros valores, para socorrer os loucos perseguidos de deus e zombar dos poderosos. Encarnam tudo o que desgraça e causa medo à sociedade burguesa, que é contrário aos bons costumes de uma cidade bem policiada e suas concepções lenientes.<sup>7</sup>

Alain Daniélou, no livro *Shiva e Dioniso*, refere-se aos adeptos dos ritos extáticos e de devoção que caracterizam o culto de Shiva como *bhaktas*, palavra que significa “participantes”, embora traduzida, às vezes, por “devotos”. Esse nome se aplica tanto ao deus como aos fiéis. O nome Baco (em grego *Bacchos*) dado a Dioniso, além do nome Bacantes (*Bacchai*), segundo H. Jeanmaire<sup>8</sup>, não se liga a nenhuma raiz conhecida da língua grega e que, afinal, o deus passou a ser chamado pelo nome de seus adoradores. Dioniso aparece portanto, no contexto da geração de deuses olímpianos, como um *outsider*, um “fora da lei”; vive excluído da morada dos deuses, o Olimpo, desde seu nascimento. O seu caráter orgiástico sempre foi reverenciado com temor pela polis, antes de mais nada ciosa da ordem, do *métron* que prescreve, por exemplo, que todo excesso deve ser evitado. *Méden ágan* (nenhum excesso) é uma dessas expressões que prescreve o desejo de manter a ordem política acima de qualquer coisa. Soa paradoxal que uma sociedade, como a ateniense, tão ligada ao lado apolíneo da arte, da vida política e social e à filosofia, tenha nos legado o maior produto do dionisismo: o teatro. Esse caráter marginal do deus está, desde suas origens, associado àqueles que na sociedade grega o adoravam: as mulheres, essas também excluídas da sociedade grega.

Uma das fontes mais significativas da estreita relação entre Dioniso e o mundo feminino na Hélade é, sem dúvida, esta última peça escrita por Eurípedes. Diante do palácio real de Tebas o deus Dioniso conta como, disfarçado em profeta, trouxe sua religião para a Grécia. Sua intenção em Tebas é punir Agave e Autônoe, irmãs de sua mãe Sêmele, por terem dito que esta se unira a um mortal, e não a Zeus, não tendo portanto gerado outro deus, assim como o jovem Penteu, rei de Tebas e filho de Agave, que se opunha ferozmente ao culto do deus.

As mulheres de Tebas, reunidas no alto do monte Citéron, estão possuídas pelo êxtase báquico. Dioniso pretende juntar-se a elas, e o coro de devotas frígias entoia um elogio delirante de fervor religioso. Em seguida, aparecem Tirésias, o adivinho, e Cadmo, o pai de Agave fundador da

cidade de Tebas, preparando-se para irem juntar-se às Bacantes, no alto do Citéron. Penteu aproxima-se deles e os censura. O que os dois velhos lhe dizem deixam-no muito irritado e, sem compreender o sentido profundo das palavras que lhe dirige o forasteiro, ordena a sua prisão. As mulheres do coro, ansiosas por juntarem-se às bacantes, fazem um apelo a Penteu para que não prenda o estrangeiro, cantando a divindade de Dioniso e os males decorrentes do orgulho.

Penteu, neto de Cadmo e filho de Equíon e Agave, fazendo valer sua descendência aristocrática e autoridade de rei, interroga, insulta e humilha o deus que está ali, na sua frente, com aparência e trajas de estrangeiro. Para Penteu, ele andara incitando as mulheres de Tebas ao culto de Dioniso, no Citéron<sup>9</sup>. Pressionado por Penteu, o deus responde que vem da Lídia, de onde trouxe os mistérios de Dioniso. Penteu pergunta-lhe se esteve com o deus em sonho ou à luz do dia e Dioniso responde que o viu face a face e dele recebeu os mistérios. “Qual a natureza dos mistérios?”, pergunta Penteu. “Somente iniciados podem conhecê-los”, é a resposta. Esse estrangeiro de longos cabelos penteados em cachos, que lhe caem sobre a face alva, fala sobre o culto dos mistérios do deus pelos bárbaros, em rituais noturnos, já que as trevas são sagradas...

Penteu, visivelmente irritado com esse estrangeiro, pretende, a título de punição, cortar-lhe os cabelos, tirar-lhe da mão o tirso (dardo ornado com ramos de hera sempre verdes) e aprisioná-lo nas masmorras do palácio. O deus ainda faz uma última tentativa para dissuadir Penteu de suas intenções dizendo que, naquele instante mesmo, Dioniso se encontrava ali, vendo com seus próprios olhos todo o desatino do rei. “Onde está ele, então? Meus olhos não o vêem.” O estrangeiro responde: “Onde eu estou, mas a falta de fé te cega.” Quando Penteu ordena aos guardas que o prendam, o deus dirige-lhe estas palavras: “Proíbo-vos de pôr vossos grilhões em mim! / Dirijo a loucos a minha mensagem sábia!” E, falando para Penteu, diz: “Tu não sabes. Não sabes o que dizes, quem és e o que fazes!” Na resposta de Penteu a ilusão confunde-se com a razão: “Eu sou

Penteu, filho de Equión e de Agave.” Antes de sair levado pelos soldados, Dioniso limita-se a dizer: “Teu nome te predestinou à desventura.”

Feito prisioneiro nas cocheiras do palácio real, o deus provoca um terremoto que destrói o palácio de Penteu, e liberta-se. Voltando à cena, Dioniso promete a Penteu, que sempre desejou secretamente ver as Bacantes em seu delírio orgiástico, que, sem recorrer às armas ou à violência, pode levá-lo ao alto do Citéron. Para isso, Dioniso dispõe-se a servir-lhe de guia, mas antes determina que Penteu vista-se como uma mulher, porque assim ele não corre o risco de ser estripado pelas mulheres. Vestido como mulher, portando a pele de corça, na cabeça a mitra e na mão direita o tirso, Penteu é guiado pelo deus até o alto da montanha. O que o rei de Tebas ainda não percebeu é que ele já estava sob o poder do deus, do seu *ékstasis*, quando ouve estas palavras:

Tu, que tiveste tanta pressa para ver  
o que teus olhos nunca deviam ter visto,  
Penteu, tu, que persegues insistentemente  
aquelas coisas de que se deve fugir,  
saí do palácio e aparece à nossa frente  
em trajes feminis, vestido de bacante,  
de Mênade! Espião de tua própria mãe  
e de todas as suas fiéis companheiras,  
serias confundido com as filhas de Cadmo!<sup>10</sup>

Em seguida, Penteu descreve o que vê:

Tenho a impressão de ver dois sóis e duas Tebas  
com suas sete portas. Tu, que me conduzes,  
agora te assemelhas a um touro bravo,  
pois aos meus olhos aparecem grandes chifres  
em tua frente. Eras antes uma fera?  
Vejo-te como se fosses de fato um touro.<sup>11</sup>

Dioniso responde: “... Neste momento vêes o que deve ser visto.”<sup>12</sup> Ver, no sentido religioso, aponta para algo além do campo da simples visibilidade. A “visão” referida pela sabedoria não implica percepção; não está, portanto relacionada ao fenómeno ou ao nível epistémico do conhecimento, ou ao juízo moral. O mito procura mostrar que o erro é condição inerente à ação humana, porque esta se baseia na relação percepção-julgamento. Sob a máscara do herói, o homem aparece como aquele que pensa saber, pensa tudo poder porque vê. A visão é a aliada mais importante da experiência, daí ser a metáfora mais usada para falar do conhecimento, da razão.

Penteu sofrerá o despedaçamento (*diáparagmós*) de todos os heróis, já que o sofrimento a ele destinado no mito corresponde àquilo que o século XIX irá cunhar como “condição humana”. Sempre de forma paradoxal, o herói precisa passar pela *katastróphé* para saber-se “simplesmente um homem”. “Hoje, que nada sou, volto então a ser homem?”<sup>13</sup> – essas são as palavras de Édipo para Ismene, que vai ao seu encontro em Colono, lugar próximo à Atenas, onde nasceu Sófocles e onde, segundo o poeta, morreu Édipo. A dimensão simbólica do mito alerta para a necessidade do homem conhecer a “diferença-semelhança” entre ele e deus, aprendizado esse que o lança na aventura da existência.

Penteu, ao travestir-se de mulher, pensou poder enganar aquelas que representavam a alteridade de seu mundo, assim como ao deus. Mas, a astúcia, tal qual uma arma, volta-se contra aquele que a usa para fins egoístas. Dioniso, o deus do disfarce, conduz Penteu a experimentar o lugar do outro, ironicamente, o seu próprio lugar. A tragédia, como toda arte, representa o extremo por onde se revela o que está além do mundo percebido, além da simples visibilidade. Guiado por Dioniso e vestido de mulher, Penteu é amarrado no alto de um pinheiro pelo deus, que grita para as mulheres: “Entrego-vos, filhas queridas, este homem / que ri de vós, de mim e de meus sacros ritos. / Agora é vossa vez! Agi! Vingai-vos dele!”<sup>14</sup>

Em *ékstasis*, as bacantes, tomadas pela força divina, arrancam a árvore pela raiz e derrubam o *voyeur* no chão. Agave, mãe de Penteu, imaginando tratar-se de um leão, salta sobre o corpo do rei e inicia a imolação sangui-nolenta, arrancando-lhe um braço, no que é seguida pelas outras mulhe-res. Em poucos minutos vêem-se pedaços de Penteu por todo o Citéron. Agave, toda orgulhosa, lidera o cortejo das mulheres e chega à cidade levando nas mãos a cabeça de Penteu suspensa em seu tirso. De maneira trágica, ela recobra aos poucos a consciência, reconhece o próprio filho por ela despedaçado. Ao final, Cadmo revela para a filha toda a insânia que, num só golpe, foi por Dioniso punida: “Em seu desprezo pelo deus ele portou-se / tão loucamente quanto vós em vosso culto.”<sup>15</sup>

As narrativas fantásticas do mito, onde deuses interagem com os ho-mens, nos revelam algo que está além das imagens refletidas no espelho do mundo. Dioniso é o deus que representa a quebra do *méttron*, da ordem social e política. É o deus da *démasure*, aquele que pode nos abrir as portas da compreensão da arte em geral e, mais especificamente, do teatro. Quan-to a este aspecto, somos devedores de Nietzsche, o primeiro filósofo que sondou as origens dionisíacas da tragédia grega. E mais que isto: compre-endeu a vida sob a perspectiva dessas forças dionisíacas presentes no ato da criação artística. Nietzsche compreendeu a dimensão positiva, afirmadora da vida presente no pessimismo trágico. Ao contrário de Schopenhauer, que via na arte apenas uma consolação passageira para a grande dor de existir, Nietzsche levou o conceito de dionisismo a atravessar toda a sua obra, onde ele também aparece sob a máscara de “vontade de potência”. A arte está no centro mesmo da verdadeira vida, porque ela nos revela que aquilo mesmo que nos afirma, também nos destrói. O que nos destrói, nos faz renascer. Assim como Orfeu, no mundo grego, Osiris no Egito e Baal, na Babilônia, Dioniso repete o arquétipo da morte e da ressurreição, que séculos depois será vivido por Jesus, o filho do Homem, no mundo hebreu.

Na base da tragédia está a idéia de que o homem (*anthropos*), não nasceu perfeito e em estado de graça. Por isso, ele precisa saber quem ele é. Ao agir, ele é arrastado para o “pecado” (*hybris*) ou erro de avaliação, como querem alguns, considerado de inestimável valor na cultura trágica, já que é na experiência que o homem aprende a aprumar-se na vida em relação à verdade, à sabedoria. Em outras palavras, a tragédia nos convida a contemplar o estado de ignorância em que está mergulhado o homem. Para o pensamento trágico, o mal não tem estatuto ontológico. Se ele está no mundo é em decorrência da ignorância (*amathia*), o estado de “esquecimento” em que se encontra o homem. Ver-se, de um lado, como o agente privilegiado da razão e, por outro lado, experimentar o terror de carregar sobre os ombros a responsabilidade do mundo, tem como consequência o exílio de seu verdadeiro Ser. Duplamente dividido, interiormente pela oposição eu/mundo, ego/superego e, exteriormente, pela promessa de um Céu politicamente adiado para depois da morte, enquanto a existência transcorre como uma descida ao Inferno, o homem aparece na perspectiva dos deuses como louco.

O mito procura mostrar que o homem corre grande perigo quando se individualiza, quando se separa do mundo, da natureza. No seu mito filogenético, Freud refere-se à culpa, que resultou da morte do Pai primevo pelos filhos, como o responsável pelo processo de civilização. Ao individualizar-se, o homem perverteu o sentido de sua presença no mundo. A vida passou a ser regida pelo sentido histórico do tempo: o homem atado ao movimento dialético da história, com suas três dimensões – o passado visto como idealidade, o presente vivido sob o signo da contradição e o futuro projetado como superação. O mito não reconhece essa projeção racional do tempo e trabalha com o Eterno Retorno, representado pelo círculo, ou pela serpente mordendo a própria cauda<sup>16</sup>.

O conhecimento trabalha com a oposição sujeito/objeto, onde o sujeito pretende ocupar um lugar privilegiado. No entanto, esse é um lugar que não se sustenta. O sujeito escorrega para a situação de objeto, justa-

mente quando ele tenta se pensar sujeito. Como diz Lacan, é nas relações humanas que essa verdade se torna mais evidente. O preceito religioso “conhece a ti mesmo” (*gnôthi sautón*), que estava escrito no frontão do templo de Delfos, significa fazer o “caminho de volta”, reencontrar o Paraíso, a Deus. Embora a linguagem nos obrigue a usar metáforas como “caminho”, “volta”, que sugerem deslocamento no tempo e espaço, vamos descobrir que jamais deixamos de estar conectados ao Criador. O Reino de Deus é o reino do filho, do homem, não é um lugar ou uma condição: é a consciência da perfeita unicidade de todas as coisas.

## Notas

1. BACHELARD, Gaston. “Prefácio” do livro de Paul Diel: *O Simbolismo na Mitologia Grega*. São Paulo, SP: Attar, 1991.
2. Tragédia, em grego *tragoidía*, tem a seguinte etimologia: *trágos* + *oidé* + *ía*, sendo *trágos* = bode, *oidé* = canto, mais o sufixo *ía*. Tragédia, portanto, significa “canto de louvor ao deus (que morreu na forma de) bode”.
3. Aristóteles, na Poética, VI, 32, escreve: “Porém o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a Tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade (e infelicidade; mas felicidade) ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na Tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o Mito constituem a finalidade da Tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.”
4. Eurípedes nasceu em Salamina (ilha situada nas proximidades de Atenas) provavelmente em 485 a.C. Educou-se em Atenas, onde viveu a maior parte de sua vida. Entre a época de sua estréia nos concursos trágicos atenienses (455 a.C) e a data provável de sua morte, em 406 a.C., Eurípedes escreveu, no mínimo, 74 peças, sendo 67 tragédias e sete dramas satíricos. Algumas fontes atribuem-lhe 92 peças. Dessa produção chegaram até nossos dias um drama satírico e 18 tragédias.
5. BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego, Tragédia e Comédia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985, p. 57.
6. EURÍPEDES. *Ifigênia em Aulis, As Bacantes, As Fenícias*. Tradução e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1993, p. 13.
7. DANIELLOU, Alain. *Shiva e Dioniso, a Religião da Natureza e do Eros*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1989, p. 85.
8. JEANMAIRE, H. *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payothèque, 1978.
9. O Citéron é um alto monte nas proximidades de Tebas, célebre no mito porque foi ali que Édipo foi exposto, ao nascer.

10. EURÍPEDES. *As Bacantes*, 1190 a 1198. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1993.
11. Ibidem, 1199 a 1204.
12. Ibidem, 1207.
13. SÓFOCLES. *Édipo em Colono*, 423.
14. Ibidem, 1399 a 1401.
15. Ibidem, 1691 a 1692.
16. As mais antigas representações de Cronos, o Tempo, mostram uma serpente mordendo a própria cauda.

### Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *La Métaphysique* tomo 1. Trad., Intr. e Notas por J. Tricot. Paris: J. Vrin, 1974.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo, SP: Ars Poetica, 1993.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego, Tragédia e Comédia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.
- DANIÉLOU, Alain. *Shiva e Dioniso, a Religião da Natureza e do Eros*. Trad. Edison Darci Heldt. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1989.
- DIEL, Paul. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. Trad. Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo, SP: Attar, 1991.
- EURÍPEDES. *Ifigênia em Aulis, As Fenícias, As Bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1993.
- JEANMAIRE, H.. *Dionysos, Histoire du Culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1978.
- NIETZSCHE, F.W. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.
- VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Vários. São Paulo, SP: Perspectiva, 1999.

**Resumo**

As relações entre mito e tragédia, vistas através da figura central do herói. O pensamento trágico nos conduzindo a uma reflexão sobre a arte, a vida, o conhecimento e a sabedoria.

**Palavras-chave**

Tragédia, herói, *katastrophé*, Dioniso, bacantes.

**Résumé**

Les relations entre mythe et tragédie, à travers la figure du héros. La pensée tragique nous conduisant vers une réflexion sur l'art, la vie, la connaissance et la sagesse.

**Mots-clés**

Tragédie, héros, *katastrophé*, Dionysos, bacchantes.