



O trágico em *Penteu*, de Fernando Santoro

The Tragic in *Pentheus*, by Fernando Santoro

Verônica Costa¹

<https://orcid.org/0000-0002-7395-3529>
veronicafilippovna@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v14i1.66613>



Gostaria de começar este ensaio com uma evocação: Evoé, Brômio! Evoé, Xenos! Evoé, Zagreus! Evoé, Dendrites! Evoé, Iatros! Evoé, filho de Zeus e Sêmele! Evoé, deus do êxtase, das paixões, da embriaguez! Evoé, divindade masculina e feminina! Evoé, deus nascido duas vezes! Evoé, Manikos! Evoé, Kathársios! Evoé, deus de cachos e gavinhas! Evoé, divindade epidêmica! Evoé, elo cósmico entre mortais e divinos! Evoé, Lísius! Evoé, companheiro das bacantes, dos sátiros, dos curetas! Evoé, deus dos mistérios, divindade da loucura, da ilusão! Evoé, deus da Vida que se renova nos ciclos das estações! Evoé, Iaco! Evoé, deus dos campônios, da vegetação! Evoé, deus das máscaras! Deus do vinho! Deus do teatro! Evoé, Baco!

I.

Dioniso, filho de Zeus e Sêmele, por sua vez, filha de Cadmo e Harmonia², é o protagonista de uma mitologia rica, complexa e, sobretudo, apaixonante, através da qual vários tragediógrafos, desde o século VII antes da era cristã até os dias atuais, celebram o mistério da única divindade grega, não-grega, a passar pela experiência da morte e a renascer — continuamente. Mais conhecido, equivocadamente, por ser um deus orgiástico e bebedor, está sempre acompanhado do seu cortejo de Bacantes e/ou Mênades (mulheres possuídas pelo delírio sagrado) e sátiros. As sacerdotisas de Baco, entregues ao êxtase até o esgotamento, vestiam-se com peles de raposa e de cervo, dançavam com serpentes, dilaceravam, com unhas e dentes, um bode expiatório, que poderia ser até mesmo seu

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-doutoranda em Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (Programa de Pós-Graduação em Filosofia).

² Cadmo era filho de Agenor, o rei de Tiro, pai de Europa. Tornou-se fundador e rei de Tebas ao casar-se com Harmonia, filha de Ares e Afrodite.

próprio filho, devorando-o (*cf.* Rohde, 2006). Havia nesses rituais um sentido religioso e ambíguo. Ao mesmo tempo em que simbolizavam a morte terrível e pavorosa, simbolizavam, também, o renascimento e a Vida. Trata-se, na verdade, de um culto com características destoantes dos ritos praticados pelos deuses do Olimpo e que rompe radicalmente com os valores propugnados pela civilização grega da época. O principal atributo dos cultos ao deus das máscaras não é a educação, mas tão-somente a liberdade (seja das mulheres e dos escravos, seja dos cidadãos livres) e a purificação de emoções. Daí a proibição de seu culto, conforme observamos em *Bacantes*, de Eurípides. Muito próximo dos humanos, particularmente das mulheres, Dioniso ensinou-lhes o cultivo da uva e revelou-lhes o segredo para a produção de um elixir — o vinho! — capaz de despertar os sentidos para um sentido existencial mais profundo, ensinou-lhes, inclusive, o cultivo da Vida tal como ela é, isto é, a Vida em sua natureza selvagem. Isso implica: a Vida com suas alegrias e prazeres, a Vida com seus pêsames e dores.

As origens do mito e rito dionisíaco tem fomentado duas discussões acerca da sua origem: 1) para alguns estudiosos, como Erwin Rohde, os rituais dionisíacos surgiram no Oriente e chegaram à Grécia vindos da Lídia, da Frígia ou da Trácia; 2) para outros, como Karl Kerényi e Walter Otto, concerne a uma divindade presente na civilização grega arcaica, cujos ritos encontram raízes nas culturas micênicas e minoicas. Qual proposta de discussão escolher? Ora, falar do deus dos mistérios significa abrir-se a experiências paradoxais, acolhendo sua natureza contraditória. Independente da sua origem — grega e não-grega — quando chega a um território traz consigo uma epidemia de delírio báquico, que lança seu séquito para além de qualquer limite. A desmedida revela-se como o elã da sabedoria dionisíaca. Mas esta, assim como o deus que a manifesta, é sempre paradoxal: tanto motiva o ser humano a sair de si, do seu casulo quanto leva-o a voltar a si perscrutando, na relação/tensão com o Outro, a medida essencial e única que o move.

Os rituais ao deus selvagem eram celebrados com músicas dissonantes, barulhentas, estrepitosas, ruidosas, que ressoavam em tambores, chifres de bronze e melodias de flautas — a música da flauta tem caráter orgiástico e age no sentido da purificação. Um dos epítetos do deus, Brômio, diz justamente isso: aquele que é vociferante, ruidoso, estridente. Sua presença provoca uma transformação. Nada permanece como antes. A música dionisíaca, junto ao canto e à dança (de movimentos descompassados e frenéticos), junto ao vinho e aos gritos de mulheres tomadas pelo êxtase dionisíaco opera a transformação da realidade e, mormente, dissemina a loucura divina.

Considerado o estrangeiro, o desconhecido e o não-familiar, Dioniso regressa à sua terra natal para ser reconhecido como deus e instaurar seu culto. Regressa, também, para vingar a sorte funesta de sua mãe que, persuadida pelo conselho insidioso de Hera, a protetora do matrimônio, morreu fulminada. Divindade que, a um só tempo, agrega e separa, concede o riso e o pranto, experiencia o humano e o divino, ordena e desordena, opera a ordem e o caos, manifesta o nefando e o numinoso, que reúne desde si e em si o viver, o morrer e o renascer — o eterno retorno

da natureza das coisas —, através de suas máscaras provoca delírio e realiza um ritual iniciático e catártico. Entretanto, o delírio dionisíaco não é nem patológico nem impulsivo. E sim embriagante, isto é, um delírio que embevece, que envolve, abrindo os sentidos a uma pluralidade de sentidos. O delírio provocado pelo deus selvagem é temporário e protege — conforme observa Platão — àqueles que lhes prestam honras. Vale ressaltar que a divindade do vinho não poupa seu séquito de uma experiência dolorosa. Durante as celebrações dos seus mistérios a experiência da transitoriedade entre a vida e a morte torna-se latente. Nada permanece como antes. Há um ritual de sacrifício no qual um bode expiatório é entregue em honra ao deus das epifanias. Mais adiante, farei algumas considerações acerca deste rito sacrificial.

Desde a Grécia arcaica, passando pelos períodos clássico e helenístico, os rituais à divindade que suspende a razão eram festejados na época de amadurecimento e colheita da uva, a vindima, e do preparo do vinho. E nos dias atuais, como são celebrados os ritos do deus das aparições súbitas? Não tenho a pretensão de fazer um “mapeamento” de experiências dionisíacas realizadas mundo afora — aliás, esta tarefa é praticamente impossível —, mas acredito que seja através do teatro que atualmente se celebram o mito e o culto ao deus das ilusões.

II.

Há alguns aspectos dos rituais ao filho de Zeus e Sêmele que certamente incomodam aos não iniciados, isto é, àqueles que desconhecem a natureza delirante, afetiva e dionisíaca da sabedoria. No curso e transcurso dos ritos báquicos: perspectivas, transe, gritos, danças, acolhimento do Outro, liberdade. Para quem assiste de fora, nada mais é senão uma orgia, um burburinho, um alarido onde vozes difusas alastram confusão. Para quem participa — manifestação da própria divindade, Vida pulsante. Ocorre um excesso revigorante, dinâmico, transbordante. Há uma ruptura com valores socialmente impostos. Sobressai a pulsão entre a Vida que não cessa de morrer e a Morte que não cessa de renascer. Estes aspectos ambíguos do culto ao deus dos ditirambos aparecem na tragédia *Penteu*, de Fernando Santoro, e têm sido explorados de modo filosófico e poético pelo Teatro das Ideias Vivas.

O Teatro das Ideias Vivas é uma atividade de extensão vinculada ao Projeto de Pesquisa Inteligências Ancestrais, realizada no Laboratório Ousia de Estudos Clássicos do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, idealizada e coordenada por Fernando Santoro, desde 2018, e tem como principal objetivo despertar o interesse de estudantes da graduação e pós-graduação, do ensino médio e do público em geral por questões de filosofia através da interlocução entre dois pilares culturais e filosóficos distintos, mas sem estabelecer hierarquias: na Filosofia Grega, as suas figurações artísticas e sapienciais reunidas nas culturas ancestrais de Dioniso e Apolo; e na Filosofia Nagô, as suas figurações artísticas e sapienciais reunidas nas culturas

ancestrais de Ešù e Orunmilá. Se às filosofias são necessárias, geralmente, teorias do conhecimento para se alcançar a Verdade; ao Teatro das Ideias Vivas a Verdade, o Pensamento, inclui o lúdico, o mito enquanto revelação da palavra numinosa.

A leitura e interpretação de textos de filosofia, fragmentos, provérbios, obras poéticas (literatura, música, dança, dentre outras) e, inclusive, a composição de obras dramáticas e musicais por membros do projeto têm me provocado a pensar o que é a filosofia? O que é a arte? E, sobretudo, a considerar que a filosofia não diz respeito apenas a uma disciplina acadêmica, a um modo de pensamento superior, hierárquico, exclusivamente ocidental, destinado a um grupo seleto e, quiçá, avesso à vida cotidiana. Pelo contrário! A filosofia destina-se a todos, e não a um grupo de filósofos de formação. Trata-se de um modo de pensamento transdisciplinar, e não de um sistema de conhecimentos organizados segundo as leis da razão. E o filósofo, quem é? Recordo-me de duas anedotas. A primeira, bastante humorada, descreve o filósofo como uma pessoa tão ocupada em olhar as estrelas que, de súbito, cai em um buraco que há no meio do caminho, por ser incapaz de enxergá-lo. A outra, injusta e até mesmo bastante cruel, descreve o filósofo como um habitante de uma torre de marfim, alguém retirado do mundo, exilado em suas ideias. Anedotas à parte, a filosofia empenha-se em pensar o mundo, nosso sentido de ser, desde as nossas vivências pessoais e corriqueiras. A filosofia não é uma mera disciplina acadêmica, tampouco uma ciência teórica preocupada em determinar as causas e os princípios das coisas que são e existem no mundo/universo, isto é, os entes, mas sim o lugar no qual pensamento e ser humano se encontram através de uma experiência orientada pelo diálogo. Essa experiência dialogal não está pautada por regras, normas e/ou conceitos. O que motiva a experiência filosófica é tanto diálogo quanto o acolhimento convivial com o Outro — possibilidade na qual se intensificam os afetos e a realização humana em conexão com a própria realidade. Como não lembrar de Platão, que se valeu de diálogos (dramáticos) como modo de expressão filosófica? De Tales de Mileto, um dos filósofos pré-socráticos, que não escreveu absolutamente nada sobre a origem das coisas através da água? De Sócrates/Platão que nunca escreveu um livro?! Dos povos originários, que transmitiram — transmitem! — saberes ancestrais sem a muleta de tratados canonizados? E da oralidade como o fio condutor da atividade filosófica?

Desde seus primórdios a experiência filosófica dos gregos estava voltada para o bem da *pólis*. Segundo Muniz Sodré (2017, p. 9), os gregos não concebiam a filosofia como “algo alheio ao comum da cidade [...] as preocupações com lógica e com linguagem não faziam da filosofia uma serva da ciência nem da teologia”, contrariamente, “visavam a esclarecimentos preliminares para a elucidação de questões fundamentais sobre a vida desejável na comunidade-Estado”. Pensar não era comprovar teorias, e sim se dispor ao diálogo. E desdobrava-se em ser atravessado pelo sentir e vigorar do não-saber no saber para além da teoria, do conceito, do discursivo, de sistemas, de paradigmas excludentes, da dissecação do conhecimento em disciplinas cada vez mais especializadas em separar o todo da parte. Pensar não era buscar respostas conclusivas, mas predispor-se à escuta

das inquiuições, das questões, das provocações suscitadas pela própria pergunta — sem a intenção de esgotar a resposta em um ponto final. Pensar consistia, ou melhor, consiste em estabelecer uma relação dialogal com a coisa sobre a qual se pensa. Em outras palavras, pensar significa indagar; co-responder às interpelações, isto é, responder com as questões conservando seu apelo originário. Relatos e/ou histórias sobre a filosofia não são filosofia. O pensamento autêntico, o pensamento como um diálogo sempre em curso, ultrapassa as fronteiras entre o particular e o universal, o conhecido e o desconhecido, o real e o irreal, a essência e a aparência, a proximidade e a distância, o ocidente e o oriente. O pensamento não tem juízo! Porque pensar não estabelece uma série e/ou uma progressão como, por exemplo, 1, 2, 3, 4, 5... Muitas vezes agimos não por razões, mas por *i-razões*.

Desajuizado, eufórico, conduzido pela lógica do sentido, o pensamento manifesta, também, uma atividade delirante. Recordo-me do ensaio “Máscaras de Dioniso no *Banquete* de Platão”, de Fernando Santoro (2014, pp. 48–49), no qual, a partir de Aristóteles, são feitas reflexões acerca do filósofo e da filosofia:

A filosofia é uma atividade de busca erótica, como nos mostra Sócrates no *Banquete*, é também uma atividade de decifração apolínea, como o mesmo Sócrates nos mostra na *Apologia*. Poderíamos dizer, junto com Platão, que a filosofia é também uma atividade delirante, telética e dionisíaca?

A filosofia é um modo originário de o ser humano, em sonância e consonância com a realidade, perscrutar as questões que o tocam desde o âmago de si. E isso envolve, inclusive, uma atividade delirante, telética e dionisíaca, isto é, uma operação que se experiencia sob a iniciação dos mistérios. Assim, saberes órfico-dionisíacos são aprendidos e transmitidos de modo bastante peculiar. Tratam-se de saberes apreendidos e transmitidos a partir de uma experiência concreta nos segredos da Vida e da Morte. Nada mais íntimo de nós, filhos da aniquilação das diferenças, da racionalização do real, do esquecimento da alteridade, que a experiência de que a cada instante vivemos, morremos e renascemos em uma cadência sutil e manifesta.

A possibilidade filosófica, assim como a possibilidade poética, está em todo lugar, porém, nem tudo é filosofia, nem tudo é poesia. E o teatro, com seu modo de ser múltiplo, aberto à alteridade, plural, permite a possibilidade de o poético e o filosófico serem experienciados na carne ou, para ser mais precisa, no corpo. O teatro não abstrai da materialidade para especular a essência; não separa o corpo da mente. Palco movente da sensibilidade, dos afetos, do político, da celebração do existir, da criação e invenção de novas estéticas, o teatro, seja ele erudito, pop, experimental, qualquer que seja, conserva o drama, a ironia. Coloca no mesmo plano percepções de mundo distintas. Explora o jogo, a ilusão. Aceita o dentro e o fora, o fora e o dentro. Provoca prazeres, sensações. Desfaz preconceitos. Pratica a liberdade. Convida à reflexão. Inventa engrenagens poéticas. Percorre os limites ilimitados do corpo. Transfigura a realidade. Revela verdades desde outras verdades. Fomenta

a trama da linguagem. Compõe novos acordes para a lira. Controla o tempo. Embaralha o tempo. Acende a paixão. Moteja a razão. Cria mundos dentro de outros mundos possíveis. Provoca uma ascense numinosa. Dá vida a personagens, a espectadores ativos. Entrelaça diferentes culturas, épocas, tradições de pensamento. Antropofágico, o teatro quer a coisa toda!

Há um elemento recorrente no teatro, particularmente no teatro trágico: a máscara. “Seu significado é, à primeira vista, muito claro: a anulação da figura do indivíduo”. A máscara não oculta, mas tão-somente traz à tona, opera como um sinal. “Nesse sentido, o uso da máscara torna evidente o fato de que o contato com as forças vitais do mundo que o ritual provoca evocar” operando, de modo imediato, “o desaparecimento da figura do indivíduo pela ocultação de sua face” (Veiga, 2008, p. 16). A máscara teatral, ao contrário do que geralmente se articula, não falseia e/ou reproduz o já existente, o concreto, a realidade, pelo contrário, o teatro veste máscaras para desmascarar o próprio real. Em seu jogo de ocultação e exposição, semelhante a um espelho, a máscara especula, reflete, observa, embaralha, bagunça as regras do próprio jogo ao mesmo tempo em que cria ilusão jogando, brincando, mascarando, iludindo, revelando, refletindo, incitando a uma mudança de percepção, ou melhor, provoca uma mudança de ação. Ao desfazer-se de sua voz, do seu corpo, da sua alma, o ator “finge tão completamente” (Pessoa, 1965, p. 164) a ponto de se mascarar em um Outro. Presença concreta do deus do êxtase, a máscara não oculta, não mantém em segredo, *apenas* despe, arranca, deixa nu, trazendo à tona aquilo que se dá a ver desde si e por si. Porém, nada mais difícil de enxergar do que aquilo que está exposto, escancarado, desnudado, diante de nossos olhos.

III.

O primeiro resultado produzido pelo Teatro das Ideias Vivas é *Penteu*, uma tragédia que gira em torno de um mitema³ estruturante: a mãe que sacrifica o próprio filho. Esta mãe é Ágave, filha do fundador de Tebas de Sete Portas, mãe de Penteu, o tirano da cidade, e tia de Dioniso, filho de Zeus e Sêmele. Sua composição envolveu três narrativas distintas, mas que se relacionam. A primeira, de caráter pessoal do dramaturgo Fernando Santoro. A segunda, uma pesquisa de natureza filosófica, arqueológica, antropológica, estética e histórica, também realizada pelo autor (*cf.* Santoro, 2020). A terceira, intrínseca à segunda narrativa e da qual tive o prazer de participar, diz respeito à interpretação de um dos fragmentos da tragédia homônima de Ésquilo. Trata-se do verso “μηδ' αἵματος πέμφιγα πρὸς πέδῳ βάλλης”, citado pelo médico Galeno, e que o dramaturgo traduziu por “nenhuma gota de sangue caísse sobre o solo”. Aristófanes de Bizâncio, o gramático, também deixou um registro importante: o enredo de *Penteu* de Ésquilo, uma homenagem ao deus que provoca frenesi, serviu de base para Eurípides compor a tragédia *Bacantes*. Outra narrativa

³ Mitema é o elemento constante (o núcleo) a partir do qual surgem as diferentes variantes para um mito. Tais variantes não superaram ou aprimoraram determinada versão, mas apontam travessias, caminhos, trânsitos de correspondências análogas que, não sendo necessariamente conciliatórias ou harmoniosas, resguardam o mito na sua força de vigência.

inspiradora e fundamental foi as *Bacchae of Euripides*, de Wole Soyinka, uma versão sincrética da última tragédia de Eurípides, em que elementos da cultura grega e iorubá se entrelaçam, gerando uma trama instigante e original.

Ávidos para prestar uma homenagem ao deus das epifanias, estudamos estes materiais. Por meses o fragmento “nenhuma gota de sangue caísse sobre o solo” nos acompanhou, soando e ressoando como um mantra, como potência ativa e reflexiva de ação, como vigor poético de criação. O que vinha antes? O que vinha depois? Deste fragmento — desconhecemos. Todavia, o desejo de conhecer levou-nos a uma “engenharia reversa” através da qual fabulações poéticas buscam recriar poeticamente no presente o que se perdeu no passado. Tal engenharia traz consigo o desafio estético e particularmente anacrônico de tornar presente o que não mais existe, mas que permanece, enquanto obra, vigorando nas suas possibilidades de ser, não-ser e vir-a-ser. É muito importante ressaltar que não se trata de dar conta do que foi perdido. A engenharia reversa, em sua trama de mundo e sentido (ao contrário da restauração de obras de arte que visa preservar e conservar obras que sofreram com o desgaste do tempo ou que foram danificadas) dá um “nó” no tempo, porque o futuro vigora no passado, entretanto, não se refere a saudosismo do que passou, ou tem a intenção de preencher as lacunas, os fragmentos, do que foi perdido, sequer pretende dar conta da tragédia homônima e perdida do mais antigo dos tragediógrafos, mas de um combustível que alimenta o presente. Por isso, *Penteu* se apresenta, inclusive, como uma tragédia exuziaca, isto é, uma obra na qual o tempo não é nem antigo nem moderno, mas tão-somente passado, presente e futuro *acontecendo, sendo*, em um *aqui-agora*. Assim, recriar, pelo menos neste horizonte de pensamento, não significa dar conta do que se perdeu em tempos longínquos e/ou restaurar o que ficou oculto sob as brumas do esquecimento; também não designa imitação, simulacro, cópia da realidade. Recriar sugere uma releitura, perfaz um movimento de tomada e retomada da pulsão, da força originária de atualização e ritualização do eterno retorno de Dioniso, de um mergulho súbito e imediato — nunca mediado — na fonte através da qual e na qual arranjos poéticos jorram. Fluxo, envios e desvios, encontros e desencontros, energia vivificante, alvoroço, a engenharia reversa é a abertura através da qual a poética opera.

Reunidos em torno de uma mesa, a trupe realizava leituras, trocava reflexões, impressões, ideias, devaneios poéticos; organizava, inclusive, laboratórios corporais para que cada extensionista do Teatro das Ideias Vivas participasse de uma experiência poética e sensível; eram feitos apontamentos acerca da possível tragédia perdida de Sófocles a fim de que Fernando Santoro, poeta baco-exuziaco, preparasse a escrita cênica. O fragmento “nenhuma gota de sangue caísse sobre o solo” atuou como um agente de potencialidades filosóficas e estéticas. Neste verso, conservado como memória no tempo e refeito poeticamente no tempo da memória, a força de vigência, a gênese, a energia criativa, a condição de possibilidade da possibilidade que impulsionou a recepção e transformação de uma obra dramática na qual os episódios — com enredo, caracteres, elocução,

melopeia, peripécia e reconhecimento, conforme as orientações de Aristóteles — narram o mito e o rito do deus selvagem. Mas não só isso! A recepção “canibal” deste fragmento gerou uma obra na qual expressões sapienciais das culturas dionisiacas e nagôs se amalgamam (de modo intenso) ao grande caldeirão efervescente, carnavalesco, que é a nossa cultura carioca. Neste caldeirão o pensamento e a sensibilidade se incorporam um ao outro, se tornam corpo, trazendo ao lume a compreensão de que o pensamento é corpo, e de que o corpo é pensamento — sempre em movimento.

O desafio quase anacrônico de escrever no presente o que ficou perdido no passado deu asas à imaginação e originou um drama trágico em que, a partir do rito e mistério do deus nascido duas vezes, são colocados em cena problemas da nossa época como a migração, a intolerância religiosa, a democracia, a liberdade, a mulher, as ditaduras de um modelo de sociedade patriarcal, a resistência em aceitar o desconhecido, o não-familiar, o estranho no que é próximo e familiar. O Teatro das Ideias Vivas age com potência sobre extensionistas, atores e espectadores.

Em uma conexão de afetos e intensidades, rompendo com paradigmas estruturantes, questões filosóficas, políticas, sociais, éticas e poéticas se entrelaçam na tragédia *Penteu*. O sagrado e o profano, o caos e o cosmos, o divino e o humano, a vida e a morte irrompem, simultaneamente. O antigo e o moderno, isto é, a tradição e a ruptura contracenam ritualisticamente. Elementos das culturas gregas e iorubás se misturam aos movimentos culturais e religiosos da cidade do Rio de Janeiro — não se trata de sincretismo, mas de uma tensão que encarna e provoca articulações próprias, que configura potencialidades de sentir/ser a alteridade como modo originário de sentido e presença constitutiva de mundo e no mundo. Através destes elementos a teatralidade de *Penteu* se faz presente e a trama joga com uma diversidade de possibilidades imagéticas e expressivas.

IV.

Penteu de Fernando Santoro não é a reconstituição moderna de um texto clássico; também não recupera o enredo de Eurípides; ou visa dar conta da tragédia homônima perdida de Ésquilo, apesar de retomar seu mitema (da mãe que, sob loucura dionisiaca, sacrifica o próprio filho) e apresentar uma disposição estrutural que organiza a peça conforme o modelo trágico do Estagirita. Tragédia extemporânea que joga tanto com o futuro quanto com o passado, seu drama trágico celebra o mito e o rito báquico de Vida e Morte sob uma perspectiva exuziaca: espaço e tempo realizam-se em um só instante, fomentando um jogo que orquestra a Vida nas suas infinitas possibilidades. É muito importante ressaltar que os antigos tragediógrafos gregos compunham suas obras através da retomada de mitemas. Não havia um registro único, “autoral” e “verdadeiro” do mito; sequer um livro canônico da mitologia. As narrativas míticas eram difundidas através de mães e avós a seus descendentes, dos aedos, da palavra cantada, da memória, dos concursos de tragédias e dramas satíricos. Dependendo da época, da região, do gênero (lírico, dramático ou cômico), as

versões complementavam-se ou chegavam a ser bastante diferentes umas das outras. Somente a partir do século VI a.C. é que o registro escrito e o oral passaram a conviver. As iconografias dos vasos de cerâmicas também se referiam a determinado mito. Desse modo, não há um único Dioniso, um único Odisseu, por exemplo. Para compor suas *Bacantes*, Eurípides tomou como fonte *Penteu* de Ésquilo. Quando Sófocles compôs o caráter de Odisseu no *Filoctetes*, não buscou o herói da *Odisseia* de Homero como pulso e impulso criador. Em relação a obras contemporâneas, em *A gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Fontes a personagem Medeia não é uma simples montagem da tragédia *Medeia* de Eurípides, mas sim a transformação de um mito dramático a partir da inserção de questões contemporâneas e personagens do cenário carioca. *Bacantes* de José Celso Martinez atualizam e ritualizam o mistério de Baco, levando o público a participar ativamente de um rito coletivo no qual ocorre a purificação das emoções — daí muitos espectadores se sentirem incomodados com as apresentações da companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona. Estes exemplos denotam a riqueza de variantes míticas e, sobretudo, a ambiguidade do próprio mito. As versões de um mito não são meramente versões de um mito, e sim possibilidades inaugurais de manifestação e presença do mítico, do simbólico e do poético irrompendo a partir de várias perspectivas. Saber que não se limita ao conhecimento epistemológico, sentido além do alegórico, do lógico-causal, o mito, qualquer que seja, é ambivalente: se revela ocultando e ao ocultar desvela-se através da palavra — *lógos*, verbo, ação, mundo, canto e encanto do que é memorável, do que é inefável, desdobrando-se em caminhos de pensamento. Seu sentido jamais é estabelecido *a priori*. O teatro de Dioniso, em si, constitui uma abertura e/ou uma possibilidade de Vida, um modo poético e singular de atores e espectadores regressarem a um mundo primitivo e, essencialmente, feminino. Em outras palavras, o teatro de Dioniso constitui um fazer-se espera, um abandonar-se em um sentido à medida que se entregando, abandonando-se ao sentido se experiencia a Vida desde dentro, desde um salto no coração selvagem da própria existência.

V.

“Não queira saber além
do que mostram os deuses...”
(Santoro, 2020, p. 108)

Sabedorias ancestrais — de origem dionisíaca e nagô — perpassam *Penteu* e colocam o leitor/espectador diante de reflexões de caráter filosófico, ético, político, social e cultural. Sabedorias ancestrais são compartilhadas conforme a necessidade através da música, da dança, da culinária, dos provérbios, dos gestos, da palavra, do silêncio, da conversa dos mais velhos com os mais jovens, da corporeidade, e orientam para o cumprimento de uma ação de natureza vital. Quando digo sabedorias ancestrais penso em um outro modo de o ser humano se relacionar com o saber, com

a cultura, com a natureza, com o Outro e, principalmente, consigo mesmo, isto é, procuro me aproximar de um pensamento que se orienta pelo sensível e seus afetos amalgamados ao agir.

A oralidade e a corporeidade constituem os pilares da conversação, conservação e transmissão de sabedorias ancestrais. Oralidade, porque se refere a saberes de tempos imemoriais, a saberes passados de geração a geração, de modo simples e sem registro escrito, sem engrenagens tecnológicas, sem roupagens teológicas. A tradição oral é um lugar de chamamento, de presença, de proximidade, de memória, de encantamento, de vibração e encontro com o Outro, no qual os laços se estreitam e saberes e valores, particularmente éticos, são difundidos através da necessidade e, mormente, através do diálogo com o Outro. Potência de criação e recriação, jamais de representação, a oralidade funda realidades. Isso significa que a oralidade não é um falatório desenfreado, uma verborreia vazia, um quiproquó sem pé nem cabeça, mas um modo de dizer essencial que é partilha, que é escuta, que é construção de um diálogo íntimo e profundo capaz de conduzir ao conhecimento e conduzir à proximidade com o Outro. E corporeidade à medida que estes saberes são trazidos para o dia a dia de quem os escutam. A corporeidade desperta para o sentir/ver originário, faz coincidir o que se dá a ver com o pensar; conecta corpo e espírito a uma rede de afetos, tornando possível a experiência do sagrado no profano, do extraordinário no ordinário da realidade, do não-conhecido no familiar. Ora, como são propagadas sabedorias ancestrais? O que dizem tais saberes? A transmissão de saberes ancestrais efetua-se, amiúde, através da oralidade e da relação convivial com a alteridade como uma experiência e travessia de Vida, não podendo, em hipótese alguma, ser reduzida a um mero veículo de comunicação e expressão. Saberes ancestrais não são para doutrinar, e sim para comungar, isto é, incorporar.

O interesse do Teatro das Ideias Vivas por sabedorias ancestrais não tem a intenção de projetar um olhar ocidental, hierárquico, universal, superior e/ou canônico sobre outros modos de manifestações culturais e de pensamento; também não busca a evidência do saber, tampouco a supremacia de uma só cultura, de uma só filosofia, a saber, a europeia. O Teatro das Ideias Vivas busca por experiências sapienciais que vão além do entendimento lógico da realidade, do mundo, e que são compartilhadas conforme a necessidade. Porém, não podemos confundir sabedorias ancestrais com acúmulo de conhecimentos e/ou informações gerais, com psiquismo, erudição, intimismo, como a prescrição de uma receita expressa para se evitar e/ou livrar-se das mazelas que, de súbito, tiram as coisas do seu devido lugar. Sabedorias ancestrais apontam para uma sabedoria de Vida, para uma vontade de Vida, para um modo de Ser, para uma aprendizagem sempre contínua e original que, ao incluir o que sabemos e o que não-sabemos, nos permite sentir o sabor do saber à medida que incute o bem viver. Vejamos como isso acontece na tragédia baco-exuziaca de Fernando Santoro.

Tirésias, na peça *Penteu*, é o guardião de saberes ancestrais. Tanto seus atos quanto suas palavras deixam transparecer um modo de viver em que a escuta e a obediência aos ancestrais e, principalmente, a busca pelo saber são constantemente cultivados, todavia, não se comporta como

um arauto da verdade. Importante observar que o divinador não é nenhuma figura ilustre nem um herói, tampouco um erudito. Intérprete de revelações divinas, conhece os segredos da Vida, da Morte, da sorte dos humanos e, conforme o problema que lhe é apresentado, transmite auspícios. Escutemos às palavras de Tirésias em relação à ancestralidade:

Há muitos anos Hera privou-me da luz,
desde então,
vejo o que foi, o que será e o que sempre é.
devo guardar as tradições e o segredo – awó – de nossos ancestrais,
por isso meus pés tocam a terra e penetram o Aiê,
até ouvir as palavras úmidas de um deus coroado de cachos e gavinhas.
(Santoro, 2020, p. 103)

Privado por Hera da luz, e outorgado por Zeus a conhecer tudo o que foi, é e será, o vidente cego vê o que os mais perspicazes olhos de lince deixam passar despercebido. Mais do que fazer prenúncios acerca do futuro, dispõe-se a um sentido. Tirésias estabelece um diálogo entre os humanos e o deus das máscaras. Intérprete de sinais divinos, não se detém na efemeridade das aparências, na transitoriedade do imediato, na ilusão provocada pelos sentidos, e sim deixa-se guiar pelo olhar-escuta da realidade e suas possíveis realizações. Com os olhos voltados para o não-visto, em silêncio, vasculha tudo o que está oculto, escondido, quieto, no mais íntimo, a pulsar intensamente como rastro, aceno, indicativo. Ele, o vidente cego, desde um horizonte, desde uma possibilidade, escuta e ausculta. E, escutando, em sua cegueira, vê — entrevê um sentido. Porque está com os olhos bem abertos! Porque está aberto para a recepção do sentido! Assim, ao voltar-se, como escuta, para as coisas, para a realidade, desde a sua essência — a percepção do devir e do ser; a construção de um diálogo divinatório em que indícios pontuam, noticiam, conformam o desenrolar de certos acontecimentos. Trata-se de um diálogo rico em imagens, polissêmico e obscuro.

Na experiência de voltar-se para as coisas, para a realidade, desde a essência — a percepção do devir e do ser. A compreensão de que o futuro e o passado não estão separados, mas atados um ao outro. Para Tirésias todos os tempos constituem um só tempo, isto é, passado, presente e futuro não são fatias do tempo, mas dimensões de uma temporalidade circular em que o tempo, conforme assinala o filósofo de Éfeso (1991, p. 73), “é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras, vigência da criança”, brincando, inventando, rodando, girando em sua gênese rítmica. Passado, presente e futuro configuram uma dança cosmológica em que a potência humana se revitaliza na presença do divino e o ser humano, ao voltar-se para dentro de si, porém, sem ensimesmar-se, reencontra sua força originária de realização, seus passos, compassos, e modo de ser presença com o tempo e no tempo.

Nas encruzilhadas filosóficas e poéticas de *Penteu*, o divinador cego assume a figura de Orunmilá, divindade africana que conhece o destino dos humanos, seja no *aié* — o mundo visível —, seja no *orun* — o mundo invisível⁴ —, conhece não porque seja onividente ou oniciente, mas porque testemunhou o acordo original que faz cada pessoa ter um propósito e se projetar na existência. Orunmilá é aquele que é “capaz de interferir positivamente na vida dos seres humanos através do oráculo de Ifá” (Athayde, 2022, p. 48). Trata-se de uma intervenção, e não de uma alteração, de uma substituição, de uma errata e/ou um rompimento com o contrato estabelecido previamente. O divinador, enquanto escuta e voz do oráculo, não tem o poder de mudar o destino, a sorte, o propósito existencial de ninguém. Em sonância e consonância com o oráculo põe em movimento a roda da vida. E isto é *tão-somente* o necessário, é *tão-somente* o que precisa ser feito, porque encoraja Ágave (a consulente) a tomar consciência de si, a agir com tolerância e equilíbrio, a ter um bom caráter e, sobretudo, a cultivar o convívio social. Porém, cautela: as revelações do oráculo são ambíguas, seu dizer não designa um ensinamento qualquer, não aponta um conselho passivo, e sim implica uma transformação radical no modo de ser e existir de alguém. Isso envolve seus sentimentos, seus pensamentos, sua concepção de mundo, suas ações, sobretudo.

Ao jogar seus astrágalos (do grego *astrágaloi*, pequenos ossos do tornozelo, traduzido em português por “tálus”) em um opelê de Ifá, o vidente cego ausculta/vê presságios. Em escuta concentrada, centrada, com olhar de águia vê o passado, o presente e o futuro, entretanto, mesmo conhecendo o que foi, é e será, não tem controle, ou poder, sobre os acontecimentos, isto é, ele não pode modificar, alterar, trocar o curso e o transcurso do tempo, da realidade, das coisas, dos fatos, do propósito existencial de cada pessoa. Ele compreende que tanto o futuro quanto o passado se projetam como força de vigência de um presente que se manifesta como realização livre para assumir-se — ou não. O que Tirésias faz, ao escutar o oráculo, é interpretar os sinais transmitidos e sugerir possíveis caminhos. Repito: interpretar os sinais transmitidos e apontar *possíveis* caminhos, e não traçar uma rota. Cada percurso desvela um caminho em curso, um princípio e um fim, que é sempre um recomeço singular e inimitável. Mesmo quando caminhamos lado a lado, nossos pés tocam a terra deixando pegadas, vestígios, lastros inconfundíveis; cada passo traz o peso de um corpo atravessado por temporalidades, historicidades e memórias; em cada passo — uma travessia de Vida, uma conquista daquilo que muitas vezes nos parece inconciliável, inacessível — a trilha que revela um modo singular de aproximação e apropriação do quinhão destinado a cada um de nós.

A experienciação de saberes ancestrais não está pautada em valores como “certo” e “errado”, “bem” e “mal”, “direita” e “esquerda”, tampouco impõe regras, nem dissemina tabus, e sim opera a

⁴ Com o sincretismo religioso confundem-se, frequentemente, o *Aié* com a “terra” e o *Orun* com o “céu”. Esta concepção é equivocada. Tudo aquilo que tem materialidade (as pessoas, os animais, os vegetais, os minerais, por exemplo), tudo aquilo que é visível aos olhos, que é palpável, concreto está no *Aié*. Tudo aquilo não tem materialidade, que é invisível aos olhos (os ancestrais, os Orixás, os deuses, por exemplo) está no *Orun*. Entretanto, *Aié* e *Orun* estabelecem relação um com o outro. A presença dos ancestrais, dos Orixás, das divindades ocorre, também, no mundo visível, o mundo no qual habitamos, no entanto, sua presença é invisível. E pode ser sentida para além da materialidade sensível.

construção de um modo de viver simples e exemplar, um modo de Vida no qual pensar e agir estão atados ao destino, ou melhor, ao propósito existencial — que é sempre singular e intransferível — de cada um de nós. Saberes ancestrais estão relacionados a uma práxis, a uma comunicação original que se dá não pela representação e/ou pelo intelecto, mas pelo sentir e pelo agir. Não basta sentir. É necessário, imprescindível, empenhar-se em uma ação. É no e pelo agir que o ser humano se torna, de fato, humano. Agir não quer dizer agitação, tampouco produção de causas e efeitos através da correlação entre sujeito/agente e objeto/paciente. O agir humano é empenho e conquista de ser, é percepção e vivência de um sentido que leva à plenitude. Desse modo, ação é — latência, Vida acontecendo! É — revitalização da nossa própria existência! O agir é o que dá a dimensão do saber, que se encorpa e incorpora, criando uma teia de reflexões práticas e sensíveis — jamais lógico-causais — em torno da realidade, do mundo, de nós.

No párodo de *Penteu* a personagem Ágave busca por divinações. Ela deseja uma resposta para um sonho que tivera, um sonho inquietante” (Santoro, 2020, p. 104) no qual um menino fora esquartejado enquanto brincava com seus brinquedos. Um dos Titãs dela se aproxima e diz: “Nenhuma gota de sangue caia sobre o pé” (*Ibid.*, p. 105). Quem é esse menino? Com quais brinquedos brincava? Após ouvir atentamente o relato significativamente divinatório do sonho o porta-voz do destino sinaliza que Ágave deve se purificar o mais rápido possível de um crime contra o deus de cachos e gavinhas. Esta, porém, não consegue perceber aquilo que está escancarado diante dos seus olhos. No decorrer da consulta, mostra-se ativa e intransigente. Por vezes, assume uma postura defensiva. Confunde o futuro com o passado. Em sua cegueira se esgueira, já o vidente cego é todo olhar, que aponta tanto para o passado quanto para o futuro.

O saber do divinador é compartilhado conforme as demandas da sua consulente e aponta para uma ação que precisa — deve! — ser realizada o quanto antes. O preceito indica um rito de purificação, que levará Ágave a cumprir seu propósito: libertar Tebas da tirania patriarcal e, principalmente, libertar a si mesma dessa maldição da tirania. Aos poucos entra em êxtase. E, parafraseando Alberto Caeiro, começa a raspar as tintas com que lhe pintaram os sentidos e a desencaixotar seus anseios, suas dúvidas (*cf.* Pessoa, 1960) até que, impulsionada pela loucura divina, extravasa suas emoções e entrega ritualisticamente sete tocos de pinho a Dioniso libertador. A “filha e mãe de reis” (Santoro, 2020, p. 104) sabe que as palavras dos mais velhos não são lançadas ao vento, as palavras dos mais velhos são palavras reveladoras de princípios, isto é, são palavras que operam dispositivos para realização de uma ação. A palavra dos mais velhos — ressoa aqui um *òwe* iorubá — seja ao amanhecer ou ao anoitecer, sempre se cumpre.

Faço aqui uma primeira observação: Ágave cumpre o rito de purificação determinado pelo oráculo, apesar de contestá-lo. O diálogo divinatório não se baseia em um modelo binário em que o oráculo responde sim e não, o que deve e o que não deve ser feito, o certo e o errado. Não é fácil perceber e interpretar sinais dos deuses. Entre a sabedoria divina e o conhecimento humano —

descompassos. Daí a resistência da mãe de Penteu que, antes mesmo de recorrer ao vidente cego, é surpreendida por uma revelação numinosa através do sonho.

Uma segunda observação: desde o sonho premonitório de Ágave até a ode triunfal de Dioniso, realiza-se em *Penteu* um ritual que é, irrevogavelmente, religioso e coletivo, um culto através do qual se realiza, simultaneamente, o sacrifício de um bode expiatório (Penteu) é uma festa dionisiaca (assim como na tragédia antiga), e que provoca uma troca de energia, uma sinestesia com o Outro, que é sempre heterogêneo, múltiplo, diverso, irreduzível a um conceito homogêneo. Um culto que, a despeito de seu caráter de coletividade, opera de modo singular em atores e espectadores.

VI.

A tragédia *Penteu* de Fernando Santoro foi escrita e está sendo preparada para ser encenada durante o Festival Dionisiaca⁵, que acontece em Sambuca di Sicília, na Itália; e, também, em lugares onde seja necessária a realização de um rito a Dioniso libertador.⁶ Além do verso de Ésquilo, um fato histórico inspirou o “Desembarque das Bacantes”. Em 2019 a capitã alemã Carola Rackette resgatou 40 migrantes à deriva no mar Mediterrâneo. Após 16 dias a bordo do navio humanitário “Sea Watch 3”, aguardando uma autorização administrativa para aportar, a capitã desobedece ao decreto do Governo italiano, na época sob o comando do primeiro ministro do Interior, Matteo Salvini, e atraca no porto da ilha de Lampedusa, pondo fim a um ano de fechamento de portos italianos a embarcadas com imigrantes. Presa por auxílio à imigração ilegal, seu ato provocou uma reviravolta: a juíza Alessandra Vella alegou que a capitã agiu com o intuito de salvar vidas. E declarou que o decreto era desumano e inconstitucional. Contestado naquele momento por duas mulheres, dois meses depois, Salvini perdeu a eleição.

As diferenças — e não o análogo — impele o Teatro das Ideias Vivas. Notem que digo diferenças no plural, porque se voltar para o Outro, que carrega em si diversidade de Outros, significa aventurar-se em um modo singular de ser e estar no mundo; significa recusar uma comodidade homogênea. É sempre em relação ao Outro que o ser humano perfaz a si mesmo, que se realiza plenamente como Ação, Sentido, Vida.

VII.

Desde o processo de preparação do texto escrito até à montagem cênica celebra-se em *Penteu* o rito do esquartejamento dionisiaco (*sparagmós*) e das incorporações das entidades de rua dos

⁵ O Festival Dionisiaca foi idealizado no ano de 2017 por Fernando Santoro e Rossella Sietta Cottoni e realizado em Sambuca da Sicília, reunindo pesquisadores, estudantes, de diversas áreas do conhecimento, e público, em geral, de países como Brasil, França e Itália.

⁶ Ao longo do ano de 2022 a trupe realizou o rito “Cortando a cabeça do tirano”, a fim de que a Democracia prevalecesse como resultado das eleições presidenciais no Brasil. Vitória da Democracia!

ritos de umbanda realizados na cidade do Rio de Janeiro, entidades cujas máscaras o deus estrangeiro assume em determinados momentos. Como sabemos, o filho de Zeus e Sêmele é multiforme. Ora se apresenta em sua natureza animal — touro, serpente, pantera, golfinho, por exemplo —, ora em sua natureza humana, ora, em sua natureza vegetal — o vinho, a mais conhecida de todas! —, ora veste a figura de Ešù (não como uma entidade cosmológica fundamental da mitologia e dos ritos iorubás, mas nas suas diversas máscaras catiças assimiladas pela cultura carioca). Sua aparição, ora teriomórfica, ora antropomórfica, é sempre intensa e subverte a ordem estabelecida socialmente. Além do deus das Bacantes, outras personagens colocam em cena o hibridismo de épocas e culturas, de modo que a teatralidade, em suas formas mais variadas, se faça de modo intenso: Ágave, a heroína trágica, é a mais complexa das personagens. Primeiro se apresenta como uma “princesinha”, cheia de caprichos, ressentida e, também, como uma mãe superprotetora do filho e submissa ao patriarcado. Ao longo da trama, se transforma. Aos poucos transfigura-se em uma ativista feminista e, posteriormente, já entregue ao viver na sua efervescência, desejosa para dar sentido à sua vida sem sentido, assume a máscara de uma pombagira (não como uma entidade específica de rituais afro-brasileiros, mas como uma homenagem a todas as mulheres, mulheres violadas e repudiadas, mulheres ultrajadas e vítimas de preconceitos, abusos, calúnias, mulheres que lutaram — lutam! — por uma sociedade mais justa e feminina); Tirésias, conforme observado anteriormente, assume a figura de Orunmilá; Cadmo encarna o fantasma de Zabut.⁷ Realiza-se, assim, um rito de purificação e celebração a Dioniso, isto é, efetiva-se uma experiência de libertação que conduz o ser humano ao encontro com potencialidades vitais. Um rito que é, irrevogavelmente, coletivo e que provoca uma constante troca de “energias” com o Outro, que é sempre heterogêneo e amplo, apesar de operar em cada um de modo singular.

Uma peculiaridade do Teatro das Ideias Vivas é a sua concepção de teatro como um ato ritual coletivo, e não como a produção de um espetáculo destinado a ser representado apenas em um recinto fechado com auditório, poltronas, cortinas, jogos de luzes, cenário, sonoplastia... com um palco localizado no centro do ambiente onde atores e atrizes, com cenas marcadas e diálogos decorados, encenam para uma plateia passiva. E o corpo, instrumentalizado, reproduz desfechos psicológicos dramáticos, ilustrativos, explicativos, desenlaces finais do texto. É preciso dar um passo além de representações mecânicas para compreender que a arte da atuação cênica não ilustra meramente uma ideia, não expressa um estado psicológico, não reproduz nada, e sim torna sentido. Libertar a palavra do seu significado imediato, do que já está posto, isto é, do significado estabelecido *a priori* é um dos maiores desafios de uma interpretação dramática. “Nenhuma arte, nenhuma sensação jamais

⁷ Zabut é o antigo nome da ilha de Sambuca da Sicília, província de Agrigento. O fantasma de Zabut é um conto civil que trata da fundação de uma sociedade democrática e antifascista. Esta fábula veio à luz no momento em que as políticas migratórias dos governos europeus não permitiam a entrada de embarcadas com imigrantes. Cf. Maggio, Antonella. O fantasma de Zabut. Tradução de Fernando Santoro, apresentação de Rossella Saetta Cottone e Paolo Mannina. *Anais de Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/35824>.

foram representativas” (Deleuze; Guatarri, 1992, p. 198). As artes poéticas (teatro, literatura, música, dança, artes visuais, dentre outras) não agem no âmbito da instrumentalização, isto é, não atuam como uma ferramenta, mas sim como uma potência rítmica de sentido e realização concreta. É desde o corpo que somos tocados, arrebatados, por uma obra; é desde um sentido, sobretudo de um agir, que nos movemos poeticamente (seja como criadores, seja como espectadores). Partindo desta concepção sou levada a supor que a teatralidade opera quando se concilia realidade e imaginação, quando corpo e palavra estabelecem uma relação tanto mais amistosa quanto mais tensional. Pois o teatro — assim como as artes, de um modo geral, — está sempre à margem, fora do sistema, fora de regras, fora das normas estabelecidas, o teatro está fora de si! E, só por isso, inaugura uma experiência radicalmente visceral e sensível.

O Teatro das Ideias Vivas, tal como fizera Ésquilo, experiencia a tragédia como um rito religioso no qual se acompanha o sacrifício de uma besta e uma festa ao deus das Bacantes. Através da catarse dos sentimentos, e não de um ensinamento, ocorre a purgação das emoções e, conseqüentemente, uma abertura a um modo de vida em que os afetos, isto é, os sentidos e o agir dão sentido à existência. E, sobretudo, despertam atenção para a transitoriedade entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Vale acrescentar que o palco do Teatro das Ideias Vivas é itinerante: ruas, praças, parques, escolas, universidade, vinhedos, cinematecas, galpões, armazéns culturais, dentre outros espaços.⁸ É justamente nesse espaço sinestésico, sem contornos definidos, profuso de corporeidade, aberto ao público, diverso, nesse lugar aparentemente *nonsense*, porém suficiente e necessário, geralmente, sob luz natural, que a trupe realiza um encômio a Dioniso libertador.

Conforme salienta Peter Brook (2010, p. 12): “para fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano”. É este que mantém acesa a centelha da trama, que dá o ritmo, a força, a magia e a vitalidade do próprio teatro. No entanto, o sentido de atuação não se restringe ao mero movimento físico e/ou mecânico dos corpos de atores e atrizes. A atuação deve ser entendida como um processo em que o corpo individual desaparece à medida que interage com outros corpos, que se integram e entregam-se a uma rede de teias, tramas e tessituras poéticas. Não sob o domínio do corpo particular, mas na corporeidade e sua relação com o Outro, é que a possibilidade da escrita se inscreve corporalmente, construindo imagens constitutivas de mundo e sentido. O corpo, como princípio do ato cênico, motiva o ser humano a se aproximar e apropriar-se de seu próprio ser. Destituído de predicativos, independente de categorias racionais, o corpo consoma-se em uma integração poético-sonoro-plástica de movimentos nos quais tempo e espaço eclodem harmonicamente um no outro como intensificação de música, dança, gestos, afetos, como intensificação da teatralidade, como pulso e impulso à própria expressão corporal que, sob o viço do encantamento, libera cada indivíduo do fardo de si mesmo, conservando-o nas suas diferenças.

⁸ A primeira apresentação de *Penteu* foi no bosque da Resinata, localizado em Sambuca di Sicília, em 2018, onde realizou-se a performance “Cortando a cabeça do Tirano”.

Sabemos que o teatro é uma arte coletiva, entretanto, seus efeitos operam singularmente em cada um. Desprovido de hermetismo e/ou tom intelectual, *Penteu* coloca em cena os espectadores que, de modo espontâneo e lúdico, se envolvem com a trama. O público não participa exatamente da encenação concreta, isto é, não atua através de uma personagem. Entusiasmado, isto é, tomado e orientado pela loucura báquica, o espectador descobre os diferentes sentidos do verso “nenhuma gota de sangue caísse sobre o solo” e, ao longo do espetáculo, envolve-se em um ritual de sacrifício. Ele interage dançando, cantando, fazendo libações, gritando “Evoé!”, incitando Ágave à ação; transmuta-se em Bacante, presta honras ao deus do duplo domínio da Vida e da Morte, porém, tem ciência da situação dramática. Desse modo, ajuda a desmarcar o que não pode permanecer em segredo, reconhece a Baco como divindade e, tomado de compaixão e terror, mira os olhos em Ágave que, para pôr fim à maldição da tirania, sacrifica o próprio filho. Vejamos, brevemente, como isso acontece.

Penteu, o rei de Tebas, primo legítimo de Dioniso, condena o desembarque dos migrantes: “Não sei por que festejar a chegada de miseráveis./ [...] Onde essa gente vai trabalhar?/ [...] Além do mais, são todos fanáticos./ Adoradores de deuses estranhos” (Santoro, 2020, p. 122). Receoso de perder o trono, ordena que seus guardas prendam “o estrangeiro” (*ibid.*, p. 122), entretanto, quanto mais se esforça para capturá-lo tanto mais por ele é capturado. A todo momento o deus do teatro cria ilusão: fala de si na terceira pessoa, embaralhando as fronteiras entre o eu e o outro, o conhecido e o desconhecido, o feminino e o masculino, a razão e a emoção.

Certo de que sairá vencedor, o soberano acolhe a sugestão de Dioniso e se disfarça de Bacante. (Nesse momento ocorre a inserção da ironia no discurso dramático.) Sua intenção é entrar no Bosque da Resina e restabelecer a ordem na cidade. Para isso, precisa libertar as mulheres que, sob os efeitos provocados por Baco, abandonaram lar e marido, para realizar ritos estranhos. Evidentemente, nada sai conforme seus planos.

A filha e mãe de reis, sedenta por expiar sua culpa em relação à morte de Sêmele, não percebe que o filho está travestido de Bacante. Bendita, vai ao encontro da desdita. E, tomada pela loucura báquica, ordena que as Bacas cerquem a “fera no bosque”. Acreditando que está diante de um “leão carniceiro”, furiosa e audaz, extirpa a cabeça do próprio filho. Triunfante de ter erradicado o mal, com orgulho de si, declara, exibindo a cabeça de Penteu à cidade:

Tebas, abre tuas portas à mãe do rei, e a todas as mulheres tebanas e bacantes.
Matamos uma fera no bosque.
Matamos o leão carniceiro.
[...] Matamos uma fera no bosque. Matamos o leão carniceiro.
(SANTORO, 2020, p. 135–136)

Deste modo, Ágave cumpre seu destino traçado por uma travessia de Vida, jamais por uma fatalidade vinda dos deuses. Cumprimento de um propósito no tempo determinado, destino não é como as pessoas se movem, mas tão-somente o que move as pessoas. O destino vem ao conhecimento a partir de uma experiência sensível, isto é, pela intuição de uma intenção primordial da Vida (cf. Sodré, 2017). E cumpre-se quando se age essencialmente, por conta e risco próprios, fazendo tão-somente o que precisa, *deve* ser feito.

Opera-se, a partir do ritual de *sparagmós* uma catarse das emoções. O termo *sparagmós* é tradução do vocábulo grego antigo σπαράγμός, derivado do verbo σπαράσσω [*sparáссо*], que significa “esquartejar”, “dilacerar”, “rasgar”, “atacar”. *Sparágmos* significa “esquartejamento”, “dilaceração”, “ataque”. Esse ritual era associado geralmente ao mito e rito a Zagreus. Muitas vezes era acompanhado pela omofagia. — Que coisa mais hedionda! Estarrecido o senso-comum grita, em recusa ao culto dionisiaco. Ora, o deus das epifanias, desde a sua concepção, passa pelo fenômeno da morte através do esquartejamento, todavia, renasce.⁹ No limiar de Vida e Morte, na tensão, a possibilidade de vir a ser Outro — desde si.

A experiência com o trágico libera os sentidos à medida que impele à ação. Devemos estar atentos e não confundir tragédia com o catastrófico, com um acontecimento funesto e/ou uma experiência calamitosa, isto é, com a realização de um ato nefando. Aristóteles articula o trágico como ação. O enredo trágico conduz à concatenação de ações e a peripécias que impulsionam a personagem trágica a cometer uma *harmatía*, isto é, um erro, uma falta, por desconhecer as consequências dos seus atos. Movida pela emoção, e não pela razão, a personagem trágica faz o que precisa ser feito. E será justamente por agir em sonância e consonância com aquilo que deve ser feito é que o herói trágico irá provocar a catarse de suas emoções. No caso de Ágave sacrifica, por sua conta e riscos, o próprio filho.

Nos textos gregos pré-aristotélicos, o vocábulo catarse aparece com dois sentidos: 1) o religioso, provavelmente, o mais antigo, no qual a “purificação” acontece através da água, do fogo e/ou pelo sacrifício de uma besta; 2) o médico, derivado do sentido religioso, no qual a “purgação” é feita através da água ou do sangue. O humor maligno, de acordo com a nomenclatura da época, deveria ser eliminado. No sexto capítulo de sua *Poética* (2018), Aristóteles considera a arte catártica como uma “medicina” para a alma. Isso decorre de que ao suscitar tanto terror quanto piedade a arte catártica realiza a purificação das emoções. Assim, a catarse provoca uma experiência dúbia: expõe o abismo, mostrando-o em sua verdade nua e crua e, ao mesmo tempo, protege, cura. Revitaliza o ser humano ao mesmo tempo em que desvela a possibilidade de transformar a dor em êxito.

O termo grego grego κάθαρσις provém do verbo καθαίρω (“purificar”, “purgar”, “limpar”), e quer dizer “purificação”, “purgação”, “limpeza da alma”. Através da catarse, isto é, da

⁹ Os rituais de sacrifício eram uma tradição em muitas civilizações. Cf. Nietzsche, Friedrich. **A visão dionisiaca do mundo: e outros textos de juventude**. Trad. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

purificação dos sentimentos de compaixão e terror a tragédia alcança sua finalidade. Ao contrário do que acontece na tragédia *Bacantes* de Eurípides, a catarse de Ágave é explorada por Fernando Santoro. Por que, dentre tantas mulheres tebanas, dentre tantos homens, é justamente Ágave a escolhida pelo deus? Penteu não poderia ter sido morto pelas mãos de qualquer cidadão de Tebas? Até mesmo por um de seus soldados? Não, sua morte alcança a dimensão do trágico justamente por ter sido realizada pelas mãos daquela que o amava mais que tudo na vida, daquela que o havia gerado e dado à Vida. Este é o quinhão reservado à filha e mãe de reis e, só por isso, ela consegue libertar a cidade, sobretudo, a si mesma, do jugo do patriarcado.

Realiza-se na tragédia *Penteu* uma cerimônia de purificação em que atores e espectadores sentem no próprio corpo a liberdade da plenitude de ser, sentir e atuar. Ser o quê? Sentir o quê? Ser um corpo vivo, elástico, pulsante, atuante, nunca individual, mas sempre em relação com o Outro, um corpo que é respiração, sopro, gozo, afeto, turbilhão, música, dança, movimento, silêncio, contenção, explosão, pensamento, espírito, músculos, órgãos, vísceras, sensações, linguagem, um corpo sonoro-plástico no qual irrevogavelmente forças se expandem e retém-se. E, ao mesmo tempo em que se é, ser a própria possibilidade de sentir a realidade nas suas potencialidades de realização.

Neste rebuliço que é *Penteu*, ou melhor, nesse grande caldeirão efervescente que é o Teatro das Ideias Vivas, destacam-se as origens plurais do pensamento ocidental e suas fronteiras trespassadas de alteridade. O sentido ontológico da existência. A ancestralidade, a cultura e o ser humano... Laços não delimitados, que sugerem entrelaços, nunca lassos, mas sempre múltiplos e inesperados, que desvelam também uma experiência filosófica não orientada pela abstração, mas que constrói concretamente suas concepções práticas e estéticas. No diálogo entre diferentes tradições poéticas e de pensamento, é a Vida, essa trama de encontros e desencontros, que alcança plenitude através da sua condição trágica.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Trad. Antônio Mattoso e Antônio Queirós Santos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- ATHAYDE, Rogério. **Orunmilá**. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.
- BECKETT, Samuel. **Primeiro amor**. Tradução e desenhos de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Trad. Antonio Mercado. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- HERÁCLITO. In.: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. **Os pensadores originários**. 2ª ed. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublevski. Petrópolis: Vozes, 1991.

- MAGGIO, Antonella. O fantasma de Zabut. Tradução de Fernando Santoro, apresentação de Rossella Saetta Cottone e Paolo Mannina. **Anais de Filosofia Clássica**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, 2019, pp. 173-186. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/35824>.
- MOREIRA, Fernando José de Santoro. Sobre a recepção canibal de uma tragédia perdida. **Codex: Revista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, 2020, pp. 92-138, Disponível em: <https://doi.org/10.25187/codex.v8i2.38916>
- MOREIRA, Fernando José de Santoro. Máscaras de Dioniso no Banquete de Platão. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 34, mar., 2014, pp. 47-62. Disponível em: <https://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/oqnfp/issue/view/40>.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1965.
- PLATÃO. **Fedro ou da beleza**. Trad. Pinharanda Gomes. 6ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- ROHDE, Erwin. **Psique: la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos**. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- VEIGA, Guilherme. **Teatro e teoria na Grécia Antiga**. 2ª ed. Brasília: Thesaurus, 2008.
- VERNANT, Jean-Pierre. Das margens aos monstros. In: VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos: figuras do Outro na Grécia (Antiga Ártemis, Gorgó)**. 2ª ed. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

