

Fabulações de uma Tragédia Exuziaca

Verônica Costa

Doutora em Ciência da Literatura pela Faculdade de Letras da UFRJ.

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

Recebido: 30 de maio de 2021
Aprovado: 30 de setembro de 2021
DOI: 10.47661/afcl.v15i30.54088



COSTA, Verônica, Fabulações de uma tragédia exuziaca. *Anais de Filosofia Clássica* 30, 2021. p. 35-60

ABSTRACT: The goal here is to present some fabulations of time in Fernando Santoro's tragedy *Pentheus*, highlighting the dialogue with the other, the reception and the hybridism of times and cultures. In a first moment, the anachronic composition of the work itself will be discussed - the challenge of writing in the present what was lost in the past - based on the only fragment found from the tragedy of the same name by Aeschylus. It is the verse quoted by Galen: "No drop of blood fall on the ground". Next, the reflection about the time of memory and repetition, well-marked in the prologue, and the re-reading of the ewè "Eşù hits a bird yesterday with a stone thrown today", apparently meaningless, but extremely decisive for understanding questions of ethical, political, and existential character. Such temporal dimensions suggest an ethical interpretation, that is, a proper way of living and acting according to the orientation of ancestral wisdoms.gy in the following centuries.

KEY-WORDS: Myth. Dionysus. Eşù. Time. Hybridity.

RESUMO: O objetivo aqui é apresentar algumas fabulações do tempo na tragédia *Penteu*, de Fernando Santoro, destacando o diálogo com o outro, a recepção e o hibridismo de épocas e culturas. Em um primeiro momento, será discutida a composição anacrônica da própria obra – o desafio de escrever no presente o que se perdeu no passado – a partir do único fragmento encontrado da tragédia homônima de Êsquilo. Trata-se do verso citado por Galeno: "Nenhuma gota de sangue caísse sobre o solo". Em seguida, a reflexão acerca do tempo da memória e da repetição, bem marcado no prólogo, e a releitura do ewè "Eşù acerta um pássaro ontem com a pedra lançada hoje", aparentemente sem sentido, mas extremamente decisivo para compreensão de questões de caráter ético, político e existencial. Tais dimensões temporais sugerem uma interpretação ética, isto é, um modo próprio de viver e agir consoante a orientação de sabedorias ancestrais.

PALAVRAS-CHAVE: Mito. Dioniso. Eşù. Tempo. Hibridismo.

Notas Sobre Uma Insaciável Epidemia

Um dos dramas mais complexos, ambíguos e apaixonantes da Antiguidade é provavelmente o das Bacantes, de Eurípedes. Nessa tragédia o rei de Tebas, Penteu, aprisiona o estrangeiro que chega à cidade desordenando as normas estabelecidas. Receoso de perder o trono, o rei, primo legítimo do estrangeiro, dá ordens para prendê-lo imediatamente e proíbe a realização do seu culto. Autoritário e intransigente, o soberano protesta contra cultos nos quais paixões e encontros vitais são trazidos à tona. O estrangeiro nada mais é senão um disfarce do próprio Dioniso, deus do teatro, que, ao falar de si em terceira pessoa, cria ilusão e embaralha o jogo, provocando uma mudança de percepção. Em cena, confundindo e diluindo as fronteiras entre o eu e o outro, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o distante, a tradição e a ruptura, o masculino e o feminino, encena-se um turbilhão vital. A caça torna-se o caçador. E o caçador — presa. O furor implacável da divindade e a resistência irascível do tirano acirram o jogo entre o caos e os cosmos, a razão e o sentimento, a realidade e a ilusão, a finitude e o não-finito, a vida e a morte.

Desde o ano 405 a.C. o mistério do deus do vinho tem atraído espectadores e inspirado leituras, interpretações, montagens e adaptações teatrais — algumas construindo novas experiências culturais, estéticas e poéticas —, que recriam e reatualizam o culto dionisíaco. Performances, assaz distintas, constroem uma ambientação mítica e colocam em cena a resistência de nobres tebanos (Penteu, Ágave, Autónoe e Ino) em reconhecer a origem divina do filho de Sêmele. Fundada no patriarcado, a nobreza considera o estrangeiro como “bárbaro”.

As diferentes versões e adaptações do mito e culto dionisíaco desvelam um *lógos* mítico-poético, nunca arbitrário, no qual o complexo e instigante encontro entre filosofia, poesia e teatro dá asas à imaginação

e possibilita interpretações cênicas únicas e originais, embora o mitema estruturante seja o mesmo: o filicídio. Cada leitura e interpretação do mito do filho de Zeus e Sêmele desvela máscaras da divindade, sobretudo, expõe o humano e sua natureza selvagem. De modo intenso e belo, o mistério do deus que rompe as regras e instaura seu culto, semelhante a uma partitura de inextinguíveis pulsos, desperta sentidos e sensações, convoca seu séquito a experiências novas e inaugurais. Assim, são produzidas performances plurais, perpassadas por possibilidades estéticas e de pensamentos que nos convidam a perscrutar o sentido ontológico da nossa própria existência.

No Brasil, a mais recente apresentação do mistério do deus das epifanias recebe o título *Penteu*, tragédia de Fernando Santoro escrita na forma de uma “recepção antropofágica” com a colaboração do grupo de extensionistas do Teatro das Ideias Vivas.¹ O processo de composição da obra envolveu uma miríade de narrativas e tradições poéticas e de pensamento amalgamadas. Dentre as narrativas, há um verso seminal que motivou a tessitura de uma obra na qual o clássico e o contemporâneo, o sagrado e o profano, o familiar e o desconhecido no seio do que é íntimo e próximo, formam uma unidade híbrida, rica em sentidos e caminhos interpretativos. Trata-se do verso “nenhuma gota de sangue caísse sobre o solo”, citado pelo médico Galeno. O que precedia, o que vinha depois deste verso? Não sabemos. Sabemos apenas que se trata do único fragmento encontrado da tragédia *Penteu*, de Ésquilo. Tal verso forneceu a dose suficiente para construção de um drama trágico; escorreu pela imaginação, aguçando os sentidos. Germinou ideias férteis, originais. Incutiu, particularmente, o desafio quase anacrônico de escrever no presente o que se perdeu no passado. Impulsionou uma

¹ O Teatro das Ideias Vivas, coordenado por Fernando Santoro, é uma atividade de extensão realizada no Laboratório Ousia da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tem como objetivo pesquisar a sabedoria dionisíaca das tragédias. Aberto a estudantes de graduação, pós-graduação, em diferentes áreas do conhecimento, e ao público em geral, problematiza de modo lúdico, questões filosóficas, estéticas e contemporâneas, produzindo tanto pensamento crítico quanto experiência poética.

dinâmica de recepção, criação e recriação da obra esquiliana. No verso conservado como memória no tempo e refeito no tempo da memória, a possibilidade da obra latente, porvir, inteira — na sua fragmentação. Também Aristófanes de Bizâncio, o gramático, deixou um registro valioso: a hipótese de que Eurípedes valeu-se do enredo de *Penteu*, de Ésquilo, para composição das *Bacantes*. Outra narrativa inspiradora foi as *Bacchae of Euripides*, de Wole Soyinka, uma versão sincrética da última tragédia de Eurípedes, em que elementos da mitologia grega e yorubá se entrelaçam compondo um corpo harmônico.

Em diálogo com a alteridade, Fernando Santoro e os pesquisadores do Teatro das Ideias Vivas investigaram “o genoma literário desta gota” deixada pelo dramaturgo nascido na cidade de Atenas e alimentaram-na “com questões contemporâneas até gerar um drama trágico em uma inquietante ritualística que mistura elementos da linguagem de Ésquilo e dos ritos sincréticos da cultura do Rio de Janeiro” (SANTORO, 2020, p. 92). A recepção dinâmica e contemporânea do outro, do distante, do estranho, do não-familiar estimulou a criação e recriação de uma tragédia perdida, cujos episódios — com enredo, caracteres, elocução, melopeia, peripécias e reconhecimento, conforme orientação da *Poética* de Aristóteles — prendem a atenção do leitor/espectador, levando-o ao questionamento da condição humana. Desse modo, operou-se a descoberta de um mundo através da criação de outro mundo — múltiplo, aberto, heterogêneo, irreduzível a uma unidade homogênea em que o *páthos* trágico gira em torno da mãe que sacrifica o próprio filho.

Faço aqui uma observação: a tragédia *Penteu* não é uma versão contemporânea de um texto clássico, apesar de o modelo que o caracterize encontrar-se presente. Fernando Santoro insere elementos de diferentes tradições filosóficas e poéticas — dionisíacas e nagôs, principalmente —, retoma o verso de Ésquilo, as versões de Eurípedes e Soyinka, explora o dialeto pajubá, a diversidade das línguas (como o grego, italiano, yorubá, russo, ucraniano, francês, inglês, dentre outros),

inserindo elementos rituais e orgiásticos (a música, a dança e o vinho, por exemplo). Além disso, recupera no discurso dramático a ironia (durante o travestimento de Penteu em bacante) e elementos não-verbais.

O desejo de conhecer não só o que foi perdido, mas, sobretudo, o desejo de voltar-se para a escuta de fontes de sabedorias ancestrais, gerou uma peça teatral para ser apresentada em situações e/ou ocasiões de transformações políticas e sociais. O espaço cênico não se limita ao teatro, pelo contrário, estende-se primordialmente a praças, escolas, universidades, parques, vinhedos, galpões e armazéns culturais. O drama trágico pode ser — tem sido! — apresentado parcialmente ou na íntegra e sempre de modo convival. O diálogo, isto é, a interação e a troca com o espectador/leitor torna o espetáculo mais dinâmico, vivo, corporificado em um grande rito coletivo. Diferentes culturas, ritmos, cores, tons e línguas (o plurilinguismo é bastante explorado na representação cênica) dão voz e lugar para a alteridade não como uma diversidade homogênea, e sim como um corpo poético heterogêneo e plural.

Ao contrário do que ocorre na tragédia criada por Eurípides, o mitema da morte de Penteu pelas mãos de sua própria mãe ganha destaque. Nas palavras de Fernando Santoro (2020, p. 100):

Sempre me incomodei nas *Bacantes* de Eurípides com a reação de Ágave ao descobrir que matara o próprio filho. Estranhamente, a personagem euripidiana tem uma função secundária e isto atenuava o *páthos* trágico do mitema básico: a mãe que mata o próprio filho. Como Eurípides, depois de compor uma heroína tão forte como Medeia, podia ter feito uma Ágave tão diluída? Desde o início, por contraste, víamos Ágave como a heroína que devia trazer toda a força do destino trágico, e seu reconhecimento tinha que ser mais poderoso do que a simples revelação de uma ilusão funesta.

Ágave, a heroína trágica, sem dúvida, é a mais difícil das personagens. Através dela desnudam-se os limites e os desejos do humano que, ao ver-se diante das relações de tensões entre a vida e a morte, o júbilo e o sofrimento, o saber e o não-saber, se reconhece finito

diante do *páthei máthos* (πάθει μάθος), provérbio grego que significa “aprendendo através da dor”, “vivendo e sofrendo”, “no sofrer, a aprendizagem”. Ao passar por estágios de apatia, dúvida, inquietação e encantamento, a mãe do jovem rei de Tebas descobre nas encruzilhadas de seu próprio caminhar a possibilidade de transmutação. Mais adiante farei algumas pontuações acerca do caráter desta personagem que age em nós como um dispositivo de depuração e cura.

Ao iniciar uma pesquisa de natureza arqueológica, filológica, filosófica e estética, os pesquisadores do Teatro das Ideias Vivas permitiram que a tragédia perdida de Ésquilo ressurgisse a partir de uma recepção sincrética nos planos temporal, espacial, linguístico, cultural e ritualístico. Convém deixar claro que não houve em momento algum a pretensão de uma “reconstituição histórica de um imaginário antigo nem a total adaptação a um cenário atual” (Santoro, 2020, p. 96). Impossível reproduzir a tragédia perdida, porém, é possível criar e recriar a partir dos seus fragmentos aquilo que a torna memorável, percebendo-a para além da construção de meros objetos elaborados com técnicas e/ou formatos exaustivamente repetidos.

Vida e morte, a presença e a ausência, o clássico e o contemporâneo, o patriarcado e o matriarcado, as maldições tebanas e as adversidades contemporâneas, o outro, o estranho, o distante — o estrangeiro! —, são problematizados a partir de uma temporalidade circular através da qual uma experiência poético-filosófica, orientada por raízes ancestrais, é experienciada. O diálogo entre África, Europa e América enriquece este poema catártico que, na sua complexidade, tem lançado tanto os pesquisadores do Teatro das Ideias Vivas quanto os espectadores/leitores em uma encruzilhada de questões éticas, sociais, filosóficas e ontológicas.

Encruzilhada? Ao contrário do que se costuma pensar, ver-se diante de uma encruzilhada não significa, necessariamente, estar lançado em apuros, em um beco sem saída, e sim a todo instante deparar-se com caminhos que conduzem a outros caminhos. Recordo-me do conto “O

jardim dos caminhos que se bifurcam”, de Jorge Luís Borges, em que o protagonista Yu Tsun não acredita na existência de um tempo uniforme, absoluto, linear. Para ele, cada vez que nos defrontamos com alternativas, isto é, cada vez que nos deparamos com caminhos distintos, optamos por um, todavia, o caminho escolhido, tal qual o tempo, traz em si possibilidades de caminhos que também se desdobram em outros. Quer queiramos ou não, somos/estamos lançados, constantemente, em uma encruzilhada de questões e decisões que se encontram e bifurcam-se.

Há em cada encruzilhada um caminho, um movimento que não se desdobra em começo, meio e fim, mas tão-somente desvela-se como um caminho essencial (Cf. HEIDEGGER, 2002, p. 58). Nesse caminho essencial o decisivo é o caminhar como passagem, isto é, o caminhar como descoberta de paragens, veredas, frestas, vias que conduzem ao diálogo e à escuta tanto do outro quanto à escuta do outro de nós mesmos. Encruzilhada — curso e percurso sendo, abertura para uma travessia, que se revela e vela enquanto caminhamos, pensamos, agimos e interagimos uns com os outros. Vale ressaltar que nenhum caminho esgota as possibilidades do caminhar. Não percorremos um caminho até o fim. Cada um de nossos passos traz compassos que conduzem a possibilidades de decidir o que fazer, isto é, manifesta arranjos de sentido que nos orientam a saber o que deve e o que não pode deixar de ser feito diante de uma determinada situação. Estamos sempre em situação de encruzilhada.

O Outro

Não sabes que somos o oriente fenício e o ocidente grego?
[...] Cariocas tupinambás e villegaignons protestantes?
Que somos o mar de Cartago e o sol de Roma?
A pólvora de Estácio de Sá e o arco do caboclo Tamoio?
Que somos filhos de Bizâncio e de Granada? De Benguela e
da nobreza Nagô?
(SANTORO, 2020, p. 124)

Somos um corpo múltiplo, diverso, atravessado pelo outro — palavras, sonoridades, sentidos, afetos, memórias, tradições, possibilidades —, somos um corpo sem contornos definidos, um corpo elástico, sem amarras, latente e vazado de alteridade. Somos a mistura, profunda e fluida, de incessantes fontes jorrando desde às entranhas da terra. Nessas fontes de potencialidades filosóficas, estéticas, sensoriais, fontes de sabedorias ancestrais, somos a pulsão de um corpo sempre em trânsito, dinâmico, que se vela e desvela como criação poética.

Em *Penteu* importa perceber não as semelhanças, e sim explorar as diferenças entre o “eu” e o “outro” — conservando-as. Afinal, somos o amálgama de tradições e culturas díspares. “Somos todos a mistura de tantas fontes” (SANTORO, 2020, p. 124). Somos a expressão de um eu atravessado, perpassado, furado e constituído pelo outro, pelo outro do outro e, inclusive, pelo outro de nós mesmos. Não somos, portanto, um organismo isolado e/ou a soma de diferentes partes. Somos um corpo sonoro-plástico que se manifesta como mundo e sentido — linguagem. Somos, essencialmente, um corpo social, ético e poético.

O deus do tirso, como sabemos, não tem uma origem ou forma definida. Sua natureza múltipla se molda a cada necessidade. Considerado excêntrico, bárbaro, forasteiro, regressa à terra natal para cobrar o reconhecimento como filho de Zeus e Sêmele² e a aceitação de seu culto. Sua chegada no drama trágico de Fernando Santoro é inusitada: disfarçado de estrangeiro, desembarca em um barco com suas bacantes. Seu desembarque já opera uma transformação: as mulheres de Tebas deixam suas casas e encaminham-se à praia para receber as sacerdotisas de Baco recém-chegadas de mares longínquos; ao saírem do barco, as bacantes conduzem as tebanas até o bosque da Resina³, lugar

² Na leitura decolonial de Fernando Santoro, Sêmele foi expulsa do palácio de Cadmo, quando este descobriu sobre a sua gravidez. Ao ser banida da casa real, sozinha e apaixonada, decide ir atrás do “forasteiro” e é morta na guerra.

³ Localizado em Sambuca di Sicília, província de Agrigento.

onde será realizado o rito de purificação de *Ágave*.

O episódio do “Desembarque das *Bacantes*” foi construído a partir de um ato político:

A capitã alemã Carola Rackete [Dioniso] do navio da ONG Sea-Watch foi presa ao desembarcar em Lampedusa com quarenta migrantes [*Bacantes*], náufragos que ela salvara da morte em alto mar. A juíza Alessandra Vella [*Ágave*] da província de Agrigento mandou soltá-la, contrariando o primeiro ministro, pelo que ela recebeu vários aplausos e apoios de toda a comunidade siciliana [mulheres de Tebas] (SANTORO, 2020, p. 98).

A resistência em aceitar/acolher a alteridade é uma questão atual e explorada de modo filosófico-poético na tragédia. A cena do “Desembarque das *Bacantes*” coloca em questão os limites entre o conhecido e o desconhecido, a proximidade e a distância, a recusa daquilo que é estranho e o acolhimento do não-familiar. Através da música, do canto e da dança, as mulheres são “possuídas” pelo deus das epifanias ao mesmo tempo em que um rito coletivo de purificação é iniciado. E não só as mulheres de Tebas são seduzidas e tomadas pela loucura divina. A música, enquanto respiração, o canto, enquanto convite à participação, a dança, enquanto densidade de sentido e doação do vazio, envolvem também os espectadores, integrando-os ao coro dionisíaco compondo, desse modo, um corpo sonoro-plástico no qual uma pulsão de vida vem a lume tecendo e entretecendo uma rede dialogal. Mulheres e homens transmutam-se em *bacantes*, porque o delírio provocado pelo deus do vinho liberta para a liberdade de ser aquilo que originalmente somos: um corpo eclodindo como acontecimento poético.

O corpo como acontecimento poético é uma característica marcante do teatro e tem me levado a pensar três questões que dialogam entre si: 1) o corpo como lugar do insólito, do mágico, do misterioso; o

corpo como frêmito, soar e ressoar de pulsões ctônicas através das quais descobrimos e reinventamos a nós mesmos; 2) o desafio do ator de atuar no limite do risco, de despir-se de si, de voltar-se para dentro, desaparecer, para que no movimento de contenção e concentração, o outro (a personagem) se lance para fora, irrompa, exploda, escape pelos poros do corpo, jorrando como sopro e jogo; 3) a consciência do ator de estar em cena atuando, brincando, com o dentro/fora, o fora/dentro do corpo, e não simplesmente entrar no enredo. Tenho inclinado-me a pensar que para dar corpo — entenda-se corpo aqui como linguagem, sentido, vida — a uma personagem “é preciso ouvir o espírito sair soprado do corpo. O que é espiritual não está fora da matéria, é matéria cantada” (NOVARINA, 2003, p.36). Pois somos corpo-pensamento, corpo-espírito, corpo-matéria, corpo-sentido, corpo-gesto entregando-se como potência que a todo instante eclode e se esvai. E permanece como presença.

Não é fácil, porém, desaparecer como sujeito durante uma interpretação cênica para que o corpo apareça nas suas potencialidades de alteridade, improviso, fala, canto, dança, gesto — silêncio. E o sujeito, o “eu” ator/atriz desapareça. As personagens de *Penteu*, através do lúdico, a todo instante vestem e despem máscaras. Dioniso, por exemplo, se apresenta na sua natureza animal, natureza vegetal, humana e, inclusive, como entidades do culto umbandista. Espelhos por ele manejados refletem e projetam no exterior nuances do interior. Tirésias, por sua vez, revela segredos conforme à necessidade e se destaca como guardião e porta-voz de sabedorias ancestrais. Penteu, o tirano de Tebas, debocha das tradições, se comporta de modo autoritário e negacionista e, com ganas de futuro tecnológico, desconhece os limites de sua própria finitude. Ágave, a mais complexa das personagens, transforma-se gradativamente em heroína trágica e tem sido construída (tanto no processo de criação da tragédia quanto na representação cênica) a partir da palavra-questão explorada por Freud *das Unheimlich* — o termo é um exemplo de intraduzível filosófico e sugere, simultaneamente, o familiar

e o desconhecido, o íntimo e o público, o notório e o incógnito, a inquietante tensão/pulsão entre vida e morte, a estranha e perturbadora sensação de algo familiar no abismo que é o outro, o outro do outro e o outro de nós mesmo.⁴ Ao longo de tragédia, opera-se em *Ágave* uma alteração de estados de pluralidades provocada pelo deus da ilusão: de filha e mãe de reis, apática, ressentida e oprimida pelo patriarcado, passa a uma feminista empoderada, em seguida, torna-se uma sacerdotisa de Baco. Pouco a pouco, *Ágave* sai de um estado de arritmia, culpa e prostração, a um estado ativo, isto é, passa a um estado de vivacidade e transfiguração do eu à medida que entra em um movimento de autossuperação, de conquista, de liberdade e descoberta de si. Uma força vital lança *Ágave* ao encontro das possibilidades que ela mesma é. E provoca no espectador/leitor tanto mais ojeriza quanto mais afeição ou, nas palavras do velho Aristóteles, desperta simultaneamente terror e compaixão.

Ver o Invisível, Além do Sensível

O prólogo de *Penteu* é anunciado por um narrador que conta ao espectador/leitor acerca do processo de composição do drama trágico. Ao fim da sua narrativa, duas Bacantes se aproximam e vendam seus olhos. Toques de atabaques despertam os sentidos e dão corporeidade e verdade a uma música vigorosa, que jorra das entranhas da terra como dança, como gesto, como palavra reveladora, como fonte acústica de possíveis tonalidades e sentidos, colocando o divino e o humano em comunhão. As pulsões da música dando-se como presença evocam e instauram uma temporalidade de significações múltiplas. Essa música

⁴ A personagem *Ágave* desempenha na tragédia as *Bacantes*, de Eurípedes, papel secundário; já em *Penteu antropofágico*, de Fernando Santoro, destaca-se como heroína trágica. Através da sua ação, realiza o rito de sparagmós do próprio filho e, com isso, instaura uma nova ética na *pólis* tebana.

emergindo desde os domínios de Perséfone, percutindo e repercutindo, é o próprio deus das máscaras se manifestando. Logo o narrador entra em transe e acolhe em seu corpo o espírito de Tirésias.

Ao evocar as sombras do Hades, Tirésias, o porta-voz do destino, permanece em uma posição central e resgata as almas de Cadmo, fundador de Tebas de sete portas, de Penteu, rei de Tebas e filho de Ágave, e de Ágave, filha e mãe de reis. Uma atmosfera de encontros e expectativas é criada. Em seguida, profere:

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 coroadado de cachos e
gavinhas.
Da terra, invoco as máscaras que transitam no Aiê e habitam
as profundezas do Hades subterrâneo:
Egungum! Egungum! Ogum!
(SANTORO, 2020, p. 103-104)

Na perspectiva encruzilhada da tragédia de Fernando Santoro, Tirésias é o guardião das “tradições e do segredo — awó — de nossos ancestrais”. A personagem “veste a figura de Orunmilá, a quem é dado o conhecimento dos segredos que se revelam pelo opelê de Ifá” (SANTORO, 2020, p. 99). Esses segredos são compartilhados conforme a necessidade e orientam para o cumprimento de uma ação necessária, isto é, indicam uma ação de natureza vital que encoraja o encontro do eu com o outro, a conquista de liberdade, de identidade e sabedoria.

Privado por Hera da luz, e outorgado por Zeus a conhecer o

futuro,⁵ o vidente cego enxerga até mesmo o que os olhos mais perspicazes não conseguem perceber. Sem se deter na ilusão provocada pela aparência, pelo imediato, pela diluição da realidade em um conceito universal e abstrato, abrindo mão do transitório e fugaz, ele antevê a sorte, o inefável, o percurso de vida de alguém, da cidade de Tebas, porém, não faz prenúncios a torto e a direito. Guiado pelo olhar-escuta de uma temporalidade circular, coerente em seus pensamentos e ações, respeitoso e obediente a sabedorias ancestrais, que vibram e ressoam desde o fundo sem fundo da terra, ele alcança a dimensão através da qual é possível especular a totalidade de ser do real, isto é, o aparecer da realidade na sua dinâmica e unidade de passado, presente futuro.

Por conhecer “o que foi, o que será e o que sempre é”,⁶ o filho de Everes e da ninfa Caricló estabelece uma relação de intimidade tanto com o tempo quanto com o ser. Imerso em um tempo não linear, ou melhor, em sonância e consonância com a temporalidade experienciada além dos calendários e relógios, participa de um tempo no qual passado, presente e futuro configuram uma unidade. Assim, ao fazer divinações detém os olhos sobre a ciranda dos tempos: volta-se para o pretérito, interpreta sinais do presente e, atento a indícios, prediz o futuro. Destarte, não se engana com aquilo que a visão capta. Ao lançar o olhar além do momentâneo, do unilateral, do imediato, entra em sintonia e

⁵ O mito da cegueira de Tirésias apresenta diferentes versões que potencializam e enriquecem o poder configurador de realidade do próprio mito. Em *Penteu antropogógico* de Fernando Santoro, Tirésias é privado por Hera da luz. Não sabemos se o motivo que levou a esposa-irmã do soberano do Olimpo a cegá-lo. Em uma versão do mito sobre a cegueira do vidente tebano, ela pergunta a Tirésias quem sente mais prazer: se o homem ou a mulher. Ele respondeu que seria mulher. Furiosa, Hera entendeu que um segredo feminino havia sido revelado e cegou-o imediatamente. Zeus acatou a decisão de Hera, mas atribuiu a Tirésias o poder da adivinhação. Em outra narrativa, Tirésias caçava em um bosque e, sem querer, viu Atena nua. Irritada com sua ousadia, a deusa privou-o da visão. A ninfa Caricló, mãe de Tirésias, alegou que o filho apenas havia observado o que se dava a ver diante dos seus olhos. Atena não lhe devolveu a visão, mas concedeu-lhe o dom de revelar auspícios. E assegurou que mesmo quando estivesse no sombrio Mundo Inferior sua memória e os dons divinatórios estariam preservados.

⁶ Reconhecemos nesta declaração a primeira frase de ontologia ocidental, atribuída a Calcas, o adivinho da *Ilíada*: “Todas as coisas ele sabia: as que são, as que serão e as que já foram”. HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. E também Teogonia de Hesíodo, versos 32 e 38.

sincronia com os acontecimentos. Desse modo, percebe a realidade, a existência, a partir do seu próprio movimento. Dito mais precisamente, Tirésias lança a percepção não apenas na direção de um problema específico, e sim para a relação deste com o presente, o passado e o compromisso com o futuro. Tal relação não pressupõe a visão como algo sensorial e/ou fisiológico. Mais que captar uma imagem através da retina, ele experiencia o princípio de tudo em tudo que se olha e se dá a ver tal como é, no seu jogo de claridade e escuridão, descortinando diferentes tonalidades e sentidos. Sua percepção alcança o não-visível do visível, o ser e o não-ser de cada coisa, da realidade, convidando à reflexão. Ora, refletir, cogitar, especular, meditar, pensar, são experiências que não se restringem à construção de discursos teóricos e/ou à mera prescrição de uma “receita expressa” capaz de solucionar um problema. Refletir, cogitar, especular, meditar, pensar, são verbos e, como tais, indicam a realização de uma ação; apontam, através da interpretação, para a essência, para a necessidade de perscrutar as raízes (os fundamentos) através das quais vigora o mistério de ser do real.

Tirésias, todavia, não tem nenhum poder sobre o tempo. Sua “memória sabe discernir para além, do presente, o que está enterrado no mais profundo passado e amadurece em segredo para os tempos a vir” (VERNANT, 1990, p. 145). Mesmo estando no sombrio Hades, ele conserva memória e conhecimentos. E quando de lá regressa, tal flama de tempos imemoriais, revela auspícios. Seu empenho é motivar o outro a conhecer a si mesmo, a perquirir a verdade na sua dinâmica de realização, a partir da possibilidade que se é, do vigorar do ser — da realidade, de cada coisa, sobretudo, do ser humano como realização ética e poética.

Na simplicidade das palavras do porta-voz do destino temporalidades e sentidos — ambíguos, cifrados — entrecruzam-se. Suas palavras “sacodem” realidades, “despertam” a percepção sensível de quem as escuta, encorajando à ação.

Jogando os Astrágalos

Penteu começa com “o sonho de *Ágave*”. Atordoada com um sonho “estranho” e “inquietante”, a mãe do rei de Tebas decide fazer uma consulta com o vidente. Ela busca, através do oráculo, uma resposta para o sentido oculto em seu sonho. Atento, *Tirésias* pede que ela conte sobre o sonho. Escutemos:

O sonho sonhado sangrava em mim:
Um erê no meio de um bosque,
Os seus protetores dançavam armados.
Ele brincava com seus brinquedos:
Cone, corneta, tambor, tamborim,
bonecos de braços articulados
e belas maçãs douradas do bosque.
Um sonho sonhado sangrava em mim:

Chegaram titãs pintados caiados
Titãs tatuados de argila e de giz.
Um espelho mostraram ao lindo menino,
Que olhava a imagem de cachos e cílios.
Os brilhos no espelho: centelhas de facas
Cortando em pedaços os membros pueris.
Nas pernas, nos braços, no ventre, as adagas
cortando o pescoço e abrindo o quadril.
Jorram dos membros respingos de vinho.
E o vinho eu bebia a ficava feliz.
O sonho sangrava e o vinho eu bebia
veio um dos titãs e olhou para mim
— ele disse que
Nenhuma gota de sangue caísse sobre o pé.
(SANTORO, 2020, p. 104-105)

O sonho de Ágave traz à tona uma temporalidade marcada por sangue. O “erê” é o próprio Dioniso Zagreus que, enquanto brincava com seus brinquedos, fora esartejado, assado e, em seguida, devorado pelos Titãs. “Atená, outros dizem Demeter, salvou-lhe o coração que ainda palpitava. Engolindo-o, a princesa tebana Sêmele tornou-se grávida do segundo Dioniso. [...] O mito possui muitas variantes, principalmente aquela segundo a qual fora Zeus quem engolira o coração do filho, antes de fecundar Sêmele” (JUNITO, 1991, p. 119). Enfurecido, o pai dos deuses fulminou os Titãs e, da fuligem de suas cinzas, nasceram os homens. Desse modo, cada ser humano carrega consigo potencialidades tanto mais titânicas quanto mais dionisíacas.

Por respeitar as tradições e os segredos dos antigos, Tirésias encontra signifição no viver além do imediato, que continuamente se renova na ciranda do tempo. Ele vê desde a essência, desde o élan da possibilidade de ser, não-ser e vir a ser. Ao olhar não para fora, isto é, por deter-se não na ilusão provocada pelo reflexo dos sentidos, e sim por considerar os sinais transmitidos, entra em si⁷ e, em sintonia e sincronia com a escuta de vozes oraculares, se aproxima da verdade enquanto interpreta indicativos do porvir. Tal percepção é possível graças ao seu conhecimento tanto do passado como do presente.

Sábio, não por ser um erudito ou acumular conhecimentos, mas porque age de modo coerente e constante, sempre orientado pela ancestralidade, o adivinho de Tebas descobre o que convém e o que não convém. Ao estabelecer um diálogo com os antepassados, diálogo este que se realiza como escuta, como um possível ver e interpretação da realidade que conduz à descoberta de outras possibilidades não previstas pela ponte do olhar da razão, ele compreende o sonho de Ágave como rito de *sparagmós* do primeiro Dioniso e recomenda que sua consulente se purifique, o quanto antes, “de um crime contra o deus”. A filha e mãe

⁷ Entrar em si não diz respeito à introspecção, à intimismo e/ou ao subjetivo. Entrar em si: permitir que o outro ressoe através de si na sua singularidade, no seu modo próprio de ser e estar.

de reis, por seu turno, reage. Desacredita das divinações. Ouve o que está sendo vaticinado, e parece não escutar. Pertinaz e hesitante, não percebe que é preciso atenção aos sinais transmitidos pelo oráculo e interpretados pelo vidente. Auspício é algo que incita a realização de uma ação.

A Cegueira do Inconsciente

Na revelação de Ifá, o encaminhamento para consumação de um ato, todavia, a filha de Cadmo não compreende. Ao terminar de ouvir o oráculo, contesta:

Não sei que verdade você diz, Tirésias,
mas veja como minhas mãos são limpas.
Eu não tenho sangue do meu sangue nas mãos.
(SANTORO, 2020, p. 105-106)

A interpretação do sonho de Ágave coloca em questão o desejo de ver e conhecer inerente a cada ser humano. Sem perceber que se trata de um crime de sangue vindouro, mantém-se cada vez mais presa ao passado. Em Ágave, o que atordoa e angustia não é o desconhecido, e sim o que lhe é mais íntimo e familiar. Os ciúmes que sentia de Sêmele e a culpa que carrega por sua morte atormentam-na. Seus olhos de deserto — atentos a sombras e a pretéritos miasmas — impedem-na de perceber que tal tormenta tem origem no patriarcado fundado e perpetuado por sua própria estirpe. A filha e mãe de reis, parafraseando Aberto Caeiro, precisa raspar as camadas de tintas com que lhe pintaram os sentidos, somente assim poderá desvencilhar-se do vazio de si mesma. Resistente em tirar a venda sobre seus olhos, em atitude de negação, obstinada em sua altivez, contesta os auspícios. O divinador, por sua vez, age “com a astúcia de um psicanalista que deixa o consulente revelar ele mesmo os seus sentimentos, desejos e culpas mais recônditos” (SANTORO, 2020,

p. 99), limitando-se a fazer breves pontuações. Ele vê a liberdade de negação de Ágave como a possibilidade de ela mesma, por sua própria conta e risco, purificar a si, libertar as mulheres e a cidade de Tebas da maldição do patriarcado. Para isso, Tirésias encoraja-a a voltar-se para o mais recôndito de seu ser.

As intervenções do vidente cego trazem à tona a complexidade misteriosa de impulsos cadenciados e dissonantes que agitam Ágave. A fim de auxiliá-la, enfatiza:

Vai ao Bosque da Resina,
finca sete tocos de pinho em torno à tua tenda e espera.
Não tardes, não demores, lava tua mão do sangue de teu
sangue.
Um crime de sangue será realizado.
(SANTORO, 2020, p. 105)

A mãe do rei de Tebas não percebe que um crime está por vir. Que crime será este? Por que e por quem será cometido? Sangue de quem será vertido? Tais perguntas não passam pela sua cabeça. Presa ao passado, não consegue enxergar aquilo que está escancarado diante de seus olhos. Sequer cogita que através da sua ação será possível libertar Tebas, as mulheres tebanas e, principalmente, a si mesma, da ditadura patriarcal. A todo instante, em sua cegueira se esgueira enquanto o porta-voz do destino é todo olhar. Sequiosa para se livrar da mácula que sente em relação à morte da irmã, prepara seu rito de limpeza: entrega sete tocos de pinho ao deus das epifanias. O desejo de encontrar paz de consciência motiva-a, apesar das hesitações.

Há em Ágave sentimentos paradoxais. Tanto mais oculta a culpa que carrega pela morte da irmã tanto mais culpada se sente. Tanto mais oprimida pela ditadura patriarcal tanto mais sabe que esta tem de ser destruída. Tanto mais questiona o rito de purificação prescrito por Tirésias mais prepara-o. Um vazio, a ânsia de fazer o que precisa ser feito enchem-na de fôlego. Tais sentimentos conduzem-na gradativamente à

realização de uma ação. Mesmo seguindo às cegas, não enxergando aquilo que está diante de seus olhos baços, mantém-se firme no seu propósito. Realiza o que precisa — o que deve — ser feito: entrega ao filho de Zeus e Sêmele um sacrifício.

Após cumprir seu rito de limpeza em memória às mulheres violadas, repudiadas e oprimidas de Tebas, tomada de entusiasmo e vitalidade, alegre, em êxtase, lidera o séquito dionisíaco e, dominada pelo “desejo incontido de mesclar os membros e semear a vida” (SANTORO, 2020, p. 134), pela ânsia e atrevimento de Vida, encantando “os gestos com o brilho do olhar” (SANTORO, 2020, p. 135), põe fim à “maldição da tirania” (SANTORO, 2020, p. 114), mas paga com o que tem de mais caro e significativo para si. Ágave sacrifica uma fera no bosque, todavia, não percebe que a cabeça do “leão carniceiro” (SANTORO, 2020, p. 135) que exhibe como um troféu em suas mãos é a cabeça de seu próprio filho. O instante da *anagnórisis* é doloroso. Uma gota de sangue cai sobre seu pé, abrindo sulcos no vazio da insaciável noite escura, onde o mel da vitória e o sal do pranto, em fremente gozo e incontido desejo, enlanguescem os sentidos. Em um átimo de segundo — tudo resplandece, tudo é fulgor. Em um átimo de segundo — horizonte tempestivo, tudo finda indescritivelmente. O brilho das cores empalidece. A razão rechaça a paixão. O entusiasmo cede lugar à dor. E um desesperado grito lancinante, de súbito, impõe silêncio. Esse silêncio preenche espaços, corporifica uma outra realidade, ilumina um horizonte que, sedento de promessas, cristalino ressoa.

Por que Tirésias não revelou à Ágave que o seu ato simboliza o rito de esquarteramento do primeiro Dioniso? Por que não a alertou que “sangue sobre o pé” (SANTORO, 2020, p. 105) configura o derrame de seu próprio sangue? Por que ele, com toda sua sabedoria e perspicácia, não fez absolutamente nada para mudar o curso e o transcurso dos acontecimentos? Por que o oráculo não emitiu com clareza seus sinais? Ora, o dizer do oráculo não está pautado em relações propositivas como o que é “verdadeiro” e o que é “falso”. Seu dizer é ambíguo e, como tal,

abre lugar para a equivocidade e o equívoco. Tirésias recolhe os sinais emitidos e interpreta-os, segundo a questão colocada por Ágave. Sua tarefa é escutar e interpretar sinais oraculares e transmitir, de acordo com a necessidade, orientações que motivam a realização de uma ação, porque o caminho não pode ser outro. Ora, o porta voz do destino não tem domínio sobre o fluxo dos acontecimentos; ele não é capaz de controlar e/ou intervir no tempo.

Então, Ágave seria a única responsável por sua própria desdita? O caminho já está sempre traçado, mas não o caminhar. Este é singular, intransferível. Se Ágave tivesse feito uma re-visão dos auspícios de Ifá, se tivesse realizado uma autorreflexão, se tivesse ponderado suas ações e emoções, com cautela e serenidade, poderia, talvez, ter aliviado o fardo, poderia, talvez, através da percepção da situação, ter passado pela desdita de forma menos dolorosa, mas sem alterar o cumprimento do seu propósito. Não se escapa daquilo que se está predestinado a ser. Apresentar uma atitude de reflexão diante de um problema significa abrir-se para o problema sem a pretensão de esgotá-lo; significa dar um salto além do imediato, buscando proximidade com o ser, proximidade com a coisa. Mais que a resposta, o seu fluxo.

Tudo Pra Ontem!

Tempo? Pulsão, gênese de mundos e sentidos, abertura de horizontes, encruzilhadas... O tempo transcorre na sua dinâmica cíclica na qual passado, presente e futuro sutilmente se encontram e entrelaçam-se no tear de suas possibilidades. E um aqui-agora instaura um tempo sem começo nem fim, um tempo além do escorrer das areias da ampulheta, além dos correr dos ponteiros do relógio, um tempo que não consta nos calendários, que não se mede pelas estações... Tempo — jogo

no qual a vida, a morte e o renascimento acontecem em um único instante.

Estas breves reflexões sobre o tempo surgiram a partir do Episódio I da tragédia *Penteu*. Atordoada com a profecia de um crime de sangue, Ágave vai de encontro às divinações do porta-voz do destino: “Quer me atingir o passado com essa pedra que será lançada amanhã?” (SANTORO, 2020, p. 116) Na boca de Ágave tais palavras soam sem pé, nem cabeça. Porém, se deixarmos essas palavras ressoarem na sua força e magnitude perceberemos que se trata do *oriki* “Eşù atinge um pássaro ontem com a pedra lançada hoje”. O que isso significa?

Mais que uma prédica sobre a finitude e a transitoriedade da realidade, das coisas, sobretudo, mais que um apontamento sobre a transitoriedade do ser humano, encontramos, neste dito de Eşù — dependendo da ocasião — uma pluralidade de significações decisivas para compreensão de problemas de natureza ética, política e existencial. Todavia, para entendermos o que está sendo colocado como questão é necessário darmos um salto além do curso e transcurso linear do tempo, é necessário irmos além da ideia do tempo como um andamento de presente, passado e futuro.

Convite para refletir acerca das questões primeiras e últimas, ou mais precisamente, encruzilhada de questões existencialmente lancinantes, o adágio “Eşù acerta um pássaro ontem com a pedra lançada hoje” demanda a realização de uma ação na medida em que instaura a força e o sentido configurador do mistério de ser e não-ser a partir de um modo de pensar meditativo. Tais palavras não são para serem compreendidas ao pé da letra, mas tão-somente incorporadas, isto é, pensadas além da concatenação lógica dos eventos. Isso decorre de que a tarefa de pensar consiste em ver o não-visível de tudo que é visível; escutar o que se dá como escuta do não-dito de todo dizer. Compreender que a pedra lançada hoje atinge um pássaro ontem significa experienciar a realidade como realidade; significa voltar-se para o tempo como unidade que é, em sua presença, e não como um

conceito de tempo. Pois o tempo na sua unidade de ser, não-ser e vir-a-ser, é sempre fluxo, possibilidade, concretização de sentidos, e ultrapassa os conceitos que tentam cerceá-lo em uma experiência linear do próprio tempo.

As palavras “Eṣù acerta um pássaro ontem com a pedra lançada hoje” apontam para uma abertura, para uma experiência direta, imediata e singular com a realidade. Certamente, esta mensagem é desconcertante e dá uma desordenada em nossos conhecimentos e concepções acerca do tempo. Não se trata, porém, só de pensar o tempo, mas de pensar o quê? quem? gira e regira a roda do tempo — na direção que mais aprouver — e, mormente, o que escutamos? interpretamos? compreendemos? decidimos? quando ouvimos a palavra Eṣù? Mensagem e mensageiro, caminho e caminhar, ordenação e caos, princípio dinâmico, pulso e impulso da vida, portador do aṣè, Eṣù é aquele que faz as coisas acontecerem; é ele quem fia e ata os pontos da encruzilhada na qual, desde sempre, estamos lançados. O que esta discussão tem a ver com a tragédia *Penteu*? Tudo. Nessa tragédia, como já dito anteriormente, Tiresias veste a figura de Orunmilá, que com sua arte divinatória interpreta o sonho de Ágave, porém, quem a conduz para realização do rito de purificação é Eṣù. — Ah, enfim, encontramos o culpado pela desdita de Ágave! — intervém o senso-comum. Não! Eṣù não é diabo, conforme pregam a torto e a direito certas religiões. “Indiferente aos princípios do bem e do mal” (SOYINKA, 2000, p. 18) Eṣù é potência de vida. É desconserto, concertando.

Não estou aqui discutindo a cosmogonia e os rituais yorubás, ou apontando semelhanças e diferenças entre sabedorias ancestrais de origem dionisíaca e nagô; tampouco dizendo que Eṣù é Dioniso e/ou Dioniso é Eṣù. Uma obra teatral desdobra-se para além das dobras da cortina, onde o vigor da trama poética é sempre o inesperado. Em *Penteu* o hibridismo de tradições filosóficas e culturais coloca em cena um drama questionador e original, em que distintos saberes e modos de se colocar perante a realidade, o convívio familiar e, sobretudo, coletivo

se cruzam e entrecruzam-se harmonicamente. O que perpassa a obra é um ato ético-político-social. Vejamos como isso ocorre.

Ao longo do drama trágico música, canto, dança e poesia desfazem fronteiras e apontam caminhos para realização de um rito de limpeza, conduzido por Dioniso libertador, que “na sua capacidade de se espalhar no tempo e no espaço, de se modelar a cada necessidade” (MANTÍIA, 2019, p. 45), usa a máscara mais adequada ao território e/ou à situação em que atua. Em relação ao culto de purificação de Ágave, o deus do duplo domínio da vida e da morte, movimenta-se com a energia de Eshù e, como tal, inventa mundos, traça e abre novos caminhos, cria possibilidades nas quais existências se oferecem inteiras.

Antes de finalizar gostaria de fazer duas observações: 1) Na tragédia de Eurípedes, *As Bacantes*, o desfecho do drama trágico permanece em suspensão, todavia, podemos prever a desdita que recai sobre a família de Cadmo. Após o *sparagmós* de Penteu não há reconciliação entre o deus e o humano. 2) Na tragédia de Fernando Santoro, como na de Soyinka, a morte de Penteu é um rito de renascimento, de transformação e instauração de uma nova ordem, uma ordem na qual o feminino telúrico volta a ser cultuado. Ao mesmo tempo em que a desventura recai sobre Tebas de sete portas, a ventura da renovação e libertação da maldição da tirania traz regozijo: o divino e humano celebram um grande rito comunitário. Os oprimidos, os marginalizados, os subjugados passam a ter voz. Percebemos, através do drama trágico de Ágave, que o ser humano está sempre reconstruindo — ontologicamente — o sentido da sua existência.

O fulgor sombrio da cena em que Ágave, com o auxílio das Bacantes e Dioniso, decepa a cabeça de Penteu, seu filho, exibindo-a em seguida como seu troféu de caçadora, desperta no espectador/leitor sentimentos díspares. Horror e compaixão misturam-se. O lamento fúnebre e o júbilo plangente da filha e mãe de reis arrebatam nossos sentidos. E, levam-nos a compreender que o ser próprio da existência não obedece a uma escolha deliberada entre o bem e o mal, o certo e o

errado, o vazio e a plenitude, a razão e a emoção. Somos uma ambivalência de percepções, sensações, sentimentos, pensamentos. Somos, essencialmente, força vital. Ser em devir. *Penteu* suscita estas questões e outras questões, enquanto realização de um mito e culto catártico, convoca-nos a um compromisso de responsabilidade e desvelo da condição humana.

Referências Bibliográficas

- BRANDÃO, Junito de Souza. “Dioniso ou Baco: o deus do êxtase e do entusiasmo”. In: *Mitologia Grega*. 4. ed. V. II. Petrópolis: Vozes, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. “Ciência e pensamento do sentido”. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. In: _____. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 58.
- MANTÍA, Fabio. De sangue e vinho: as Bacchae de Soyinka como exemplo de teatro sincrético, circular e multidimensional. Trad. Luisa Buarque. *Revista Anais de Filosofia Clássica*, vol. 13, n. 26, 2019, p.42-56.
- NOVARINA, Valèri. *Diante da palavra*. Trad. Amgela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- OTTO, Walter. *Teofania*. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2006.
- SANTORO, Fernando. “Sobre a recepção antropofágica de uma tragédia perdida”. *Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 2, 2020, p. 92-138.
- SOYINKA, Wole. *The Bacchae*. London-New York: Norton & Company, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre. “Aspectos míticos da memória”. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.