

A TRAGÉDIA GREGA – CONSCIÊNCIA E ACEITAÇÃO DO LIMITE COMO MEIO DE ALCANÇAR O CONHECIMENTO¹

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa*

Resumo: Este trabalho, aqui apresentado, é a *terceira* versão - inédita - de um estudo que não só faz parte da minha pesquisa acadêmica, como também, e sobretudo, é, para mim, uma questão vital. Esta é até hoje a versão mais completa e mais elaborada. A nossa condição de seres humanos frente à realidade é, desde a Grécia, uma questão pulsante. Procuramos captar e compreender a multiplicidade das coisas que se nos apresentam e o instrumento que temos para isso é sempre o λόγος em todos seus inúmeros sentidos. Nesse caso, perguntamo-nos, desde sempre: seria esse λόγος capaz de exprimir todas as realidades que existem para o ser e nos levar ao conhecimento?

Tomando como ponto de partida essa pergunta, procuramos em nosso trabalho analisar alguns aspectos da poesia do último dos trágicos gregos, Eurípides, onde observamos as possibilidades da linguagem frente às realidades possivelmente inexprimíveis. Usamos como método a pontuação de trechos de tragédias que tratam do poder do λόγος e dos seus limites.

Abstract: Our status as human beings confronted with reality has been, since classical Greece, a palpitating question. We try to capture and comprehend the multiplicity of elements that are presented to us, and the tool we have to do is always the *logos*, in all the realities that there are for a given being? Departing from this question, in our work, we try to analyze some aspects in the poetry of the last of tragic Greeks, Euripidis, through which we observed the possibilities offered by language confronted with realities that are possibly inexpressible. In our approach, we used the punctuation in excerpts from tragedies that deal with the power of logos and its limitations.

Palavras-chave: teatro, tragédia, *hybris*, limite, conhecimento

Key words: theatre, tragedy, *hybris*, limit, knowledge

1. A paradoxalidade do fenômeno

De início começemos por indagar se, para o homem contemporâneo, a tragédia grega ainda corresponde a alguma satisfação contemplativa. Sabemos toda a

¹ Texto de conferência proferida por ocasião da comemoração dos 50 anos da Faculdade de Letras da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

* Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais.

problemática criada ao se transferir uma determinada produção artística², no caso a tragédia, do meio que nasceu para algum outro que inevitavelmente lhe será estranho. Seria difícil sustentar que a cena grega reproduz exatamente, sem equívocos, a expressão dos desejos do homem pós-moderno, certamente que não! Cada momento artístico tem o seu próprio meio. Entretanto existem verdades perenes que habitam uma obra de arte e que nos permitem falar de forma anacrônica do ser de ontem como hoje. Assim, as tragédias, no passado como no hoje, continuam a nos impressionar.

O poeta Eurípides em uma de suas tragédias, *Medéia*, no anúncio da entrada da protagonista em cena³ fabrica uma metáfora poderosa, que o dinamarquês Lars Von Trier, em 1988, recupera nas cenas de abertura do seu filme *Medéa*. A metáfora do poeta grego é a seguinte:

Témis trouxe Medéia para a costa remota da Hélade, através do mar escuro até o estreito salgado do alto mar sem limites...⁴

Poderíamos falar longamente da beleza literária desses versos que alternam a sonoridade de espíritos rudes e doces (‘Ἑλλάδ’, ες αντιπορον, ἀλα, ἐφ’ ἄλμυραν, ἀπεραντων), poderíamos ainda destacar a sutileza das imagens de saídas e bloqueios (αντιπορον, Πόντου, κληδ e ἀπεραντων), para realçar a beleza visual desses dois versos de Eurípides no texto antigo, mas, aqui, usamos deles somente para estabelecer uma metáfora para aquilo que pretendemos discutir, ou seja, a condição do homem trágico (e ainda do homem contemporâneo) diante de uma força obscura que o leva para o alto mar do ἀπεροντος, do ‘sem limites’...

Essa questão é simplesmente o assunto de todas as tragédias! Em todas elas o poeta nos leva a contemplar a condição humana, seus limites e seus desejos *desmedidos*.

A tragédia, quando nos propomos a estudar a condição humana frente ao limite, a tragédia – se não o sabemos, sentimos – fornece-nos material fecundo seja para reflexão, seja para análise, pois a *questão do limite*, nela, foi e será sempre

² G. Seferis no prefácio de *Poética musical em 6 lições*, p. 9, Stravinsky teria tido em *Conversations with Igor Stravinsky* (New York, Doubleday, 1959, p. 17).

³ Não cabe aqui discorrer sobre a estratégia do poeta na apresentação de Medéia, contudo insisto em destacar esse magnífico recurso citando-o apenas, sem mencionar seus inúmeros efeitos. A peça, como todos sabem, começa com um relato da nutriz que desenha com suas palavras uma Medéia terrível. Paralelamente Medéia, longe de nossos olhos, na *skéné*, por causa de suas imprecizações, esconjuros, maldições, gritos e gemidos, parece-nos igualmente terrível. Entretanto, ao entrar em cena, paradoxalmente, Medéia é, enquanto cidadã, em suas próprias palavras, irrepreensível.

⁴ *Bacantes*, vv. 210-212: Θέμιν, ἀ νιν εβασεν

Ἑλλάδ’ ες αντιπορον
δι’ ἀλα νύχιον ἐφ’ ἄλμυραν
Πόντου κληδ’ ἀπεραντων

inquietação, sobretudo, porque ela se constitui na paradoxalidade do fato de que o homem, ainda que um ente de limites, abriga em seu ser – ilimitadamente – o desejo.

Assim, aqui, olharemos a tragédia como potência do ser tornada ato, ato⁵ que oferece uma vivência da desmedida, da ultrapassagem dos limites, da *hybris*. Nessa forma de encarar o fenômeno, passaremos a vê-la como uma possibilidade concreta e imediata de experimentar – sem conseqüências danosas – a vivência de uma espécie de anseio do ser racional em ver-se absoluto⁶. Aliás, esta vivência, que faz da tragédia seu representante máximo, é, de certa forma, mérito do teatro em geral.

Parece ser esse, com efeito, o que abusivamente podemos chamar o alvo do teatro: mostrar aos homens até que extremos podem ir seu amor, seu ódio, sua cólera, sua alegria, seu medo, sua crueldade; dar-lhe consciência de suas virtualidades, do que ele seria num mundo sem entraves no qual não mais interferissem a generosidade e a economia doméstica, a cólera e a moral, o amor e o zelo da reputação, o ódio e o medo do policial.⁷

Em outras palavras, essa vivência estética da *hybris*⁸ permite ao ser civilizado da πόλις um acesso à realidade do desejo desmedido e, nesse universo teatral e trágico, tudo é susceptível de revelar-se como realidade potencial absoluta do ser até mesmo o desmoronamento total, a dor, o horror, a metamorfose e a catástrofe.

Por outro lado, criar limite é, para a obra de arte e sobretudo para os gregos, essencial. É preciso ordem e disciplina para atingir o ponto mais além, a perfeição possível e quem sabe, ‘impossível’. Expliquemos melhor: o artista, para poder desfrutar plenamente das conquistas inovadoras de seu gênio criador e, por exemplo, no caso da tragédia, falar audaciosamente do deslimite a partir do limite, o artista deve, *exigir que atue sob sua criação uma luz impiedosa*, desse modo ele se balizará por uma clareza de objetivos que beira à *hybris* e isso nada mais é que a manifestação de:

... uma necessidade de trazer ordem ao caos, de encontrar o caminho (...) a partir de um feixe de possibilidades ou da indecisão de pensamentos vagos, e tudo isso pressupõe sem dúvida a necessidade de alguma forma de dogmatismo (um elemento essencial) para salvaguardar a integridade da arte e do espírito⁹.

⁵ Estamos aqui tomando o saber como ato resultado de uma potência inata do ser.

⁶ Entendemos absoluto como incondicional, livre de qualquer acidente, independente.

⁷ TOUCHARD, P. *Dioniso, apologia do teatro & O amador de teatro ou a regra do jogo*. São Paulo: Ed. Cultrix/Edusp, 1978. p. 15.

⁸ desmedida.

⁹ STRAVINSKY, I. *Poética musical em 6 lições*. Trad. de L. P. Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 17.

O desejo de ordenar o caos, de estabelecer formas para expressá-lo, de delimitá-lo e categorizá-lo, de subjugar-lo acaba na tragédia em uma incorporação racionalizada do próprio caos. Assim, na tragédia, se o poeta vai abordar a desmedida de Prometeu, ou de Agamemnon, de Édipo ou de Creonte, ele deverá para descrevê-la, antes de qualquer outra coisa, desejá-la como objeto de conhecimento. Do desejo ele entrará no processo de *com*-preendê-la¹⁰ e ao compreendê-la profundamente dar-se-á o fato de incorporá-la definitivamente. Dessa maneira, tentando lançar luzes reveladoras sobre suas inúmeras faces, como que subindo em espiral, o poeta vai descrever a desmedida, descobrir sua gênese, perceber todas as relações possíveis para sua manifestação e finalmente manifestá-la. Mas não nos esqueçamos que tudo isso se dará da maneira mais racional, mais consciente, equilibrada e controlada possível. Em outras palavras, é conhecendo que o poeta vai entender o seu fascínio pelo que não se conhece, é sabendo que o poeta percebe-se não sabendo. Portanto, se o que o inquieta é o caos temporário provocado pela *υβρις* e pela *ατη*¹¹, o caminho tomado será, paradoxalmente, o contrário do caos.

Retomando Stravinsky¹² veremos que:

elementos sonoros só se tornam música quando são organizados (...)

(...) o logos é música e música é trabalho de um espírito que ordena, dá vida e cria. Na raiz de toda a criação encontramos um apetite que não é um apetite pelos frutos da terra (...) e esta é a significação da arte. A arte, no sentido verdadeiro, é o modo de trabalhar uma obra de acordo com alguns métodos adquiridos, seja pelo aprendizado, seja pela inventividade. E os métodos são canais eficazes e predeterminados que garantem a propriedade de nossa operação.

Esse apetite¹³, esse desejo de dominar a *hybris* para *com*-preendê-la demonstra uma carência naquele que deseja.

De fato, o limite é o possível e como todo artista, o poeta trágico é antes um aplicador das leis fundamentais de limite¹⁴. Ele se deixa governar, por exemplo, pela forma, pela métrica, alternando falas em verso e canções também em verso¹⁵. Limi-

¹⁰ Compreender = conter em si.

¹¹ desmedida e cegueira divina.

¹² STRAVINSKY, I. *op. cit.* pp. 31-32.

¹³ *Appetitus de appeto* - procurar possuir, alcançar.

¹⁴ Não se pretende aqui negar à inspiração o seu papel de destaque no processo gerador da arte. Afirmamos apenas que na arte tudo é equilíbrio e cálculo.

¹⁵ A utilização dramática da fala não-métrica constitui uma descoberta recente.

tar-se de alguma forma é na verdade uma estratégia do artista, já que

A imaginação, num poeta, é uma faculdade tão indômita e irregular que, como um Spaniel de alta classe, deve ter peias que a prendam, para que não escape ao julgamento. A grande facilidade do verso branco torna o poeta muito exuberante.¹⁶

Mas o extraordinário na poesia trágica é que – dentro do limite formal e do senso de proporção – realiza-se a *hybris*, extingue-se aquilo que impede o ser de sê-lo em sua potência absoluta.

De modo geral, podemos afirmar que os gregos revelam em suas obras uma certa ânsia de completude manifesta na sua necessidade de entender, explicar, categorizar, definir, marcar ritmos, estabelecer funções¹⁷. Dado curioso é que essa noção da necessidade da delimitação parece vir de seu contrário. Explicamos melhor o pensamento: a imposição de um limite visa à busca de um domínio ‘absoluto’, de um controle total da área delimitada¹⁸. Na obra de arte este domínio absoluto se traduz no controle total de *uma paixão violenta e criadora de entusiasmo*¹⁹. Pois assim também é na tragédia: fixar limites, ainda que artificiais, é controlar um todo humanamente apreensível e digno de louvor. A conduta seria perfeita se a contrapartida necessária – ignorar o que se nos escapa – não fosse, no mundo trágico tão incômoda.

Além do incômodo pela consciência da existência daquilo que se lhe escapa, devemos ter em mente que nenhuma coisa deseja o seu contrário. Fosse isso certo, na aquisição do objeto desejado, os contrários se anulariam e o resultado seria o fim absoluto. Ora se o homem deseja o deslimite é porque há algo nele que aponta para isso, algo que o identifica com isso. Daí a invenção de um gênero para falar quase que exclusivamente da *vivência absoluta da desmedida humana*. Daí a criação do objeto-arte-tragédia, uma forma material de suprir essa necessidade.

A tragédia passa a ser, então, repetimos, uma experiência estética que dá

¹⁶ Dryden, *The rival ladies*, 1664 *apud* T. G. ROSENMEYER in M.I.FINLEY (ed.) *O legado da Grécia*. trad. Y. V. P. de Almeida. Brasília: Ed. da Unb, 1998. p. 161.

¹⁷ Os trechos indicados apenas comprovam a postura teórica de ver o limite dentro do texto poético como uma necessidade: PLATÃO, *Fedro*, 234e ss; 264c; ARISTÓTELES, *Poética*, 1459b; LONGINO, *Do Sublime*. II, 1 e 2; HERMÓGENES, *Sobre las formas de Estilo*, 296.

¹⁸ Na comédia há também uma preocupação com o limite. De forma oposta à da tragédia a ultrapassagem do limite, da medida se dá como meio de provocar o riso. Cabe ao espectador a sanção. Esse – que se supõe consciente e praticante do limite – observa e desmascara, pelo riso, o objeto da desmedida.

¹⁹ Expressão tomada de Longino ao falar da mais importante fonte de produção da grandeza de estilo (*Do Sublime*, VIII, 1 e 2).

condição para realização da desmedida potencial no ser. Tensões com o limite, no limite estético, criam a arte que proporciona a contemplação da ultrapassagem do limite, ainda que seja na atitude desesperada de experimentar a ultrapassagem pela κατὰστροφή, pela animalização ou pela submissão absoluta.

Ésquilo enfoca no ser esse desejo diante da necessidade imposta pelos deuses:

Ah! ações humanas... Nos que são bem sucedidos, sombras podem ser notadas...

nos infelizes, uma esponja molhada com respingos põe a perder a pintura. Lamento muito mais essa.

De bem fazer são insaciáveis por natureza todos os mortais...²⁰

Sófocles o vê na obstinação excessiva e na experiência absoluta do fim:

Ó temeridade... Estúpidos, sem juízo!
para qual dos dois, ainda, nada da vida interessa?
não existe juízo para vós da mesma família,
quando – não percebeis? – não é perto, mas dentro da própria desgraça
que estais,
na maior desgraça...²¹

... ai de mim, desgraçado, não tenho
para onde olhar, para onde voltar, tudo se
esvaiu pela mão, sobre minha cabeça
o devir insuportável caiu.²²

Eurípides, na experiência da ruína absoluta, da mesma forma que Sófocles,

Os nomes da terra invisíveis serão. Aqui e
ali, tudo já se foi, não há mais uma infeliz Tróia...²³

na animalização, quando Hécuba se transforma em cadela,

Tu própria, do mastro do navio, pularás.
Com asas nas costas ou de outra foram?
em cadela transformada, cadela que tem olhos de fogo...²⁴

²⁰ ÉSQUILO, *Agamemnon*, 1327-32. Neste trecho o poeta cria a metáfora: viver = realizar uma pintura. Assim ele fala do desejo do pintor/vivente de realizar/viver uma pintura/vida bem sucedida, que por um golpe da sorte (esponja) pode vir a ser totalmente destruída.

²¹ SÓFOCLES, *Electra*, 1326-30.

²² SÓFOCLES, *Antígona*, 1343-46.

²³ EURÍPIDES, *Troianas*, 1322-4.

²⁴ EURÍPIDES, *Hécuba*, 1263-5.

ou na experiência da compreensão do divino pelo aniquilamento:

Dioniso destruiu-nos, agora compreendo.²⁵

Pois então, o exercício estético e existencial que potencializa (e na medida que é teatral, realiza) o desejo de desmedida, o desejo de sair do eu, que é o próprio limite é na verdade um voltar-se para atingir um outro, desmedido, ilimitado, o *absolutum*, mas presente naquele que deseja. Um jogo imaginário e possível para apreender a realidade, seja ela real ou apenas aquilo que não se sabe definir.

2. O αγων entre υβρις e περας²⁶

*Com relação às coisas dos deuses, nada em demasia.*²⁷

A tragédia abrange a questão do limite mais intensamente que a comédia. Procura-se o limite desde a sua compreensão mais básica – entendimento ético definidor do bem e do mal e a compreensão da sua própria identidade no mundo – até a sua aceitação como imposição da própria condição humana. Do *Héracles* de Eurípidés sabemos que:

Se a inteligência e sabedoria dos deuses
estivessem em sintonia com as dos homens,
desfrutariam de uma dupla juventude
as gentes de bem,
as quais, depois de mortas,
voltariam de novo a luz do sol
para correr uma segunda corrida,
enquanto os homens vis teriam uma só chance.
Assim seria possível distinguir os maus dos bons,
do mesmo modo que entre as nuvens
distinguem os marinheiros certo número de estrelas.
Mas, na verdade,
não existe nenhum limite claro,
determinado pelos deuses,
entre os bons e maus,

²⁵ EURÍPIDES, *Bacantes*, 1296.

²⁶ O jogo entre desmedida e limite.

²⁷ ÉSQUILO, *Suplicantes*, 1061 - τα θεων μηδεν αραζειν.

e o homem,
no curso sinuoso da vida,
só aspira acumular riquezas.²⁸

A preocupação em delimitar o que fosse o bem e o mal ocorre em inúmeras passagens que poderiam servir de roteiro de pesquisa. Mas não nos deteremos nessa aspecto. Vejamos por agora a questão do limite frente ao conhecimento.

3. Eurípides e o deus dos enigmas

Eurípides dedica uma tragédia inteira para o assunto, a tragédia *Íon*. Vamos até Delfos para ver, lá vamos nos encontrar com Íon, um servidor de Apolo.

Nesta tragédia euripidiana o deus Apolo será quem vai dirigir toda a ação, criar segredos e confundir o pensamento. Mas, quem é o Apolo de Eurípides, na *Íon*? Vamos recordar a história.

Ardendo de desejo, uniu-se Febo Apolo a uma ateniense de nome Creúsa e gerou nela um filho. Passados os dias necessários, Creúsa, em segredo, deu à luz a um menino o qual abandonou à mercê das feras. Mais tarde, arrependida de seu ato, voltou ao lugar do abandono e já não achou a criança, porque Febo a teria levado para Delfos.

A pobre Creúsa ficará por muitos anos sem saber do paradeiro de seu filho até o dia em que seu marido dirigindo-se para Delfos em busca de filhos, suscite no íntimo de Creúsa perguntas acerca do paradeiro do filho abandonado.

Em Delfos, Apolo muito astuciosamente aproveita a oportunidade e profere um oráculo nomeando Íon filho de Xuto, embora o jovem servidor de seu templo fosse, na verdade, a criança abandonada tempos atrás.

Nessa trama toda, há só um porém: Apolo oculta em seus oráculos a maternidade de Creúsa. *Que tramas teceu Apolo?*

Fica claro, pelo texto do poeta e para a resolução da peça, que Apolo mentiu e proferiu um oráculo enganoso. Dirigido por Apolo, Xuto age de forma a parecer ser ele o pai de Íon e, nesse ponto em que se manifesta a possibilidade de uma infidelidade do rei a Creúsa, o coro inflamado exclama que odeia os homens maus, que com artifícios (μηχαναι) bem arranjados engendram disposições injustas²⁹ e completa ainda que de-

²⁸ EURIPIDES, *Héraclès*, 655-672.

²⁹ vv. 832-4 - κακούργους ἀνδρας ὡς αἰ στυγῶ, οἱ συντιθεντες ταδικ' εἶτα μηχαναις κοσμοῦσι.

seja antes um amigo estúpido que um sábio mau. Nessa mesma passagem o poeta, com fina ironia, parece fazer com que o coro questione as ações de Apolo, pois foi ele, Apolo quem seduziu Creúsa, quem a possuiu a contragosto e de novo é ele, Apolo, aquele que profere oráculos obscuros e até mesmo duvidosos, Apolo, o deus que com suas revelações mantém os homens na ignorância (αμαθια - v. 374-7).

Sabemos que Eurípides e outros gregos anteriores a ele reclamam muito acerca desses deuses assim concebidos, sabemos disso³⁰. Mas o que nos resta da leitura de *Íon* não nos parece ser uma hostilidade aos deuses... Preferimos ver no drama uma consciência profunda de que existem coisas inexplicáveis. Coisas que permitem ao poeta dizer: *Diante dos deuses nada sabemos*.³¹

Não tiramos essa conclusão do nada, mas de uma associação entre duas peças: *Íon* e *Bacantes*. Aliás a frase que encerra esta seção *diante dos deuses nada sabemos* é um verso das *Bacantes*.

O desejo ilimitado, que se manifesta na busca da compreensão das coisas, na possibilidade ou não de exprimi-las, na intenção ou não de alcançá-las, no desejo de responder desafios, nos vários desejos sufocados e também libertados pelos limites impostos ao ser que deseja, são, na verdade, uma coisa só.

Mas retomemos a citação do *Héacles* no limite mais angustiante e que julgamos ser o mais pertinente ao gênero trágico, a saber, o limite de uma curta existência para o ser. Esta questão nos parece estar na essência do fenômeno tragédia e esse limite em existir é mais inquietante se há, frente a ele, a possibilidade de um 'outro' contrário, que se manifesta na possibilidade da existência dos imortais.

Pensemos por um momento com Hegel, admitamos que os tragediógrafos gregos não escolheram a tragédia simplesmente porque ela estava à sua mão ou porque não pudessem encontrar outra forma de se expressar, mas porque o próprio conteúdo do desejo assustador de desmedida entrasse em harmonia com αγονες, αμαρτια, υβρεις, μοιραι, αναγκαι, νεμεσεις, καταστροφαι e καταρσεις³², tudo isso que nada mais é que um meio poético e efetivo de tornar sensível a insatisfação do ser com seu limite, tudo isso uma indicação do desejo de ultrapassar sua própria condição.

³⁰ Xenófanes de Colofon, *frags.* 14 e 34; Eurípides, *Ifigênia em Táuride*, vv. 385-391; *Troianas*, vv. 983-989; *Héacles*, vv. 1263-1265. Há muitos outros exemplos, cf. W. BURKERT, 1993, p. 602.

³¹ *Bacantes*, v. 200

³² disputas, erros, desmedidas, destinos, necessidades, justiça, catástrofes e purificações.

4. Quero antes o lirismo dos loucos, o lirismo dos bêbados, o lirismo difícil e pungente dos bêbados - Não quero mais saber do lirismo que não é libertação³³.

A pergunta básica que nos moveu nesta reflexão e que engloba todas as demais foi: *Como o poeta encara o fato de um desejo natural e ilimitado no ser humano estar condicionado pelo limite de uma existência de mortal?*

Para responder a essa questão não nos parece necessário falar mais sobre o velho conceito de *hybris*, nem afirmar outra vez que não há possibilidade de tragédia sem tal conceito. Não será este o nosso caminho. Nenhum conceito será discutido de novo, nem provado, nem punido. Admitiremos simplesmente o desejo de desmedida como algo tão natural quanto seja a natureza do ser.

5. Para o desejo do meu coração, o mar é uma gota...³⁴

Como quem se olha no espelho, o homem que deseja vê-se diante de um destino trágico. Ou se deixa aniquilar e cala-se, ou admite o seu limite e percebe que ele aponta para o ilimitado.

...as palavras do homem tendem a limitar as realidades que expressam ao procurar expressá-las. E aquilo que pode ser limitado não pode ser a infinita e autêntica realidade conhecida pelo contemplativo sem palavras e sem a meditação do pensamento analítico preciso.³⁵

Falemos da arte como uma emanção da idéia do absoluto dentro dos limites do homem³⁶. É sobretudo a experiência interna que temos dele (seja ele sob a forma de desejo ou sob a forma de plenitude) que nos garante a sua existência.

Ora, tornar a idéia do ilimitado acessível à nossa contemplação mediante uma forma sensível - e não na forma do pensamento - é poder da tragédia. E se a arte mais elevada traz entre essência e a forma uma correspondência; se de fato as formas de arte correspondem às diferentes relações entre a idéia e o conteúdo, na tragédia o

³³ BANDEIRA, M. *Poética*.

³⁴ PRADO, A., *Desenredo*.

³⁵ T. MERTON, *Poesia e contemplação*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1972.

³⁶ Idéias baseadas de alguma forma em HEGEL, F. *Estética - A Idéia e o Ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999. cap. IV, p. 95-113.

conteúdo e forma buscam-se um ao outro *no e pelo* conflito. O pensamento se comporta arbitrariamente para com a matéria exterior e, incapaz de se harmonizar com ela, atraiçoa a matéria, violenta-a, introduz nela o desmedido. Assim, na tragédia estabelece-se o paradoxo do ser de forma sensível, pois fala-se da desmedida pela medida.

Continuando no caminho de lidar com o limite, ou com os limites, fugindo dos temas mais cotidianos como os de retórica, de reputação, disputa em *αγωνες* ordinários; saindo do terreno de *Πειθω* entre os humanos, vamos observar, agora nas *Bacantes*, como o poeta Eurípides trabalha seus versos na busca da verdade como possibilidade de conhecimento ilimitado.

Admitamos que o nível mais alto de conhecimento desejável fosse entender o cosmo, suas leis, sua organização e ainda, se há por trás de tudo isso um *coordenador geral*. Estamos certamente, para os gregos, entrando no terreno do divino.

Yo no supe dónde entraba,
pero, cuando allí mi vi,
sin saber dónde me estaba,
grandes cosas entendí;
no diré lo que senti,
que me quedé no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo

Juán de Yepes³⁷

Tentemos refletir um pouco sobre as *Bacantes*. Essa obra prima é simplesmente desconcertante, porque quase sem exceção, a cada vez que a lemos, chegado o seu fim, temos a sensação de que o próprio *λογος* parece declarar o seu limite. Vejamos como.

Penteu durante toda a peça sucumbe na tentativa racional de desmascarar o deus Dioniso. Cadmo, avô de Penteu e Agave, mãe de Penteu, chegam a extremos e não compreendem o deus. O poeta dá uma pista: talvez essa incompreensão se dê *porque muitas sejam as formas do divino e porque muita coisa os deuses fazem sem nos contar*³⁸.

Tragédia intrigante é essa onde forma e conteúdo estão tão amalgamados que, ao tentarmos apreender seu sentido, alguma coisa resta de desconfortável. Ao

³⁷ Juan Yepes, Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación.

³⁸ Fórmula final com que Eurípides encerra, *Alceste*, *Andrômaca*, *Helena* e *Bacantes*. Em *Medéia* temo-la com modificações.

que nos parece Eurípidēs ousou – no séc. V a. C. – encarar o fato de que o λογος, em todas suas acepções, tem um limite: o inexplicável, o inacessível.

Mas vamos tentar romper essa barreira, esse limite... Vamos tentar captar o sentido de cada cena, de cada episódio?

Vejam os. No prólogo Dioniso entra, se apresenta, diz que é deus e que vai se manifestar como tal³⁹. Consciente do objetivo da peça, o poeta nos leva através de seu προλογιζων, o próprio Dioniso disfarçado, a ouvir três vezes esse propósito. Que pretensão é essa do poeta! Ele pretende fazer com que o deus se manifeste pelo seu texto! Pode-se fazer isso? É possível que a divindade se manifeste pelo λογος e pela λεξις? Ou seria possível que o poeta tivesse planejado para nós uma grande desilusão? Será ele, o poeta, capaz de cumprir seus propósitos?!

O coro de mulheres da Lídia, no párodo, entra com seus tamborins para dar início ao drama. Elas pedem que se faça o silêncio⁴⁰. As bacantes pedem silêncio, mas não fazem silêncio. A quebra do silêncio é permitida, talvez porque elas estejam a cantar hinos sagrados⁴¹. Ao cessar a fala do coro com seu canto sagrado, entra em cena Tirésias, o adivinho que, com Cadmo e Penteu, nos farão reconhecer o ato humano com as preocupações sofisticadas do intelecto: preocupações ordinárias do social com o ridículo, com o controle da πόλις, com atitudes práticas para se praticar um ritual. Também se coloca dessa forma, já na primeira cena, o tema: o que é sofia (σοφία). Penteu tem uma resposta, Tirésias outra e Cadmo outra. Que sentido tem essa cena senão mostrar-nos essas divergências acerca da pergunta fundamental da peça, ou seja, o que é σοφία? O que é sabedoria, o que é o conhecimento e até onde podemos conhecer.

Novamente o coro fará seu canto. Agora as bacantes o fazem escandalizadas. Nesse trecho aparece, pela primeira vez, o verso: *esperteza não é sabedoria*. O coro formula pensamentos do tipo: Curta é a vida. Quem anda atrás de grandezas perderá o que tem à mão⁴². E diante da incerteza do que seja a sabedoria, o coro propõe a evasão através da vida comum imersa em Dioniso.

³⁹ *Bacantes* - v. 22 - ιν' ειην εμφανης δαμων βροτοις.
- v. 42 - φανεντα θητοις δαμου' ον τικτει Διι.
- v. 47 - θεος γεγως ενδειξομαι.

⁴⁰ *Bacantes*, vv. 69-70 - στομα τ' ευφη- / μον απας εξοσιουσθω.

⁴¹ Sobre estarem a cantar os tradicionais hinos de Dioniso, veja-se E. R. DODDS, (ed.) *Bacchae*. Oxonii 2, 1960, comentários ao párodo.

⁴² *Bacantes* vv. 397-398 - BracuVV ai*wvn: e*piV touvtwi
dev tiV a#n megavla diwvkwn
taV parovnt' ou*ciV fevroiV.

Em seqüência o poeta ordena-nos uma visão de Penteu que enfrenta as palavras enigmáticas do deus disfarçado de uma espécie de profeta. Penteu entende suas palavras como coisas do humano, sofismas e, desesperado, prende o arrebatador, o incontrolável, o deus epidêmico. O coro cantará ameaças e verá a destruição do palácio de Penteu. Parece-nos, de modo muito simplificado, que podemos entender, a partir dessa cena, que é impossível prender o deus.

Mais adiante, novamente, o poeta nos levará à visão de Penteu que enfrenta Dioniso. Nesse *interim* surge em cena um mensageiro a narrar os *miracula* das bacantes. Após a narrativa, Penteu continuará o confronto com o deus e sucumbirá frente à possibilidade de conhecer mais sobre ele e sobre seus ritos. Em resumo, Penteu sucumbirá frente a tentação de conhecer. Julgamos, sem sombra de dúvida, que o significado dessa cena é muito grave; pois entendemos que o poeta afirma que o homem, encarnado por Penteu, quer na sua humanidade conter o divino.

O coro canta e pergunta outra vez o que é σοφία. Prepara-se o terreno para a vitória do deus⁴³. Dioniso e Penteu seguirão para o monte sagrado. Penteu está delirante e é dessa forma que sobe a montanha sagrada. O coro já canta a terrível vingança do deus.

Quinto episódio: entra o segundo mensageiro para narrar, com detalhes, a morte do neto de Cadmo. E finalmente, o êxodo onde o velho rei tebano com Agave, sua filha, mostram a perplexidade diante do poder da divindade.

Volto à questão inicial do prólogo. Manifestou-se a divindade de Dioniso? Teria sido o poeta louco em propor algo que lhe foge ao controle. Se seria, porque propôs? Esperemos um pouco para as respostas.

V. Frankl ao proferir uma conferência na ocasião do recebimento de um *oscar* da Associação de Psiquiatria, no ano de 1985, em Dallas, diz:

Imaginem um macaco ao qual são aplicados injeções dolorosas para a obtenção de um soro contra a poliomielite. (Ultrapassada a descoberta do soro contra a poliomielite, modifico a fala de Frankl e passo a dizê-la assim: Imaginem um macaco ao qual são aplicados injeções dolorosas para a obtenção de um soro contra a AIDS...) Será que o macaco seria capaz de entender por que deve sofrer?

⁴³ v. 885-886 - η χειρ' ὑπὲρ κορυφᾶς
των ἐχθρῶν κρείσσω κατεχειν;

Ao final das *Bacantes* não nos parece que Agave e Cadmo sentem-se assim como um macaco de laboratório? Não nos ocorre também que, quando não conseguimos entender o significado último das *Bacantes*, o poeta também nos coloca na mesma condição? Será que depois de ler as *Bacantes* ficou claro para nós o sentido do sofrimento do homem?

Voltemos mais uma vez a citar Frankl que pergunta:

Será que para o homem, o mundo é uma espécie de estação terminal, além da qual nada mais existe? Não seria concebível que o mundo humano, ele próprio (fosse) sobrelevado por um outro mundo, por sua vez não acessível ao homem, onde seria possível encontrar o sentido para seu sofrimento?

Certamente essa poderia ser uma das respostas possíveis, mas se aceitamos uma resposta assim, estamos também admitindo que a divindade é enorme, que o homem é um ser tão pequeno que nada compreende acerca da divindade que é cruel e o mantém na ignorância. Ótimo, admitimos então que o homem é *burro* e salvamos o mistério da divindade. Isso Eurípides diz, quando afirma que sobre os deuses nada sabemos. Ele diz, mas não faz o seu texto assim!

Mas perguntamos novamente: Manifestou-se a divindade de Dioniso? Teria sido o poeta louco em propor algo que lhe foge do controle?

Nosso poeta não é louco nem *burro*. Nosso poeta sabe que é possível para o humano falar do divino e sabe também que para o humano falar do divino só o pode fazer dentro do seu limite, o humano. Falemos então das coisas humanas.

Nós somos de uma tradição em que o conhecimento é sobretudo uma questão de razão, de inteligência, de compreensão, de explicação.⁴⁴

Mas essa tradição se aplica quase que exclusivamente ao mundo-objeto. Contudo os nossos grandes problemas humanos não são entender, compreender e explicar as coisas. Isso é relativamente fácil. Se temos problemas sérios, eles não vem das coisas, mas do relacionamento com as coisas que nos acontecem e do relacionamento com os relacionamentos que nos são propostos. Isso é o que diz Eurípides quando faz da divindade da peça um ser pessoa que se relaciona, seduz e invade o ser de Penteu. Assim, não é possível conhecer a divindade senão pelo método que ela própria, enquanto pessoa que é, nos impõe. A saber, o *παθος*.

⁴⁴ MORO, U. V., 1997. pp. 1-16.

Talvez fosse essa a resposta de Eurípides nas *Bacantes*, ou seja, não há outra resposta para o homem senão a própria experiência de um poeta que acreditou no mundo inteligível do λογος e chegou à consciência de que há algo que nele é incompreensível e que é a explicação maior para todas as coisas.

Foi assim que ele pôde afirmar, por três vezes em seu texto que *esperteza não é sabedoria*. Deste modo, aprendemos de Eurípides que não se compreende o deus, mas que podemos experimentá-lo, ainda que o seja terrivelmente. Essa, uma forma de conhecimento, é na verdade, o παθος.

Eis o ponto onde nos encontramos como os gregos: acreditamos num mundo inteligível, num mundo onde a idéia de causalidade e de síntese regem nosso caminho. Mas não devemos nos esquecer das *Bacantes* para entender que somente o nosso caminho racional não nos leva a um encontro definitivo, nem nos explica o sentido do sofrimento humano. Além do racional existe a linguagem do παθος com sua lógica ainda não decifrada.

O que fazer quando atingimos o nosso limite e quando vislumbramos muito a percorrer? O que fazer quando nos deparamos com um inexplicável não alcançado pelo λογος?

Parece-nos estar a caminho, de olhos vendados, numa noite escura, onde nada vemos onde não há solução, onde o λογος já não é guia e sim, o coração...

Talvez, o melhor caminho seja reconhecer com o poeta que não basta entender as coisas. Antes de mais nada é preciso sabê-las no sentido etimológico do Sabor.

Referências bibliográficas

ÁVILA, M. C. A. Édipo e a noção de limite na cultura grega. in BRANDÃO, J. J. L. *O enigma em Édipo Rei*. Belo Horizonte: UFMG/CNPq, 1985.

BENDER, I. C. *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1996.

BURKERT, W. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Trad. M.J. Simões Loureiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

DODDS. *Os gregos e o irracional*. Trad. L.S.B. de Carvalho. Lisboa: Gradiva, 1988.

EURIPIDES. *Euripidis Fabulae*. Tomo I. J. DIGGLE (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1988.

_____. *Euripidis Fabulae*. Tomo II. J. DIGGLE (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1992.

_____. *Euripidis Fabulae*. Tomo III. J. DIGGLE (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1994.

_____. *Bacchae*. Edition with introduction and commentaries by E. R. DODDS. Oxford: Clarendon Press, 1960.

FRANKL, V. E. *A presença ignorada de Deus*. Trad. W. O. Schlupp & H. H. Reinhold. São José dos Campos: Vozes/Editora Sinodal, 1992.

GIRARD, G. & OUELLET, R. *O universo do teatro*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

HIRATA, F. Y. Antígona de Sófocles: uma opção solitária. *Traditio/Reconstrução*. M.L.Kopschitz & B. G. Guerra (org.) Juiz de Fora: UFJF/ICHL/DLET. pp. 25-32.

JUÁN DE LA CRUZ (JUÁN YEPES). *Obras Completas*. Burgos: Imprenta Monte Carmelo, 1990.

KIRK, G.S., RAVEN, J.E., SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

MARITAIN, J. *Sete Lições Sobre o Ser*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MORO, U. V. O mistério de Deus e os limites do conhecimento humano. in *Magis - cadernos de Fé e Cultura*. nº 20, 1997. pp. 1-16.

NAUCK. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Supplementum adjecit Bruno Snell. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1964.

PAES, C. L. M. Filosofia, Linguagem, Mímesis, Metáfora. *Boletim de Filosofia*. nº 7/8, março/ setembro 1989. pp. 111-123.

PLATÃO. *Protagora*: a cura di E. V. Maltese. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997.

ROSENMEYER, T. G. in M. I. Finley (ed.) *O legado da Grécia*. Trad. Y. V. P. de Almeida. Brasília: Ed. da Unb, 1998. p. 161.

SAFRA, G. Sacralidade e fenômenos transicionais: visão winnicottiana. in *Diante do Mistério*. M. Massimi & M. Mahfoud (org.) São Paulo: Edições Loyola, 1999.

STRAVISNSKY, I. *Poética musical em 6 lições*. Trad. de L. P. Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

TOUCHARD, P. *Dioniso, apologia do teatro & O amador de teatro ou a regra do jogo*. São Paulo: Ed. Cultrix/ Edusp, 1978.

TURIEL, B. El deseo de saber. *Studium - Revista de Filosofia e Teologia*. vol. VIII, fasc. 2. pp. 285-310.