

# ★ BACO-DIONISO-ZAGREU E AS ORIGENS DO TEATRO OCIDENTAL

Carlos Henrique Guimarães

Doutor e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC–UNIRIO). Licenciado em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). É pai, ator, performer, diretor, dramaturgo, pesquisador, produtor e professor de artes cênicas. Autor do livro *Práticas Xamânicas de si: performatividade cosmopolítica em perspectiva ameríndia* (Editora Dialética). Atualmente trabalha na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH) como editor assistente da Revista *Olhares*, professor de teatro da graduação, pós-graduação e integra a equipe de coordenação da ESCH. Foi Professor Adjunto e Coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Professor Temporário do Curso de Licenciatura em Teatro e Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri (URCA).

---

**Resumo:** Procuo com este estudo caminhos que indiquem *modos de filiação* entre atributos dionisíacos e a permanência desse deus na esfera do teatro na *pólis*. Por que considerar o teatro como uma dádiva de Baco, tal como o vinho, a morte, o renascimento e o êxtase? Partindo das qualidades dessa divindade e suas conexões com as origens do teatro ocidental, interesse-me por indícios das características primordiais de Dioniso que possam ainda prevalecer na prática teatral. Pretendo tratar aqui sobre tal questão, compartilhando uma reflexão acerca dos aspectos dionisíacos no antigo teatro grego, suas origens e desenvolvimento na *pólis*.

**Palavras-chave:** Teatro; Dioniso; antiguidade grega; pólis; mitologia grega.

---

## BACCHUS-DIONYSUS-ZAGREEUS AND THE ORIGINS OF WESTERN THEATER

**Abstracts:** With this study I seek ways that indicate *modes of affiliation* between Dionysian attributes and the permanence of this god in the sphere of theater in the *polis*. Why consider theater as a gift from Bacchus, like wine, death, rebirth and ecstasy? Starting from the qualities of this deity and its connections with the origins of Western theater, I am interested in evidence of Dionysus' primordial characteristics that may still prevail in theatrical practice. I intend to address this issue here, sharing a reflection on the Dionysian aspects in ancient Greek theater, its origins and development in the *polis*.

**Keywords:** theater; dionysus; greek antiquity; polis; greek mythology.

Preto com este artigo localizar fragmentos de ritos originários em honra ao deus Dioniso da Grécia Arcaica e refletir sobre como aqueles cultos dialogam com o que se considera a origem do teatro ocidental. O exercício é arriscado e o terreno pantanoso, pois trata-se de vestígios antiquíssimos que nos chegam intermediados por diferentes perspectivas, no entanto, o desafio é animador. Roland Barthes adverte que “não sabemos em absoluto como relacionar o teatro grego com o culto de Dioniso” (Barthes, 1986, p.70) e Carl Kerényi indica ser provável que a Antiga Grécia tenha herdado boa parte da cultura dos ancestrais minoicos, de Creta, onde Dioniso era reverenciado séculos antes do esplendor da cultura grega em V/IV a.C. e afirma que “os homens que criaram e preservaram tal complexo cultural não foram os gregos” (Kerényi, 2002, p.5).

A existência de Dioniso remonta a tempos imemoriais, tendo registros do nome do deus na região do Mar Mediterrâneo desde o fim do segundo milênio a.C. (Kerényi, 2002, p.25). Mircea Eliade diz que a maioria dos estudiosos o vê como um deus estrangeiro,

[...] introduzido na Grécia diretamente da Trácia ou da Frígia. Walter Otto, contudo, insistiu no caráter arcaico e pan-helênico desse deus, e o fato de seu nome – *di-wo-nu-so-jo* – se encontrar numa inscrição micênica parece confirmar sua opinião. Por outro lado, não é menos verdadeiro que Heródoto (II, 49) considerava Dioniso “introduzido tardiamente”, e, em *As Bacantes*, Penteu falava “nesse deus que chegou tardiamente, seja ele qual for” (Eliade, 2010, p.339).

Junio Brandão descreve o mito de origem do deus considerando a história dos dois Dionisos – *Zagreu e Iaco*:

[...] de Zeus e Perséfone nasceu Zagreu, o primeiro Dioniso. Preferido do pai dos deuses e dos homens, estava destinado a sucedê-lo no governo do mundo,

mas o destino decidiu o contrário. Para proteger o filho do ciúmes de sua esposa Hera, Zeus o confiou aos cuidados de Apolo e dos Curetes que o criaram nas florestas do Parnaso. Hera, mesmo assim, descobriu o paradeiro do deus ainda menino e encarregou os Titãs de raptá-lo. Apesar das várias metamorfoses tentadas por Dioniso, os Titãs surpreenderam-no sob a forma de touro e o devoraram. [...] Palas Atená pôde ainda salvar-lhe o coração, que palpitava. Foi esse coração que Sêmele engoliu, tornando-se grávida do segundo Dioniso. A lenda tem muitas variantes, principalmente aquela, segundo a qual fora Zeus quem engolira o coração do filho, antes de fecundar Sêmele. Nesse caso o filho de ambos se chamava Iaco, nome místico de Dioniso, Zagreu ou Baco, isto é, o jovem deus que conduzia misticamente a procriação dos iniciados nos mistérios de Elêusis. O segundo Dioniso, no entanto, não teve um nascimento normal. Hera, ao ter notícias das relações amorosas de Sêmele com o esposo, resolveu eliminá-la. Transformando-se na ama da princesa tebana, aconselhou-a a pedir ao amante que se lhe apresentasse em todo o seu esplendor. O deus advertiu a Sêmele que semelhante pedido lhe seria funesto, mas como havia jurado pelo rio Estige jamais contrariar-lhe os desejos, apresentou-se-lhe com seus raios e trovões. O palácio da princesa incendiou-se e esta morreu carbonizada. Zeus recolheu da amante o fruto inacabado de seus amores e colocou-o em sua coxa, até que se completasse a gestação normal. Nascido o filho, confiou-o, para evitar novo estratagemas de Hera, aos cuidados das Ninfas e dos sátiros do monte Nisa. Lá, em sombria gruta, cercada de frondosa vegetação e em cujas paredes se entrelaçavam galhos de viçosas vides, donde pendiam maduros cachos de uva, vivia feliz o filho de Sêmele. Certa vez o jovem deus colheu alguns desses, cachos espremeu-lhes as frutinhas em taças de ouro e bebeu o suco em companhia de sua corte. Todos ficaram então conhecendo o novo néctar: o vinho acabava de nascer. Bebendo-o repetidas vezes, sátiros, Ninfas e Baco começaram a dançar vertiginosamente ao som dos címbalos. Embriagados de delírio báquico, todos caí-

ram por terra semi desfalecidos. [...] adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em sátiros, que eram concebidos pela imaginação popular como *homens bode*. Teria nascido assim o vocábulo tragédia (Τραγωδία: bode = Τραγός / canto = ὠδή + ια, originando *tragédia* em latim e tragédia em português) (Brandão, 1992, p.22-23).

Na tragédia *As Bacantes*, Eurípides registra parte do mito trabalhando os aspectos do segundo Dioniso (Baco-Iaco) acima relatado por Brandão: o deus condutor dos coros embriagantes e criador do vinho que levava sátiros e ninfas ao êxtase sagrado. Miticamente, Iaco teria inspirado o nascimento da tragédia: cantos rituais e danças com máscaras daqueles que, tornando-se *homens-bode*, celebravam o renascimento do deus e de toda natureza; sob essa ótica, as origens da tragédia grega remontam aos arcaicos cultos dionisíacos. Entretanto, o percurso do primeiro deus, Dioniso-Zagreu, não pode ser deixado de lado pois ele é importante para uma compreensão mais ampla das facetas obscuras e ctônicas, ligadas à Perséfone (sua mãe infernal) e aos domínios da morte e do renascimento, dinâmica intrínseca às transformações da natureza, outro atributo dionisíaco.

A vitalidade aparece como uma das principais características de Dioniso, especialmente quando se manifesta em contextos sexuais e de sacrifícios: bode, serpente, touro, novilho (entre outros animais), eram oferecidos nos rituais em substituição ao deus, para garantir a continuidade da vida diante da morte iminente; adornados, eram sacrificados para atualizar o mito de morte de Zagreu que foi devorado pelos Titãs:

Na pequena ilha de Tróia, uma vaca prenha era votada a Dioniso *tritador de homens* – ou seja, Dioniso enquanto deus do mundo subterrâneo. A vaca recebia alimentação especial e, quando dava à luz o bezerro, era tratada como uma mulher parturiente. Botas de caça dignas de um pequeno Zagreu eram postas no bezerro recém-nascido. Assim adornado, o

vitelo era sacrificado ao deus (Kerényi, 2002, p.166).

O *sparagmós* – despedaçamento do corpo do deus – era um dos principais temas nos ritos dionisíacos. Havia também sacrifícios humanos para atualizar o mito, colocando um homem no lugar do deus dilacerado pelos Titãs, indicando a presença da antropofagia nos ritos báquicos. Eurípides indica o sacrifício humano naqueles ritos ao narrar a morte do tirano Penteu, quando é esfaqueado por sua mãe Agave que, em estado de êxtase e participando do coro bacante, acreditou estar despedaçando um filhote de leão em honra a Dioniso.

[...] os Titãs pegaram o menino Dioniso de surpresa, mataram-no e se prepararam para comê-lo. Na versão geralmente conhecida da história, a criança morta foi feita em pedaços. Era isso o *sparagmós*, a façanha extática que conhecemos desde Creta. [...] a vítima dos Titãs foi cortada em sete pedaços e lançada em um caldeirão sobre uma trípole. Em seguida, as porções de carne foram tiradas do caldeirão, postas em espetos e colocadas sobre o fogo. Mas a refeição não foi comida: atraído pelo aroma, Zeus apareceu e, com seu raio, impediu os Titãs de consumir o festim canibalesco. Era canibalesco o festim porque seres divinos estavam a preparar-se para comer seres divinos (Kerényi, 2002, p.211).

Os antigos gregos compreendiam a vida sob duas instâncias distintas: *zoé* dizia respeito à força primordial e *bios* à existência delimitada de cada ser; *bios* estava contemplada em *zoé* e o deus da vida indestrutível era Dioniso, divindade ctônica mantenedora de *zoé* (Kerényi, 2002), por vezes identificado com Hades – senhor dos mortos que raptou sua primeira mãe, Perséfone. Zagreu está relacionado à morte necessária para que haja o renascimento da vida. Associado às transformações, o deus duas vezes nascido garante a vida frente à morte, superando-a, como a primavera supera o terror invernal:

Dioniso está relacionado com a totalidade

da vida, como o demonstram suas relações com a água, os germes, o sangue ou o esperma, e os excessos de vitalidade ilustrados por suas epifanias animais (touro, leão, bode). Suas manifestações e desaparecimentos inesperados refletem de certa forma o aparecimento e a ocultação da vida, isto é, a alternância da vida e da morte [...] quando Dioniso está ausente, considera-se que ele se encontra junto de Perséfone. Finalmente o mito de Zagreu-Dioniso [...] relata a morte violenta do deus, morto, desmembrado e devorado pelos Titãs (Eliade, 2010, p.340-341).

Dioniso é a força divina que faz a vida brotar em dança com a morte. Para Nietzsche (1948), Dioniso e Ariadne são divindades complementares e opostas ao platonismo que separa o mundo material de um suposto mundo das ideias. Dioniso festeja a existência e dança embriagado todos os dias, pois para o deus a felicidade mora nesse mundo e é preciso vivê-la em sua potência e devir, permitindo que as transformações aconteçam, que resuscitemos a cada uma das mortes a que somos submetidos em vida e que celebremos o *eterno retorno* de Dioniso. O pensamento provocador de Nietzsche é dionisíaco e se conecta com as ideias de Heráclito de Éfeso, filósofo pré-socrático que compreende o *devir* como a dinâmica da existência, e com a visão do herege Espinoza, para quem Deus é Natureza, distanciando-se dos conceitos ocidentais de matriz kantiana.

Ora, e o teatro não é uma prática que reinventa a vida, como metalinguagem da existência que se faz renascer por meio da obra artística? Essa, portanto, é outra perspectiva que coloca Dioniso como patrono do teatro ocidental, uma vez que o teatro é uma ode à vida, estando no domínio de *zoé* e, por conseguinte, de Dioniso. O teatro, sob a ótica da vida indestrutível diante da morte terrível, opera de forma dionisíaca ao criar histórias humanas, inspirado pelo deus que garante o renascimento. Em *A origem da tragédia*, Nietzsche (1948) aborda a polaridade entre o *dionisíaco* (motor de criação e

destruição) e o *apolíneo* (ideais de passividade, da forma e contemplação) na cultura clássica grega e o quanto a elaboração da arte está ligada a essa duplicidade entre o/a artista apolíneo/a dos sonhos e o/a artista dionisíaco/a da embriaguez ou, como na tragédia grega, ao mesmo tempo artista do sonho e da embriaguez. O filósofo inclui o humano no mistério maior da vida por meio do exercício da arte e o reaproxima de sua origem divina:

Cantando e dançando se externa o homem como membro de uma comunidade elevada. Ele esqueceu o andar e o falar e está em caminho de, dançando, elevar-se nos ares. [...] Ele se sente um deus, [...] extasiado e excelso como, em seus sonhos, via vagar os deuses. O homem não é mais artista, é obra de arte; a potência artística da natureza inteira, [...] aqui se externa sob os estremecimentos da embriaguez (Nietzsche, 1948, p.40, 41).

Nietzsche vê o ser humano extasiado pela arte experimentando a atmosfera dos sonhos, envolto na pulsão da natureza; tais circunstâncias aproximam o humano aos domínios da embriaguez de Dioniso, por meio dos estados de consciência expandida que tiram a humanidade da realidade ordinária e a transportam à experiência extática da criação artística, que é regida pela força dionisíaca. O vocábulo báquico atribuído a Baco-Dioniso está relacionado com os *thýasos* – bando extático das bacantes (Kerényi, 2002, p.108); a embriaguez de Dioniso extrapola o efeito do vinho, pois as bacantes não careciam da bebida quando o próprio deus as tomava em êxtase.

O teatro ocidental, ao ser considerado filho dessa divindade extasiante, traz em si a potência de provocar a humanidade a expandir seus limites e a aprender a lidar com as dinâmicas de morte e renascimento, inerentes à arte teatral devido à sua efêmera essência, que faz renovar o espetáculo a cada apresentação e, a cada novo espetáculo, renovam os atores seus personagens, a cada novo personagem renovam os atores a si mesmos, provocando a plateia a também renascer. O mesmo deus que man-

têm *zoé* é o regente da morte; ele mesmo, em seu mito de origem, foi sacrificado para a manutenção da vida. O coração de Dioniso-Zagreu foi comido pelos pais antropófagos e se tornou a semente de seu renascimento; renasceu entre os homens para agir sobre a cultura, ofertando seus ensinamentos à humanidade: vinho, agricultura, teatro, dança, entre outros saberes a ele associados.

Especulações sobre as origens do teatro ocidental remontam a culturas mais antigas que a grega. Margot Berthold diz que o “teatro é tão velho quanto a humanidade. [...] A transformação em uma outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana” (Berthold, 2001, p.1). Junito Brandão (1992) recupera raízes profundas do teatro ocidental; identifica um teatro de feição litúrgica desde o século XXV a.C. no Egito e remonta ao século XVI a.C.,

a presença teatral como um apêndice da religião na Índia e China:

[...] parte-se dos teatros egípcio, hindu e cretense e desemboca-se tranquilamente na Grécia, fazendo-se do originalíssimo teatro grego apenas uma forma evoluída, quando não um mero apêndice dos teatros supracitados. É sabido que Egito, Índia, China, Creta [...] conheciam o teatro bem antes do aparecimento do teatro grego, mas este, nada tem em comum com aqueles, a não ser no que tange à matéria prima, pois que todos tiveram como ponto de partida a religião. Os teatros egípcio, hindu, chinês, cretense [...] porém, nascendo da religião, jamais conseguiram libertar-se dela, nem quanto aos significantes, nem quanto aos significados. O teatro grego, no entanto, colocando a religião como sua base, ergueu sobre ela um edifício voltado para os problemas do homem (Brandão, 1992, p.7).

Junito destaca que os gregos tiveram a religião como base para seu teatro, mas desenvolveram a estética cênica de forma mais autônoma em relação aos ritos, diferente dos egípcios, chineses e hindus:

[...] ritos egípcios comportavam cerimônias

mimadas, que podiam ser consideradas ao menos como *rudimentos dramáticos*. Esse fato, aliás, serviu de ponto de partida para certas teorias que viam no teatro egípcio uma origem análoga a do teatro grego, isto é, a gênese da arte dramática a partir de cerimônias religiosas. [...] A ação ritual, que se observa em alguns textos egípcios, é apenas um rito, uma liturgia, em geral cenas de mistérios, de caráter puramente religioso (Brandão, 1992, p.11-12).

Acerca de um teatro estritamente religioso na Antiga Grécia, Brandão destaca os ritos dos mistérios de Elêusis:

[...] as imponentes ruínas do santuário de Elêusis dão uma ideia da majestade do grande drama. [...] A escuridão vai num crescendo, até que se atinge a parte principal, o *telestérion* (local onde se consumam os mistérios), inteiramente mergulhado nas trevas. Trata-se de uma sala gigantesca, um teatro realmente, com arquibancadas dispostas em semicírculo para cada três mil espectadores. É no *telestérion* que se desenrolava, à luz dos archotes, em três episódios, o drama do retorno: o rapto de Perséfone por Plutão, rei do Hades, a paixão de Deméter, a busca de sua filha, com a velha lamentação humana sobre a morte e a promessa do rei do Hades de enviar a filha de Deméter para passar uma parte do ano na terra; o segundo episódio é o retorno de Perséfone à terra, quando tudo floresce e volta a ter vida; a terceira parte é a *catábase*, a descida, o retorno de Perséfone ao Érebo e tudo seca sobre a terra, é a morte. O episódio se fecha com o envio de Triptólemo, levando a espiga de trigo para ensinar a agricultura aos homens selvagens e fazê-los passar de uma vida animal para um estágio de dignidade humana. [...] Os antigos gregos, de qualquer forma, viam nos mistérios de Elêusis o sentido da esperança de uma vida que sucede à morte (Brandão, 1992, p.17-19).

Berthold comenta a diferença entre os ritos de Elêusis e o teatro que se desenvolveu na Antiga Grécia, destacando a fundamental presença do público para a experiência teatral:

Elêusis são um caso limite significativo. São a expressão de uma fase final altamente desenvolvida, que, embora potencialmente teatral, não leva ao teatro. Como os ritos secretos de iniciação masculinos, eles carecem do segundo componente do teatro – os espectadores. O drama da Antiguidade nasceria da ampla arena do Teatro de Dioniso em Atenas, totalmente à vista dos cidadãos reunidos, não no crepúsculo místico do santuário de Deméter em Elêusis (Berthold, 2001, p.3).

Kerényi enxerga a ligação entre a ritualística do dilaceramento animal (*sparagmós*) com a origem da tragédia, na qual a natureza ambígua do destino trágico de um deus que sofre e se deixa matar, como em *As Bacantes*, de Eurípidés, encarnava-se assim em um homem que se destruía a si mesmo, personagem frequente na tragédia ática, em que a falha trágica levava o herói à morte, como um bode expiatório em sacrifício:

Pode-se reconstituir esse ato sacrificial com os seus aspectos singulares, que representam a indestrutibilidade da vida [...]: ele deu origem à tragédia grega, e ao longo de toda a Antiguidade veio a ser o menos óbvio, porém o mais universal dos ritos dionisíacos (Kerényi, 2002, p.100-101).

Em *A poética*, Aristóteles (1999, p.20) afirma que “a tragédia vem dos que conduziam o ditirambo”, tendo se desenvolvido enquanto “imitação de caráter sério”, destacando o gênero como “forma superior” em relação aos demais.

Berthold (2001) assinala que as origens do teatro ocidental

[...] estão nos rituais de sacrifício, dança e culto. Para a Grécia homérica isso significava os sagrados festivais báquicos, menádicos, em homenagem a Dioniso [...]. Quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do teatro (Berthold, 2001, p.103).

Os gregos não desvincularam o teatro da reli-

gião, pois para a época isso era impossível, mas voltaram sua dramaturgia à investigação das questões humanas, em especial os desafios vividos pelo cidadão da pólis diante dos embates entre os antigos e os novos paradigmas culturais que emergiam em Atenas a partir da filosofia, do direito e da democracia. Barthes (1986) não questiona o vínculo das origens do teatro grego com os ritos a Dioniso, mas reforça que tal teatro era formado por um conjunto organizado de obras, instituições, protocolos e técnicas, ou seja, possuía uma estrutura e que a especialidade dele foi a síntese e a coerência de códigos dramáticos distintos; o autor desloca a discussão para os modos de filiação entre teatro e rito:

[...] o teatro (falando com propriedade, o lugar de onde se vê) estava edificado em terrenos dedicados a Dioniso. A consagração do lugar do teatro envolvia a consagração de tudo que ali sucedia [...]. Neste lugar consagrado havia dois espaços que testemunhavam de maneira mais precisa o culto de deus: na *orquestra*, provavelmente dominada pela estátua de Dioniso, instalada ali com grande pompa no início da festa, esse lugar era o *thymele*; e o que era o *thymele*? Talvez um altar, uma fossa destinada a recolher o sangue das vítimas; em todo caso um lugar de sacrifício. E na *cavea*, isto é, o conjunto das arquibancadas, certos lugares reservados ao clero dos distintos cultos atenienses [...]. Uma vez em marcha a representação, já não voltava a intervir em seu desenvolvimento nenhum elemento do culto (afora, talvez, algumas evocações mortuárias ou divinas). Não obstante, normalmente atribui-se uma origem religiosa à substância do espetáculo grego, que na época clássica já estava claramente secularizado. Qual exatamente esta origem? A origem não se presta à discussão, o que é pura hipótese é o modo de filiação (Barthes, 1986, p.75).

Admitindo a origem do teatro europeu nos ritos dionisíacos e a consagração dos edifícios teatrais da antiguidade grega também ao deus, com a estátua fálica na orquestra, a possível função sacrificial da *thymele* e a existência da *cavea*, o interesse de Barthes se volta para o desenvolvimento institucio-

nal do teatro grego na pólis em direção à secularização, processo que o autor considera presente antes mesmo do amadurecimento do teatro clássico no século IV a.C., respeitando, obviamente, os limites culturais que impediam o laicismo daquela arte. Ainda com Barthes, a indagação:

Teatro religioso ou teatro civil? Os dois juntos, claro: não era possível outra coisa em uma sociedade em que se desconhecia a ideia de laicismo. Mas estes dois elementos não têm o mesmo valor: a religião [...] domina a origem do teatro grego e continua presente nas instituições que o regulam em seu estado adulto; não obstante, o que lhe dá seu sentido é a cidade: são seus caracteres adquiridos que constituem seu ser, mais que seus caracteres inatos. E se por hora deixamos de lado a questão do coro (que por outra parte é um elemento religioso transposto), o culto dionisíaco está presente nas coordenadas do espetáculo (tempo e espaço), não em sua substância (Barthes, 1986, p.74).

A impossibilidade da separação entre religião e qualquer instância da vida na antiguidade grega (política, estética, jurídica, filosófica, agrária ...) faz com que as conexões entre o nascimento do teatro grego e os ritos religiosos sejam naturalmente identificadas. Entretanto, conforme Barthes, foram os caracteres adquiridos pelo teatro na *polis* que lhe deram direção à certa autonomia secularizada (investigação sobre as novas regras sociais na cidade, diferente dos antigos hábitos agrários; desenvolvimento estético e não apenas litúrgico; discussões éticas, políticas e jurídicas, além dos temas religiosos), mais do que suas características inatas, primordiais, vinculadas aos ritos dionisíacos.

Quando o teatro foi institucionalizado pela pólis helênica passou a ser enquadrado pelo governo dentro dos parâmetros aristocráticos e os arcaicos festivais dionisíacos foram transformados e estabelecidos enquanto funções cívicas. Brandão (1992) destaca a chegada de Dioniso na pólis percorrendo campos agrários e se impondo à aristocracia ateniense, como também nos conta Eurípides, em *As Bacantes*;

[...] um deus da época micênica, isto é, uma divindade *asiática*, certamente importada entre os séculos XIV e XIII a.C. Dioniso, todavia, por ser um deus essencialmente agrário, deus da vegetação, das potências geradoras, deus do vinho, viveu por muitos séculos confinado no campo, entre os humildes lavradores, sem direito ao culto da *pólis* e muito menos sem uma cadeira entre os imortais aristocráticos do Olimpo. Na *Iliada*, [...] aparece de raspão e não se lhe dá a menor importância. Só mesmo quando a democracia começou a dar seus primeiros vagidos é que o filho de Sêmele surgiu de tirso em punho, para comandar suas Ménades e acender na *tímele* a tocha da tragédia (Brandão, 1992, p.21).

Nietzsche observa o choque cultural que houve na pólis apolínea diante da chegada de Dioniso e seu bando bacante: “Com que assombro deve-lo-ia fitar o grego apolíneo! [...] reconhecia que tudo aquilo não lhe era tão estranho e até que sua consciência apolínea somente lhe cobria este mundo dionisíaco como um ténue véu” (Nietzsche, 1948, p.46). O teatro passa a servir aos interesses aristocráticos como forma de domesticar as manifestações dionisíacas populares (que soavam bárbaras para o cidadão de Atenas) e se transforma em instrumento de controle e moralização nas mãos do Estado:

[...] a tragédia é consagrada na cidade com as grandes competições enquanto instituições cívicas, com um profundo sentido histórico, coincidindo este auge com o triunfo da democracia, a hegemonia de Atenas, o nascimento da História no século V a.C. (Barthes, 1896, p.69).

Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet indicam que a conexão entre a tragédia e o ditirambo possa ter sido por um viés de rejeição estética, sendo arriscado afirmar que houve uma evolução (histórica e estética) linear da linguagem dos antigos ditirambos do século VII a.C., trazidos para Atenas pelo mítico Téspis<sup>1</sup>, até às formas da tragédia, da comédia e do drama satírico. O ditirambo

se apresentava e competia nos festivais com regras precisas de canto coral em honra a Dioniso. A tragédia apresentou outras regras estéticas e certa independência em relação aos cortejos religiosos de Téspis. Dizem os autores que foi o drama satírico e não a tragédia, quem preservou a tradição dos cantos fálicos; a tragédia estaria no polo oposto (Vernant; Vidal-Naquet, 2008).

O canto do bode (*tragos-oedía*), que dá nome à forma trágica, estaria mais associado à expiação catártica das penas, à purificação das paixões através do bode expiatório, que é o personagem sacrificado na cena trágica, conforme o pensamento de René Girard (2013). O que se sabe é que todas essas manifestações eram em honra ao deus Dioniso, uma vez que os teatros eram consagrados ao deus com ídolos e templos em sua homenagem.

Vê-se que o debate é longo e as pistas imprecisas para se definir de modo absoluto e irrestrito os modos de filiação entre os arcaicos ritos em honra a Dioniso/Baco/Iaco/Zagreu e as origens do teatro europeu. O que não deixa de ser um campo de reflexão bastante inspirador para as práticas contemporâneas das artes cênicas, ao considerarmos os fatores que levaram as civilizações arcaicas do mundo ocidental transformarem suas manifestações religiosas em comunicações estéticas elaboradas de maneiras bastante complexas. A força primordial de *zoé* que Dioniso/Zagreu rege abarcaria - conforme a mítica de origem do estrangeiro e renascido deus do mundo helênico - todas as manifestações de vida, ou seja, a *bios*, aquela fagulha divina que nos mantém vivos diante do terror da morte iminente. O jogo de (re)criação da vida que o teatro nos impele a realizar reforça nossos vínculos artísticos com a pulsão de vida que vence a morte, conforme as provocações de Nietzsche. O teatro continua, nesses moldes, a ser uma reafirmação da vida, frente aos desafios contemporâneos, sonhando e criando outros mundos.

Dioniso continuaria, assim, a incitar a humanidade a vencer a obscura força da morte, inerente aos ciclos da natureza, nos provocando a recriar

a vida para fazer dela uma obra de arte, a esculpir nossa existência como obra de arte, dançando na embriaguez estática dos sátiros-homens-bodes, cantando seus cantos trágicos, reconhecendo-nos como natureza e escapando da armadilha nefasta em que natureza e cultura estariam em lados opostos. Mais uma vez, estaria Dioniso nos convidando a ressignificar a vida através da arte. A pergunta que, no entanto, ainda ressoa, seria: estaríamos dispostos a fazer tal sacrifício, de rever o que nos mantém vivos, de repensar nossos valores éticos e estéticos, de transformar nossas existências em obras de arte?

### Referências

- ARISTOTELES. **Poética**. Trad.: Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BARTHES, R. **Lo obvio y lo obtuso**: Imágenes, gestos, voces. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.
- BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski, et al. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRANDÃO, J. **Teatro grego: origem e evolução**. São Paulo: Ars, 1992.
- ELIADE, M. **História das crenças e das ideias religiosas**: volume I: da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- ELIADE, M. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Col. Biblioteca Universal. Trad. Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GIRARD, R. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 2013.
- JUNGLE, T.; CESAR, E. **Bacantes**: Ópera Elektrocanndomblaika de Carnaval do Bexiga - Uma Tragykomédyagorgia. DVD. São Paulo: Academia de Filmes, 2001.
- KERÉNYI, C. **Dioniso**: imagem arquetípica da vida indestrutível. Trad. Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.
- NIETZSCHE, F. **A origem da tragédia**. Trad. Erwin Theodor. São Paulo: Cupolo, 1948.
- STEINER, G. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VERNANT, J.; NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VIEIRA, T. **As Bacantes de Eurípedes**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

### Nota

- 1 Organizador dos ditirambos nas comunidades agrárias e considerado o *primeiro ator* por tomar a frente do coro, estabelecendo um estilo de canto responsorial.

Recebido: 03/06/2024.

Aprovado: 29/06/2024.