



Revista
Symposium

DO *PATHOS* DO TEATRO GREGO À PAIXÃO DA CON- TEMPORANEIDADE

Edilene Freire de Queiroz

Resumo:

Este trabalho apresenta uma discussão sobre o sentido de *pathos* entre os gregos e como as paixões são vividas na contemporaneidade.

Inicia comentando sobre o lugar que os filósofos reservaram às paixões; em seguida, justifica por que Freud tomou a tragédia como substrato para sua metapsicologia, apresentando o Teatro Grego e o modo como este tratava o *pathos*.

Por fim, ao refletir sobre as paixões na contemporaneidade, destaca, de um lado, os sentimentos de angústia e pânico, e do outro, os pactos perversos, como formas de vivências do *pathos* hoje.

Palavras-chave: *Pathos*, sofrimento, paixões, perversão, tragédias

Abstract:

This paper discusses the meaning of *pathos* for the Greek people and links this to passion in the modern age.

It starts by making comments about the way philosophers conceived passions; then it tries to justify why Freud drew his metapsychology from tragedy, by presenting the Greek theater and the way it conceived *pathos*.

Finally, by reflecting on contemporary passions, on the one hand, it stresses feelings of anxiety and

panic, and on the other hand, perverse pacts as ways of experiencing *pathos* today.

Key words: *Pathos*, suffering, passions, perversion, tragedies.

As paixões sempre foram o calcanhar de Aquiles dos filósofos que viam na razão a condição humana por excelência, enquanto as paixões eram vistas como elementos opostos e inibidores dos processos racionais. Entretanto o estudo empreendido por Meyer¹ nos mostra que, apesar de os filósofos não gostarem das paixões, nenhum deles as ignorou ou considerou-as sem importância. Hegel, por exemplo, pensava que “nada de grande se faz sem paixão”² e Erasmo de Rotterdam considerou-as como indispensáveis à vida e que sem elas não haveria humanidade possível. Diz Erasmo que:

“As paixões não são apenas pilotos que conduzem ao porto da sabedoria os que a ele se dirigem; no caminho da virtude, são agulhões e esporas que excitam a fazer o bem, por mais que isso desagrade a Sêneca, esse estóico emperdenido que proíbe formalmente ao sábio toda paixão. Agindo assim, faz do homem uma estátua de mármore, sem inteligência e vazia de todo sentimento humano... Quem não fugiria com horror, como de um monstro e um espectro, de um homem surdo a todos os sentimentos da natureza, sem nenhuma paixão, tão inacessível ao amor e à piedade quanto o mais duro rochedo ou um mármore de Paros, a quem nada escapa, que não se engana nunca, que vê tudo com olhos de lince, que mede tudo com o esquadro, que não perdoa nada, que é o único razoável, o único rei, o único livre, o único tudo... que não faz questão de ser amado, que não ama ninguém, que ousa zombar dos próprios deuses, que condena como insensato tudo o que se faz na vida, e de tudo escarnece? Tal é o retrato do animal que passa por um sábio perfeito... Que cidade quereria fazer dele seu magistrado, que exército o desejaria por general? Digo

mais, que mulher suportaria um tal marido, que anfitrião convidaria tal hóspede, que criado poderia tolerar um tal patrão? Não seria preferível escolher ao acaso entre os mais loucos um louco capaz de comandar ou de obedecer aos loucos, amado por seus semelhantes, que constituem a maioria, tolerante com sua mulher, jovial com seus amigos, conviva encantador, bom companheiro, enfim, a quem nada de humano fosse alheio?”³

Todos sabiam da força das paixões e as tomaram nos seus sistemas filosóficos. Alguns deles, como Descartes e Aristóteles, chegaram a escrever tratados.

É surpreendente pensar que Descartes, pai do racionalismo, se tenha interessado por aquilo que, aos olhos dos filósofos, seria irracional e que se tenha valido também das paixões para edificar seu sistema cartesiano. Segundo Meyer, embora “As Paixões da Alma” possam ser consideradas uma obra à parte, separadas do contexto das demais, elas devem ser ressaltadas como “uma peça fundamental do edifício cartesiano”⁴, pois, a partir dela, Descartes aprofundou, precisou e refutou suas teses filosóficas. Para esse mesmo autor, o cogito de Descartes é a afirmação da consciência por ela mesma na sua flexibilidade e na sua transparência de ser. Pensar é, então, pensar-se pensando, se pensar como coisa pensante o que levou Descartes a concluir que “penso, logo sou”. Mas não é a mesma coisa a consciência tomar um objeto externo e ela tomar a ela mesma por objeto. O jogo das paixões é que dá conta desse espaço entre uma consciência de si, puramente reflexiva, e uma consciência do objeto, irreflexiva. As paixões estão presentes enquanto fenômenos da própria consciência que está no interior do cogito, pois há uma consciência de ser pura e uma consciência de ser nutrida pelo corpo e pela sensibilidade. Amar e pensar que se ama não são a mesma coisa, são dois níveis de consciência. As paixões da alma são, então, as responsáveis pela vida intelectual irrefletida, sensível, submetida à mecânica dos corpos e elas exprimem os movimentos involuntários que não têm nada a ver com o conhecimento. A existência inegável das

paixões revela o limite do sistema racional de Descartes. A consciência, entregue ao *pathos*, não deixa de ser, já em Descartes, um lugar problemático.

Para Platão, o fato de as paixões serem reflexivas e, ao mesmo tempo, o irrefletido da vida sensível, gera uma contradição insolúvel. Ele via, nas paixões, o lugar onde radicam, no homem, o provável, o sensível, o contingente. Mas o homem, preso na engrenagem das paixões, não se apercebe de que precisa interrogar-se. É preciso, então, um outro para que ele possa adquirir consciência disso. O sensível, para Platão, é sempre problemático porque dele não se tira nenhum *logos*.

Aristóteles tenta reabilitar o sensível colocando as paixões como fazendo parte da dialética. Para ele, o saber advém desta construção dialética. Se o sensível em Platão é problemático, em Aristóteles, ele é o ponto de partida de toda análise e ordem da descoberta das coisas. O ser, para ele, pode ser tomado em múltiplos sentidos: significa que a coisa é a substância e significa também uma qualidade ou uma quantidade. Assim, o ser é uno como sujeito e múltiplo como predicado. As paixões em Aristóteles não estão ligadas somente a sentimentos extremos ou a sentimentos condenados num homem virtuoso. Para ele tanto a calma como a vergonha fazem parte das paixões e a forma de lidar com elas é pela retórica (ou dialética).

Kant destaca, nas paixões, o sentido patológico, pois as situa como doenças da alma e não vê nelas mais do que uma perturbação do espírito. Elas seriam a anti-razão por excelência.

Mas as paixões não são só problemáticas para os filósofos; todas as sociedades, de um modo ou de outro, tentaram regular e controlar as paixões. Seus excessos levam o homem a um estado de desmesura, posição repreensível, geradora de mal-estar no homem e na cultura.

Antes mesmo de o pensamento filosófico se instalar na Grécia, as paixões eram tratadas pelos gregos de modo a que elas pudessem ser expressas com moderação e, na justa medida, visando à transformação delas em virtude. Para os gregos, o homem é um ser feito para a vida política, para a Pólis e o papel da ética e da política era regular os excessos para possibilitar a convivência e o homem poder ascender à condição de homem virtuoso que,

aliás, coincide com o homem político mostrado por Platão na “República”. Viver em conjunto implicaria negociar as diferenças com outrem para se chegar a uma identidade.

O teatro, especialmente a tragédia, teve um papel fundamental na construção de uma ética dos cidadãos gregos à medida que propiciava, pela via da retórica, a revelação e a perlaboração das paixões. Não foi por acaso que Freud, conhecedor dos trágicos, foi buscar, neste gênero, o substrato para a sua metapsicologia. Ele apresenta a estrutura edípica, ponto central de seu edifício teórico, não pela forma da narrativa mítica, mas, sim, pela via da tragédia. Ao comentar sobre o romance familiar, diz Freud: “O que tenho em mente é a lenda do Rei Édipo e o drama de Sófocles que traz o seu nome”⁵. Descreve o mito narrado na peça de Sófocles e acrescenta: “a ação da peça consiste em nada mais do que o processo de revelar, com pausas engenhosas e sensações sempre crescentes, um processo que pode ser comparado ao trabalho de uma psicanálise”⁶. O mito é a alma da tragédia, mas a tragédia não é uma versão entre muitas outras do mito. Há, por conseguinte, uma lógica no desenvolvimento das ações nas tragédias que levou Freud a compará-las ao trabalho da psicanálise.

O Teatro Grego era esse lugar para ver, para mostrar essa condição de *pathos* no humano. Todos assistiam ao teatro - homens, mulheres, crianças e escravos. O valor ético da tragédia aparecia com tal vigor que ela era, acima de tudo, instrumento de conduta moral independentemente do lugar que cada um ocupava na organização social da cidade. A lógica da diferença é forçosamente a da igualdade e desigualdade e também a da superioridade e inferioridade, assim, todos juntos participavam de um mesmo espaço enquanto espectador.

A importância que as tragédias tiveram para os gregos, sobretudo para a formação do cidadão helênico, do qual somos herdeiros, leva-nos aqui a repetir o gesto de Freud, ou seja, o de tomar o Teatro Grego para fazermos algumas reflexões, pois, para que compreendamos o sentido da paixão, hoje, é preciso, primeiro, reportarmo-nos ao sentido do *pathos* dos gregos, um sentido que denuncia a existência do homem enquanto ser trágico, sofredor, mortal.

O *PATHOS* NA TRAGÉDIA GREGA

De acordo com Michel Mayer⁷, a palavra *pathos* significa afecção ou qualidade da substância, e afecção significa qualidade do ser de poder ser alterado. Trata-se de um predicativo que, ao mesmo tempo que indica a identidade do ser enquanto ser de mudança, indica também aquilo que escapa ao substancial do qual nenhum ser humano é sujeito e, sim, agente. O *pathos* torna-se, então, um infortúnio, uma tragédia que pode conduzir a destruição. Dessa forma, *pathos* significa sofrimento. Segundo Nicole Loraux⁸, esse substantivo deriva do infinitivo *pathein* que quer dizer padecer e no Teatro Grego se enuncia como lei da condição mortal, pois aquele que sofre, o homem, é designado mais frequentemente pelos tragediógrafos pela palavra *brotós* que significa homem enquanto destinado à morte. *Brotós* é habitualmente empregado na tragédia numa perspectiva vertical, mostrando a relação do homem com os deuses, ou confrontando a fraqueza dos homens com a elevação dos seus ideais de sabedoria. Assim, *pathos* significa não só sofrimento mas também a experiência que se adquire na dor e que se refere a essa condição fundamental do homem como ser mortal. É dessa experiência, desse desnudamento radical do humano na sua condição de mortal e frágil que a tragédia faz o seu ensinamento. Em certo sentido, essa experiência é fundamental e anterior inclusive à condição do homem enquanto ser social e político, enquanto *ánthrōpos* (homem em sua humanidade de ser social).

“Ao submeter o herói ao *pathos*, a tragédia atua na redução de toda distância entre o homem ordinário e o aner (homem viril) de excesso, entre a condição moral e a guinada heróica até dar a entender que, em seu excesso, o herói vale por qualquer homem”⁹.

Como gênero literário, a tragédia entra na categoria do *drâm* (substantivo que indica uma ação enquanto agida e não enquanto atuante). É originária de uma das modalidades do lirismo – o ditirambo – e recebeu também influências dos poemas homéricos. Segundo Antonio Freire¹⁰, o ditirambo era uma composição lírica entusiástica, um canto feito em honra de Dioniso. Erwin Rhode,

citado por Antônio Freire¹¹, diz que o culto dessa divindade de origem trácia era divergente em todos os pormenores do culto tributado aos deuses porque tinha um caráter totalmente orgiástico; o que dava a ele uma dimensão inaceitável, de desregramento dos sentidos e de promiscuidade erótica. Desse culto a Dioniso surge não só a tragédia bem como a comédia. A primeira deriva dos momentos da cerimônia marcados por uma concentração em que se entoavam canções plangentes e se faziam reflexões sérias e tristes sobre as decepcionantes vicissitudes da vida humana. Já para Gilbert Murray, também citado por Antônio Freire¹², a tragédia seria uma representação dramática da morte e da ressurreição do espírito da vegetação encarnado em Dioniso. Essa morte e ressurreição constituíam naturalmente a paixão de Dioniso. As lamentações do coro corresponderiam às lamentações fúnebres. Isso é corroborado por Nicole Loraux¹³, pois ele coloca que toda tragédia tem a ver com a encenação de um luto.

O universo dramático da tragédia se construía através dessas contradições, de um domínio fronteiro entre o plano divino e o plano humano, entre o temor e a compaixão. Nesse domínio fronteiro, o homem trágico é colocado como agente da ação, mas na condição de agente duplo onde o sujeito é tomado pela força sinistra que ele desencadeou; a ação o envolve e o arrasta. Para Aristóteles, em “Poética”, o agente está preso na ação. Não é seu autor. Essa condição própria do homem trágico, como agente, marca uma virada na história do homem grego, pois, de uma condição de submissão às determinações divinas presentes no pensamento mítico, ele marcha para a formação do homem volitivo, para o nascimento da humanidade. Humanidade não no sentido do amor pelos outros membros da comunidade (filantropia), mas no sentido do conhecimento da verdadeira e essencial forma humana.

O homem se engrandece, suportando a dor e passa a ser o pai de seus atos fundando a responsabilidade subjetiva do agente; mas o agente, em sua dimensão humana, não é causa e razão suficiente de seus atos, ao contrário, é sua ação que, voltando-se contra ele, revela a verdadeira natureza do que ele é e do que ele faz. Sua responsabilidade sur-

ge de uma ação reflexiva, fruto de um debate interior. O trágico traduz uma consciência dilacerada, um sentimento de contradição que divide o homem e o coloca contra si mesmo.

O homem trágico tem uma outra lógica, contrária à verdade filosófica, pois não estabelece um corte tão nítido entre o verdadeiro e o falso. A lógica do homem trágico é montada em discursos duplos que em sua oposição lutam entre si sem se destruírem mutuamente. Ele joga em dois registros deslizando de um sentido para outro, tomando consciência de sua posição, mas sem jamais renunciar a nenhum deles. Essa lógica já está presente nos mitos, mas na forma de uma ambigüidade ingênua. Na tragédia, a passagem de um plano para o outro sublinha a contradição que nunca é suprimida inteiramente, fazendo da tragédia uma interrogação que não admite resposta.

Parece que esse efeito duplo não decorre somente da forma como o discurso trágico é montado. Decorre, também e sobretudo, do fato de a tragédia colocar em cena as paixões que dividem o homem e o dilaceram. Afinal, os filósofos que estudaram as paixões sempre falaram de um jogo duplo, de uma dialética. Os discursos trágicos fazem ressaltar essa característica das paixões.

As representações trágicas tinham lugar junto ao templo do deus Baco, ao sul da Acrópole e se organizavam em três festividades dionisíacas: nas dionisíacas do campo, por ocasião da colheita da uva; nas Lenéias, que, por seu aspecto hilariante, pertenciam mais ao gênero das comédias e nas dionisíacas da cidade. As grandes representações trágicas eram as da cidade. No primeiro dia das dionisíacas, cada poeta, acompanhado do coro e dos atores (sem máscaras), subia ao palco e anunciava os títulos e os assuntos das suas peças. O concurso durava três dias, e se classificavam três poetas que deveriam apresentar três tragédias e um drama sátiro. Chamava-se esse conjunto de peças de tetralogia. As tragédias eram encenadas pela manhã e a comédia, à tarde. Ao poeta premiado dava-se um cabrito que deveria ser imolado em honra de Dioniso¹⁴.

Os tragediógrafos montavam suas peças, jogando com a polissemia das palavras ou lançando mão de palavras pertencentes a outros campos

lingüísticos como o dórico, o jônico e o homérico etc. As palavras, trocadas no espaço cênico, tinham menos função de comunicação e mais a de marcar zonas de conflitos, de bloqueios e, ao mesmo tempo, suscitar emoções. Tudo isso era montado para provocar no espectador a vivência do *pathos* como experiência trágica fundamental e que, a partir dela, pudesse o homem adquirir o conhecimento pelo sofrimento. É importante lembrar que o gênero trágico surgiu no fim do Século VI, quando a linguagem do mito deixava de apreender a realidade política da cidade e marchava para a formação do cidadão grego, para a formação do pensamento social, para o advento do direito. Assim, a encenação das tragédias contribuía para uma educação permanente do cidadão grego, reforçando e revigorando o civismo. Por isso todos eram estimulados a assistir, mesmo aqueles que normalmente não participavam da vida política da cidade como as mulheres, as crianças e os escravos, pois todos faziam parte de uma coletividade. A vontade e a responsabilidade individual não prevaleciam entre os atributos do homem grego. O sentido de coletivo se destacava e determinava as suas ações.

Aristóteles, na “Poética”, afirma que a tragédia, através de dois sentimentos fundamentais – o temor e a compaixão – operava a *kátharsis* das paixões. Sobre isso, é importante fazer um esclarecimento: de acordo com Antonio Freire¹⁵, há um erro nas versões do texto de Aristóteles atribuído à deterioração do texto primitivo que levou o copista da “Poética” a acrescentar a palavra *catarse*, baseado no fato de que Aristóteles havia prometido na “Política”, que aclararia na “Poética” o sentido de *catarse*.

Mesmo não se referindo diretamente ao termo, diz este autor que não se pode excluir a *catarse* da tragédia. Ela está presente pela via da música teatral que era entoada pelo coro, plena de idéias, de sentimentos, de harmonia melódica e de mímicas imitativas das ações importantes da peça. Esta *catarse* musical visava produzir no expectador a purificação ou a sublimação dos sentimentos de compaixão e de temor mantendo-os em justo equilíbrio. São por isto chamadas de melodias éticas.

A compaixão brotava do fato de o herói sofrer imerecidamente, já que suas ações não decorriam de maldades praticadas, mas, de uma fatalidade, como se vê na peça de “Rei Édipo”. O temor decorria da semelhança que o herói tinha com o espectador; semelhança enquanto homem mortal e sujeito a infortúnios. Mas o infortúnio, como a morte, devia vir de fora, como um estrangeiro e não como algo familiar, por isso só os infortúnios de outrem é que se prestavam a uma encenação trágica. A tragédia colocava em destaque o sentimento quando se é tocado por outrem, sentimento este inerente ao próprio sentido da paixão – o de ser afetado – e que faz dela uma relação intersubjetiva. Por outro lado, esse estrangeiro já está presente na própria origem da tragédia, pois ela deriva do culto a Dioniso, um deus estrangeiro, desconhecido. E desconhecido também é esse Outro que há em cada ser humano. Outro que domina o sujeito e faz dele seu agente. É comum se dizer “ele está cego, dominado pela paixão”. As paixões habitam o homem fazendo dele seu servo. O homem, como ser de paixão, como ser de desejo, precisa de uma mediação, precisa de meios para atualizar essas paixões (esse desconhecido) com moderação e harmonia. A encenação trágica servia, então, de mediação para que, através do jogo de identificações alternadas, favorecido pela retórica, pudesse o espectador obter a experiência do conhecimento de si e de suas paixões, um conhecimento adquirido prevalentemente pela via do sensível.

AS PAIXÕES NA CONTEMPONEIDADE

As tragédias gregas duraram um século até que o pensamento filosófico se firmasse e colocasse o seu acento no *logos* e a retórica fosse, gradativamente, dando lugar ao saber advindo da ciência, restringindo a experiência do sensível ao prazer estético vivido através da arte. O conhecimento advindo da experiência de dor, vivida pelo espectador e a purificação das paixões, vividas através da *catarse* musical, não são vivências que o homem de hoje possa experimentar, estimuladas por eventos coletivos. Com o advento da Filosofia, Ética e Estética se separaram, individualizaram-se, da



mesma forma que cada homem deixou de fazer parte de um corpo uno, coletivo, como era o sentido da *pólis* para os gregos. Maria Rita Kehl fala que, ao longo do tempo, ocorreram mudanças na forma de viver e de dar destinação às paixões, marcadas pelas ideologias que perpassaram cada época, fazendo com que cada cultura tivesse o seu modo próprio de se apropriar das paixões.

Na modernidade, a Psicanálise, revisitando o Teatro Grego, tenta resgatar essa experiência vivida através das tragédias; não mais como uma experiência vivida num coletivo, mas, enquanto experiência, vivida através do *setting* individual de uma análise onde a cena trágica vem do estrangeiro de nós mesmos, desse Outro que nos habita e que nos faz agentes das paixões.

As paixões de hoje não têm mais a mesma intensidade do sentido do *pathos* dos gregos. Elas mantêm seu caráter de voz passiva, ou seja, o sentido do ser ser afetado e de intensidade e desmesura. Mas a presença do Outro, enquanto elemento fundamental da paixão, expresso através dos personagens das tragédias, ou a representação do Outro como aquele que torna possível se tomar consciência de si e das paixões, colocado tanto por Platão como por Hegel, perdeu-se no tempo. O Outro das paixões, nas sociedades contemporâneas, passou a ser o novo que invade o indivíduo e que paralisa a sua razão. Nas modernas sociedades de consumo, onde o mercado dita as regras, o homem é invadido por esse novo que o seduz. O novo, necessariamente, não é um outro ser de desejo, pode ser qualquer objeto, humano ou não, que está aí, no mercado, para ser consumido. Maria Rita Kehl nos diz que a sedução promovida pelas sociedades de consumo pode ser enunciada da seguinte forma: “troque suas paixões por um objeto ou pelo desejo de possuir um objeto”¹⁶. Michel Meyer¹⁷ confirma isso ao comentar que Adam Smith reabilitou a paixão material sob a forma de interesse. Freud, com as teorias das pulsões e estas enquanto matéria-prima das paixões, tornou possível que se pudesse pensar nelas como advindas de qualquer outro ob-

jeto à medida que os objetos das pulsões podem ser modificados e substituídos. Mas Freud nos alertou sobre esse objeto substitutivo, esse objeto fetiche que nos leva à perversão e que Marx já se havia referido a ele, quando falou do valor e do lugar que o dinheiro ocupava nas sociedades capitalistas. A possibilidade de se pensar neste Outro, como qualquer coisa, fez com que se falasse em paixões e perversões indiferentemente, como se fossem sinônimos. Pensamos que pode se manter uma diferença entre eles, embora sutil. A diferença está no fato de que nas paixões o ser tomado de paixão torna-se objeto e paciente dela e se entrega ao outro ser, que o afeta, sem que necessariamente haja o apagamento do sujeito, enquanto nas perversões, a relação de alteridade fica comprometida. O Outro toma o lugar de uma voz imperativa, que agencia as ações, tornando um e outro, seres assujeitados, objetos e abjetos das paixões. O Outro, não é considerado como ser também de desejo, por isso tanto faz para quem o toma, que ele seja humano ou não humano, é indiferente: ele sempre será visto como mais um objeto que desliza metonimicamente, sem interdição. E, à medida que esse Outro é colocado como objeto e depositário das paixões, ele não se presta a funcionar como barra aos desejos daquele de quem as paixões provêm. A dor transmutada em gozo no perverso, faz dele um ser que desconhece limites, pois seu imperativo é gozar até as últimas consequências sem levar em conta o que pode acontecer ao outro.

Na vida contemporânea das cidades, não vemos mais o espaço coletivo do Teatro onde homens, mulheres, crianças e escravos, igualmente sentados, inclinavam seu dorso para ouvirem e verem cenas trágicas que propiciavam a experiência do *pathos*. Na vida contemporânea das cidades, todos, homens, mulheres, crianças e trabalhadores se inclinam diante do consumo e da violência e o sentimento que os invade é o de angústia e o de pânico (não o temor e a compaixão), isso se não quiserem fazer um pacto com esses traços perversos que se destacam nas cenas do cotidiano.

Dados biográficos do autor:

Edilene Freire de Queiroz é psicanalista, professora adjunta do Departamento de Psicologia da Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP. É mestra em Antropologia Cultural pela UFPE e doutoranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Núcleo de Psicanálise, da PUC-SP. Pesquisadora da Rede Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental, do Laboratório de Psicopatologia Fundamental da PUC-SP e do Laboratório de Psicopatologia Fundamental e Psicanálise da UNICAP.

E-mail: mallain@truenet.com.br

NOTAS

¹ Michel Meyer. (1991) *O Filósofo e as Paixões*. Esboço de uma História da Natureza Humana. Tradução de Sandra Fitas. Coimbra: Ed. Asa, 1994.

² Citado por, Michel Meyer. Idem.

³ Citado por Sérgio P.Rouanet. “Razão e Paixão”. In NOVAES, Adauto (org). Coletânea *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.464.

⁴ Michel Meyer. “Introdução”. In René Descartes. *Les Passions de l âme*. Colletion Le Livre de Poche. Classiques de la Philosophie. Paris:Librairie Générale Française, 1990, pp.05-14.

⁵ Sigmund Freud. *A Interpretação dos Sonhos*. Direção geral de tradução de Jayme Salomão. In *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1985, Vol.IV, p.277

⁶ Ibidem.

⁷ Michel Meyer. Op.cit.

⁸ Nicole Loraux. “*A Tragédia Grega e o Humano*”. Tradução de Maria Lucia Machado. In NOVAES, Adauto (org). Coletânea *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁹ Idem, p.27. É importante frisar que o *aner* indica excesso no sentido de excelência, de homem virtuoso.

¹⁰ Antonio Freire. *O Teatro Grego*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985, p.69.

¹¹ Ibidem.

¹² Idem. P.71

¹³ Idem. Op. cit. P.20

¹⁴ ¹.Do ponto de vista etmológico, tragédia deriva do vocábulo grego que significa bode+canto. Os homens do coro se vestiam com peles de cabra e se davam o nome de bodes (Antonio Freire, *O Teatro Grego*, pg.68).Bode também foi a forma que Zeus transformou seu filho Dioniso para livrá-lo da perseguição ciumenta de Hera.

¹⁵ Antonio Freire. Op. cit. pp.76-80.

¹⁶ M. Rita Kehl. “A Psicanálise e o Domínio das Paixões”. In NOVAES, Adauto (org). Coletânea *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.487.

¹⁷ Michel Meyer. Op. cit. p.13.