



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

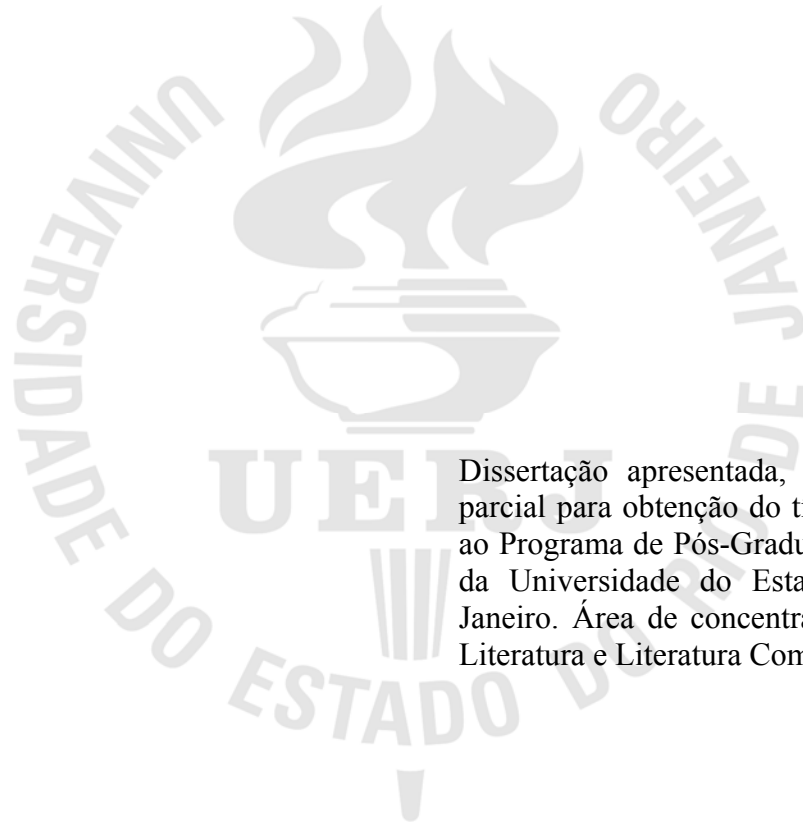
Tatiana Bernacci Sanchez

***As bacantes* de Eurípides: um olhar mítico-social de barbárie e civilização**

Rio de Janeiro  
2012

Tatiana Bernacci Sanchez

***As bacantes de Eurípides: um olhar mítico-social de barbárie e civilização***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Fernanda Lemos de Lima

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

E89	<p>Sanchez, Tatiana Bernacci. As Bacantes de Eurípides: um olhar mítico-social de barbárie e civilização / Tatiana Bernacci Sanchez . – 2012. 113 f.</p> <p>Orientadora: Fernanda Lemos de Lima. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Eurípides. As bacantes - Teses. 2. Eurípides – Crítica e interpretação - Teses. 3. Teatro grego (Tragédia) – História e crítica - Teses. 4. Deuses gregos - Teses. 5. Diálogos gregos – Teses. 6. Análise crítica do discurso – Teses. I. Lima, Fernanda Lemos de II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 875-95</p>
-----	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Tatiana Bernacci Sanchez

***As bacantes de Eurípides: um olhar mítico-social de barbárie e civilização***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 27 de março de 2012.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Fernanda Lemos de Lima (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Júnior  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Tania Martins Santos  
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2012

## DEDICATÓRIA

À memória de meu pai.

## AGRADECIMENTOS

A Dioniso.

À professora Fernanda Lemos de Lima, minha orientadora, pelo incentivo ao ingresso no Mestrado – e por, não poucas vezes, acreditar em mim mais do que eu mesma. Aos professores Dulci Nascimento, Gustavo Bernardo, Elisa Brandão, Geraldo Pontes Jr., Delia Cambeiro, Magali Moura, Raquel Villardi, Carlinda Nuñez, Luiz Costa Lima, João Cezar de Castro Rocha, Antonieta Borba, André Valente, Hugo Francisco Bauzá, Michael Scott, Mary Murashima, Maria de Fátima Sousa e Silva, e tantos outros.

À UERJ, ao Instituto de Letras, a este Programa de Pós-Graduação e sua receptividade, que comprova sua inserção em um curso de humanidades, a meus colegas de Mestrado. Ao FGV Online e meus amigos de trabalho, especialmente minha equipe – Mauricio, Caio, Júnior, Larissa e Mariana. A todos meus ex-alunos, que tanto me ensinaram. Aos grupos Infoclassicas, Farol de Alexandria e NEA. À Universidad Nacional Autónoma de México, à Universidade de Atenas e ao Institute for Balkan Studies, aos professores dessas instituições e, especialmente, ao prof. Michail Manóglou.

A minha mãe, espirtuosidade e intensidade únicas. A meus amigos, sem os quais não haveria maneira de partilhar minha alma, aliviar minha mente e falar sobre minha pesquisa em momentos inoportunos, como Victor Figueiredo, Helô Portilho, Chris Portilho, Dani Kazan, Thomaz Amorim, Débora Neves, Karina Sant’Anna, Luciana Barros, Priscila Luckesi, Maristela Tavares, Andréa Tostes, Renata Vasques, Carlos Alexandre Matias, Felipe Barros, Alessandra de Paula. E tantos outros amigos. A Fábio Neves.

Ao yoga, aos mestres Alberto, João e Hermógenes.

A Zé Celso & Cia., pelo incansável trabalho da arte, que me proporcionou verdadeiramente assistir ao espetáculo *Bacantes*.

A Eurípides. Àqueles que se dedica(ra)m, ao longo dos milênios, à arte, às traduções, às catalogações, ao mito, ao humano, ao saber, ao sentir, ao ensinar, ao aprender.

À Grécia.

A Sêmele.

Sempre, conforme o rito, a Dioniso entoarei meus hinos.

*coro de bacantes*

## RESUMO

SANCHEZ, Tatiana Bernacci. *As bacantes de Eurípides*: um olhar mítico-social de barbárie e civilização. 2012. 113 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A tragédia grega *As bacantes*, de Eurípides, considerada de grande relevância, não apenas literária e teatral, mas, sobretudo, histórica e política, é analisada, nesta dissertação, sob o viés mítico-social, observando-se os diálogos que o poeta estabelece entre um aspecto do passado mítico de sua cultura e seu próprio tempo. Para tal, apresenta-se uma pesquisa acerca do momento histórico da tragédia grega, abordando seu intrínseco valor político, discussões teóricas a respeito de suas características, suas origens, os três principais tragediógrafos e sua recepção, bem como um olhar específico sobre Eurípides e seu legado. Na obra de arte em questão, ressaltamos, em especial, a relação entre as personagens Dioniso e Penteu, como indicadoras dos debates acerca do que se considera civilizado, selvagem ou bárbaro. A esse respeito, verificamos, ainda, pelo lugar de cultura tradicionalmente ocupado por Apolo, em – também tradicional – oposição a Dioniso, diferentes considerações sobre civilizado, selvagem e bárbaro, bem como a indissociabilidade entre barbárie e civilização, podendo ser balizados conforme valores políticos preponderantes. Tal indissociabilidade consiste na coexistência de elementos de barbárie e de civilização tanto em Dioniso quanto em Apolo, tomados como parâmetros arquetípicos dentro de uma sociedade.

Palavras-chave: *As bacantes*. Eurípides. Tragédia Grega. Dioniso. Civilização. Barbárie.



## ABSTRACT

Euripides' Greek tragedy *Bacchae*, highly praised for its relevance – not only literary and theatrical, but specifically historical and political – is analyzed throughout this thesis with a mythic-social idiosyncrasy, by perceiving the inter-established dialogs between the aspect of the poet's own cultural mythic past and his living epoch. Thus, presented is a research about Greek's tragedy historical moment, its intrinsic political value and theoretical discussions upon its characteristics, origins, its three most important play writers and its reception, as well as a specific examination over Euripides and his legacy. In the selected work of art we have mainly observed the relationship between the characters of Dionysos and Pentheus, as debate gauges around what is considered to be civilized, wild or barbaric. In this regard, we uphold, through the position of culture traditionally occupied by Apolo, in – traditional as well – opposition to Dionysos, different considerations about civilized, wild and barbaric, as well as the indissoluble connection between barbarism and civilization, concepts that can be delimited according to ruling political values. Such inseparable connection consists in the coexistence of barbaric and civilized elements, both in Dionysos as in Apolo, taken after archetypal parameters within a society.

Keywords: *Bacchae*. Euripides. Greek Tragedy. Dionysos. Civilization. Barbarism.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>O TEATRO, A CIDADE E OS TRAGEDIÓGRAFOS</b> .....	12
1.1	<b>O teatro e a <i>pólis</i></b> .....	12
1.2	<b>Eurípides: o artista em meio à crise</b> .....	19
1.2.1	<u>Críticas ao mais trágico dos trágicos</u> .....	24
1.2.1.1	A visão aristofânica .....	24
1.2.1.2	A crítica dos séculos XIX e XX .....	26
1.2.2	<u>Maneiras trágicas de lidar com uma mulher</u> .....	29
1.2.3	<u>As obras que a nós chegaram</u> .....	31
2	<b>O TRÁGICO E AS BACANTES</b> .....	39
2.1	<b>Considerações acerca da obra de arte trágica: experiência estético-social</b> .....	39
2.1.1	<u>A tragédia e seu lugar no espaço ateniense</u> .....	41
2.1.2	<u>Aspectos do trágico: o expectador, o herói, a ironia</u> .....	43
2.1.3	<u>Origens da tragédia: a presença dionisíaca</u> .....	44
2.1.4	<u>Sobre os cantos corais e seus desdobramentos rumo à tragédia ática</u> .....	46
2.1.5	<u>Sobre a máscara, sob a máscara</u> .....	50
2.2	<b>As <i>bacantes</i></b> .....	52
2.2.1	<u>Pelos montes dançando com Baco</u> .....	55
2.2.2	<u>Prólogo: o deus mascarado</u> .....	60
2.2.3	<u>Párodo: para os montes, Brômio conduzirá os tíasos</u> .....	62
2.2.4	<u>Primeiro episódio: Dioniso jamais corrompe as sensatas</u> .....	64
2.2.5	<u>Primeiro estásimo: quem me dera ir para o Chipre, a ilha de Afrodite</u> .....	67

2.2.6	<u>Segundo episódio: o deus está aqui onde estou</u> .....	69
2.2.7	<u>Terceiro episódio: não quererias tu ver as bacantes juntas, nas montanhas?</u> ...	70
2.2.8	<u>Quarto episódio: retornarás carregado, nos braços de tua mãe</u> .....	71
2.2.9	<u>Quarto estásimo: ó Baco de face ridente</u> .....	72
2.2.10	<u>Quinto episódio: que nova proeza das Bacantes nos vens anunciar?</u> .....	72
2.2.11	<u>A civilização em pedaços</u> .....	73
3	<b>APOLO NÃO PODIA VIVER SEM DIONISO</b> .....	75
3.1	<b>O bárbaro, o selvagem, o civilizado</b> .....	75
3.1.1	<u>Quem é civilizado?</u> .....	78
3.1.2	<u>Quem é selvagem?</u> .....	82
3.1.2.1	Eurípides e o Outro .....	85
3.1.2.2	Sátiro, o doce selvagem .....	88
3.2	<b>Bela aparência e deformidade: elementos complementares da essência divina</b> .....	89
3.2.1	<u>Mulheres de Apolo</u> .....	91
3.2.2	<u>Apolo e Hera: outras feições da ordem</u> .....	92
3.2.3	<u>Penteu em partes</u> .....	94
3.3	<b>Dioniso e a civilização: sem vinho, o que teriam os homens?</b> .....	98
3.4	<b>Dioniso &amp; Penteu</b> .....	101
3.4.1	<u>A felicidade e a ironia</u> .....	102
3.4.2	<u>A nostalgia e a sabedoria</u> .....	104
3.4.3	<u>Estou consagrado a ti</u> .....	105
4	<b>CONCLUSÃO</b> .....	107
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	109

## INTRODUÇÃO

A tragédia *As bacantes*, de Eurípides, considerada de grande relevância, não apenas literária e teatral, mas, sobretudo, histórica, é o *corpus* principal desta dissertação, que se interessa por percorrer seu texto pelo viés mítico-social, observando os diálogos que o poeta estabelece entre um aspecto do passado mítico de sua cultura – eleito pelo autor para figurar como tema da obra selecionada – e seu próprio tempo.

Buscamos, portanto, discutir pontos como as marcas do contexto social e religioso do poeta, as quais ele optou por imprimir nas entrelinhas d’ *As bacantes*; o dionisismo presente no subtexto do embate estabelecido entre as personagens Dioniso e Penteu; a figura de Dioniso como marca civilizatória e marca de barbárie, na economia da obra selecionada e na sociedade como um todo. Verificamos, ainda, o dionisismo como manifestação de uma cultura popular dentro de uma estrutura formal representada pela tragédia grega de Eurípides, que traz o problema da alteridade para os palcos.

Tendo em vista que esta dissertação foi desenvolvida no Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada – e não em Letras Clássicas ou Língua Grega –, optamos por utilizar os termos gregos transliterados para o alfabeto latino, não significando demérito da língua grega. Da mesma forma, em respeito a um recorte temático, este trabalho não aborda a Psicanálise – para citar um entre outros campos que não abordamos nesta dissertação –, contudo, clara é a pertinência do viés psicanalítico do estudo d’ *As bacantes*, havendo um sem número de publicações a esse respeito. É, ainda, válido comentar que citamos versos de três diferentes traduções da tragédia para a língua portuguesa – buscando aproveitar, de cada uma delas, o que nos pareceu mais adequado –, sendo as brasileiras de Jaa Torrano e de Eudoro de Sousa, e a portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira, respeitando-se a forma utilizada por cada um deles, sendo a de Eudoro de Sousa que figura na epígrafe desta dissertação. Encontram-se tais citações ao longo dos três capítulos que compõem esta dissertação, os quais apresentamos sucintamente a seguir.

Voltando nosso olhar para o Século de Péricles, o século V a.C., no Capítulo I, pretendemos estudar a ambientação do teatro ateniense e suas transformações, em consonância com o caminhar da própria sociedade, tendo por base autores como Jaeger, Havelock e Romilly, bem como as feições do teatro sob a ótica dos três principais tragediógrafos e as formas do trágico em Eurípides – nas peças que dele conhecemos –, em decorrência de estudos como os de Aristóteles, Murray, Lesky e Mastronarde. Verificamos,

ainda, a visão aristotélica e alguns pontos acerca da recepção da arte trágica, a começar pelo próprio teatro, tendo em vista que a comédia de Aristófanes constitui relevante crítica teatral – além de visões como as de Nietzsche e Goethe –, contudo, não se atendo absolutamente a fatores técnicos das obras de arte cênicas, mas sim ressaltando o valor e o papel do teatro na sociedade.

O Capítulo II, que se divide em duas partes principais, apresenta comentários acerca de pontos estético-sociais da estrutura da tragédia, evidenciando o nítido não esgotamento do assunto, por meio de diferentes visões teóricas, como as de Segal, Szondi, Benjamin e Nietzsche. Entre os pontos, citamos sua natureza dialética, a relação com as honras ao deus do teatro, Dioniso e o uso da máscara. Tendo esses itens integrado a primeira parte do capítulo, a segunda parte se volta, exclusivamente, para *As bacantes*, considerando-se, em especial, estudos de Dodds, Festugière, Murray, Vernant e Burian, em que são comentadas passagens da peça, com vista a mostrar a interpenetração mítica, portanto religiosa, e social presente na obra, com foco na cultura privilegiada, nomeada civilização.

O que é tomado por bárbaro e por selvagem, colocados à margem dos valores hegemônicos e intitulados civilizados, constituem os problemas desta dissertação, sendo discutidos no Capítulo III, ainda à luz do texto da obra *As bacantes*, com apoio em estudos como os de Colombani, Detienne, Wolff e Junito Brandão. É neste ponto que, complementando e fechando o que se apresentou nos dois Capítulos anteriores, apresentamos a hipótese de composição indissociável entre barbárie e civilização. Os lugares ocupados por Dioniso e por Apolo são metaforicamente trazidos como os arquétipos que transitam entre barbárie e civilização na sociedade, transplantados para o microcosmo da obra de arte cênica central desta dissertação, em que Penteu figura como o oposto complementar de Dioniso, fomentando as dificuldades que ainda são enfrentadas na compreensão do Outro.

Finalmente, sendo o teatro um espaço em que as emoções eram estética e artisticamente provocadas com mais intensidade, era também um dos ambientes ideais para se discutirem, por meio da arte, questões de suma importância; afinal, a democracia ateniense patrocinava – e regravava – os espetáculos. E é nesse local que vemos a arte de Eurípides, como aguilhão, que comove, incomoda, desarticula, liberta. Por isso, entendemos ser extremamente relevante pesquisar, em um dos três pilares da tragédia grega – Eurípides –, mais especificamente em sua peça *As bacantes*, elementos políticos e sociais de sua própria época, revestindo-os com roupagens cênicas e míticas, como obra de arte que ecoa por outros espaços que buscam a permanência de um estado de permeabilidade ao outro.

# 1 O TEATRO, A CIDADE E OS TRAGEDIÓGRAFOS

*Com a decadência, e apenas com ela,  
o acontecer histórico contrai-se e entra no teatro.*

Benjamin

## 1.1 O teatro e a *pólis*

A mitologia grega alimentou a criação teatral desde o surgimento dessa expressão artística na Grécia. Embora não se possa afirmar, com segurança, detalhes sobre a origem do teatro, entende-se que seu surgimento, entre os helenos, está relacionado ao culto ao deus Dioniso, seja na tragédia, seja na comédia. Segundo Romilly (1984, p. 73-4):

Esse gênero teve sem dúvida uma origem religiosa. As representações faziam parte do culto de Dioniso, e é provável que a tragédia, à semelhança da comédia, fosse o resultado do desdobramento de um rito. [...] O fato é que a tragédia passou a ter um lugar na vida da cidade; ela contava com a presença de todo o povo; sua representação era programada e organizada sob os cuidados da cidade. Dirigindo-se ao povo reunido, os poetas se exprimiam como cidadãos e falavam a cidadãos.

As peças teatrais, na Antiguidade helênica, ainda de acordo com Romilly, conforme citado acima, tinham finalidade e caráter políticos. Dessa forma, Dodds (1986, p. v, tradução nossa) afirma que devemos considerá-las “como uma obra de arte, e, ao mesmo tempo (como todas as obras de arte), um documento social”<sup>1</sup>. Igualmente, não podemos perder de vista que “a tragédia grega põe em cena [...] acontecimentos tirados da lenda heroica [...]: para nós, esses acontecimentos têm um caráter lendário; para os gregos, eram pedaços de história” (GRIMAL, [19—], p. 41). Conforme Segal (1994, p. 180):

Em 493 a.C., quando o tragediógrafo Frínico apresentou o seu drama *A conquista de Mileto*, os atenienses infligiram-lhe uma multa de mil dracmas, porque tinha despertado neles a memória dos sofrimentos de um povo pertencente à sua própria estirpe, a jônica. ‘Todo o teatro explodira em pranto’, escreve Heródoto (6.21). Este excerto relewa-nos o envolvimento emotivo do público ateniense que assiste à tragédia, mas também nos demonstra que a emoção coletiva tinha uma categoria especial.

Depois de a identidade coletiva dos povos falantes da língua grega ter sido consolidada pelo épico, fortalecedor de uma cultura enfim atávica, foi também no teatro que os atenienses buscaram a discussão da identidade da *pólis*, o que confere ao drama ático caráter didático. Nesse contexto, são considerados, portanto, modelos de instrução – e não

<sup>1</sup> O trecho correspondente na tradução é: “as a work of art and at the same time (like all works of art) a social document”.

somente de arte – os três principais autores: Ésquilo, Sófocles e, sobre quem falaremos mais detidamente nesta dissertação, Eurípides. Acerca dos tragediógrafos, Havelock (1996, p. 276) afirma:

Eles ministravam ensinamento de forma indireta, como Homero, pois é deste modo que o suporte oral da identidade cultural – da “tradição”, como dizemos nós – é tornado memorizável e preservável. As peças eram representações contínuas de aspectos do panorama cívico, com que a audiência era convidada a identificar-se.

Com a vitória sobre os persas, entre 490 e 480 a.C., comandada por Atenas, toda a Grécia se sentiu salva, passando aquela cidade a gozar tanto de glória quanto de poder. Como consequência, também a arte se voltou para Atenas, e a literatura grega seria, portanto, essencialmente política e se dirigiria à cidade (ROMILLY, 1984, p. 73). No teatro, Ésquilo brilha como o mestre nesses moldes – conforme voltaremos a comentar –, sendo que sua primeira tragédia conservada, *Os persas*, é também a única a não buscar sua base em mitos – retrata a vitória ateniense em Salamina, na qual ele próprio lutou –, sendo representada oito anos após a batalha (ROMILLY, 1984, p. 75), em 472 a.C.

Na “Oração Fúnebre de Péricles”, que compõe a obra *História da Guerra do Peloponeso*, do *historiográficos*<sup>2</sup> Tucídides (itens XXXVIII e XXXIX, p. 38-40), Péricles afirma – por meio da pena do autor<sup>3</sup> – que sua cidade é repleta de jogos e divertimentos que ajudam a afastar a tristeza; assevera, igualmente, que a *pólis* está aberta a novas formas artísticas e para receber estrangeiros. A despeito de Atenas se intitular facultadora de tamanha liberdade de expressão e considerável estímulo à reflexão e às artes, a maneira inovadora e a *rebeldia* do poeta Eurípides não foram, genericamente, vistas com bons olhos – ainda no século XX, alguns eruditos o viram como inimigo da ordem estabelecida, segundo nos ensina Murray (1951, p. 7, tradução nossa): “Certos contemporâneos nos apresentam Eurípides como um pensador que se satisfaz em destruir”<sup>4</sup>. É importante lembrar que, além de os espetáculos se caracterizarem como atos cívicos, o patriotismo constituía uma das grandes inspirações do teatro; logo, esperava-se o louvor de Atenas (BELLESSERT, 1954, p. 63), uma vez que os festivais de teatro estavam ligados à ascensão da democracia. Contudo, grandes mudanças ocorreram ao longo do período em que viveram e produziram os três autores a que nos referiremos, quais sejam, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, sendo importante citar que viveram

<sup>2</sup> O termo e o conceito de historiador são posteriores a Tucídides. No grego clássico, o termo *historía* era referente a pesquisas; e *historiográficos*, àquele que empreendia e registrava pesquisas (LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 843).

<sup>3</sup> No que diz respeito aos discursos registrados na *História da Guerra do Peloponeso*, semelhantemente a uma obra de arte teatral ou literária, Tucídides (re)constrói discursos que teriam sido proferidos. Sua obra retrata fatos ocorridos até 411 a.C., enquanto a guerra entre Atenas e Esparta perduraria até 404 a.C.

<sup>4</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Ciertos contemporâneos nos lo presentan como un pensador que se complace en destruir”.

em diferentes contextos histórico-sociais, conforme veremos nos comentários pertinentes a cada um deles.

Parece-nos fundamental ressaltar que Tucídides, no início do item XXXIX da *História da Guerra do Peloponeso* – anteriormente citada nesta dissertação –, garante, explicitamente, a superioridade de Atenas e dos atenienses em relação a seu oponente, Esparta, ou simplesmente em relação a qualquer outra cidade. Tal juízo de valor ecoará na tragédia *As bacantes* de Eurípides, na fala de Penteu, em seu tenso diálogo com Dioniso (v. 482-4), em que o deus diz não serem os bárbaros menos sensatos do que os helenos. Voltaremos a esse ponto mais a frente, contudo, vale citar que a resposta de Dioniso lança um olhar direto sobre a alteridade, ao manifestar a diferença entre os povos, e não a hierarquia: são também sensatos, as leis e os costumes é que diferem. Esse posicionamento parece ter sido trabalhado com maior profundidade em sua tragédia *As troianas*, a respeito da qual teceremos alguns comentários mais adiante. Tal postura diverge, consideravelmente, da de Ésquilo, cuja obra, não raro, exalta o espírito militar e os valores dos guerreiros (BELLESSERT, 1954, p. 63), para citarmos um exemplo, bem como diverge da de Sófocles, em cujas obras brilham os valores morais dos heróis.

Ésquilo nasceu no demo de Elêusis, em 525 ou 524 a.C., e morreu em 456 a.C. Lutou como soldado em Maratona (490 a.C.) e em Salamina (480 a.C.), por Atenas. Autor de 90 peças, dele chegaram a nós a trilogia *Oréstia* e as tragédias *Suplicantes*, *Os persas*, *Os sete contra Tebas* e *Prometeu acorrentando*, o que equivale a dizer sete tragédias – embora em número reduzido, permitem que se admire, até a atualidade, a magnitude de sua obra, tida como, ao mesmo tempo, inspirada e refletida (KURY, 2006, p. 7; 12-3).

Trazendo o eco das epopeias homéricas, Ésquilo trata de temas coletivos, valoriza a família, o Estado e a religião como instituições basilares da sociedade. Segundo consta na *Poética* de Aristóteles (1449 a 20), foi o primeiro a utilizar dois atores, passando a valer-se de um protagonista. Seu teatro, como “afirmação fervorosa da justiça divina” (ROMILLY, 1984, p. 81), apresenta a vontade dos deuses como a força que está à frente dos acontecimentos. Ésquilo “é também o autor no qual os coros são mais amplos e a ação mais simples, da mesma forma que é nele que o duplo alcance da tragédia – religioso e coletivo – é mais frequentemente caracterizado” (ROMILLY, 1984, p. 75).

Revestia-se seu teatro de afinidade com Aristófanes (CARPEAUX, 1987, p. 53) no que concerne ao respeito e ao valor atribuído às grandes instituições, bem como ao forte sentimento religioso. Dessa forma, vale um comentário a respeito da ligação entre comédia e religiosidade – sendo religiosidade, também, conforme dissemos, tema fundamental em



Ésquilo. Ao contrário do que se pode pensar, a comédia é impregnada de forte sentimento religioso, que é reforçado, especialmente, por seu caráter licencioso e sua linguagem irrestrita. Tanto acerca da comédia antiga quanto do carnaval, há indicações de que sua origem residiria em ritos como as faloforias, festas em honra a Dioniso e a Priapo – deus do falo ereto –, em que se procurava aguçar a fertilidade da terra, para que frutificasse, justamente por meio de brincadeiras que o senso atual consideraria grosseiras, bem como por bebedeiras e obscenidades. Portanto, a comédia antiga caracterizou-se pela sátira política – é por meio das peças de Aristófanes que se tem acesso a tantas críticas – e pelos ataques pessoais violentos, associados à paródia caricata de elementos trágicos. Contudo, sua origem é assunto bastante controverso, constituindo, até os dias de hoje, objeto de pesquisas que não levam a uma decisão pacífica (BRANDÃO, 1999, p. 71-4).

Voltando a Ésquilo, foi com *Oréstia*, em 458 a.C., que conquistou sua última vitória. Na terceira peça da trilogia, *Eumênides*, cria-se o Areópago ateniense para o julgamento de Orestes, assassino de sua mãe, e, nesse julgamento, é Atena quem prevalece, em detrimento de antigas forças (as Erínias), fazendo com que a justiça democrática de um julgamento se alie aos deuses olímpicos. É interessante notar que a peça se inicia em Delfos, no templo de Apolo, e termina em Atenas, indicando a valorização de elementos como liberdade e ordem, além de enaltecer a ascensão da democracia (ROMILLY, 1984, p. 79). No teatro de Ésquilo, assistimos à ideia de eficácia da democracia ateniense, sendo bem marcada com *Os persas* e *Oréstia* – aquela é a vitória dos atenienses, e esta, a consagração do modelo democrático. Sendo ele o início do que se considera, para os fins desta dissertação, o panorama ateniense e seu teatro cívico-religioso, há clara oposição no que diz respeito ao autor da tragédia que constitui nosso *corpus*, isto é, Eurípides, que apontaria, em seu teatro, falhas no modelo democrático e na civilização apolínea – Dioniso afirma, no verso 484 d’ *As bacantes*, a importância de se atentar para a diferença de costumes, em lugar de se julgar os bárbaros como menos sensatos do que os atenienses. Considerado inimigo das tradições, Eurípides teve em Aristófanes – mais marcadamente em *As rãs*, conforme veremos – essa comparação com Ésquilo.

Quanto à forma, Ésquilo ainda traz do modelo homérico a linguagem heroica artificial, arcaica e sob um *status* de sobrenatural. E poderíamos dizer que são justamente tais características, para esse tragediógrafo, a maneira adequada para a abordagem dos ensinamentos que pretende transmitir por meio de seu teatro. Segundo Havelock (1996, p. 292), “um estilo mais próximo do *éthos* heroico de Homero é o que explora plenamente o elemento de fantasia mítica característico do didatismo oral. O mesmo estilo provoca a

supressão do que é vulgar na vida comum”. Ainda quanto à forma, vale ressaltar que o prólogo se diferencia sobremaneira entre Eurípides e Ésquilo. Aquele é direto, este apresenta mais rodeios. Tal discussão é desenvolvida pela personagem de Eurípides, em *As rãs*, de Aristófanes (HAVELOCK, 1996, p. 305-6). Conforme Havelock (1996, p. 307-8):

No prólogo de Ésquilo os interlocutores falam como personagens já envolvidos na ação [...]. Incorpora-se à cena dramática uma declamação explanatória por cujo intermédio a informação é dada indireta e implicitamente. Este método dramático segue a lei que anteriormente rege a poesia épica, lei pela qual o conteúdo didático tinha de ser incorporado aos contextos narrativos para tornar-se memorizável.

A arte esquiliana, portanto, atende a princípios religiosos e políticos de maneira mais direta e ligada ao sentimento coletivo, com ecos de técnicas que podem ser observadas nos poemas homéricos, estando atrelada ao período das recentes vitórias militares e ascensão ateniense.

O segundo tragediógrafo cujas obras nos chegaram é Sófocles. Nasceu em Colono (496 a.C.) e morreu no mesmo local, em 406 a.C. Atuou civicamente e viveu a ascensão, o apogeu e o declínio da democracia ateniense. Venceu Ésquilo aos 28 anos de idade e obteve o maior número de vitórias de toda a história de concursos atenienses – das, aproximadamente, 123 peças que escreveu, conta com 76 vitoriosas. Foi o primeiro a utilizar três atores em cena, conforme nos ensina Aristóteles (2003, 1449 a 20), e é ainda o tragediógrafo que fazia uso adequado do coro, igualmente conforme Aristóteles (2003, 1456 a 110), em detrimento da maneira, mais reduzida, utilizada por Eurípides: “O coro também deve ser considerado como um dos actores; deve fazer parte do todo, e da acção, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípides”.

Conhecemos somente sete de suas peças: *Ajax*, *Antígona*, *Édipo Rei*, *Traquíncias*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono* (KURY, 2006, p. 7). Dispensável comentar seu valor e sua influência, até os dias atuais, com os seus textos e as discussões por eles suscitadas. Embora também religioso, o teatro de Sófocles traduz uma religiosidade antropocêntrica, que busca a dignificação das personagens (CARPEAUX, 1987, p. 53), ainda que lide com assuntos familiares e de Estado. Em Sófocles, “o papel da vontade humana tomou a dianteira em relação à causalidade divina” (ROMILLY, 1984, p. 99), o que fica evidenciado, por exemplo, na personagem Electra, que, tanto neste quanto em Eurípides, dá nome à peça, o que não ocorre em Ésquilo (*Coéforas*). Em Sófocles, segundo Romilly (1984, p. 102),

a grandeza dos deuses torna ainda mais trágico o destino do homem, mas também torna mais radiante seu ideal. Há também quanto a esse ponto em seu pensamento, ao contrário do de Ésquilo, um aspecto capital: diante da obscuridade da vontade divina a atenção se volta para o homem, e diante da ameaça do destino resta ver se ele achará uma resposta à sua altura. Aias,

Édipo, Hércules, Filoctetes e a própria Electra aparecem diante de nós no teatro de Sófocles no momento de sua destruição e de sua humilhação, destruição e humilhação que eles pouco mereciam, mas é justamente naquele momento que seu heroísmo eclode, na maneira de enfrentar a provação.

Foi tomado um passo rumo à individualização das personagens, contudo, o que ocorre em Sófocles é a identificação de um ideal moral para cada personagem, ideal que tenta defender, estando em primeiro lugar a honra (ROMILLY, 1984, p. 103-4) – todavia, não mais a honra da coletividade como ocorria no épico<sup>5</sup> e cujos vestígios se encontram nas personagens de Ésquilo. Logo, difere da psicologia das personagens de Eurípides, que se volta, mais profundamente, para a individualização.

Terceiro grande tragediógrafo grego<sup>6</sup> – seguindo-se a Ésquilo e Sófocles, respectivamente –, Eurípides, oriundo da ilha grega de Salamina, nasceu, provavelmente, em 484 a.C., menos de 15 anos depois de Sófocles, e faleceu, provavelmente, em 406 a.C.<sup>7</sup> Sua produção deve ter girado em torno de 70 a 90 peças, das quais nos chegaram, além do drama satírico *O Cíclope*, 18 tragédias: *Alceste*, *Medeia*, *Hipólito*, *As troianas*, *Helena*, *Orestes*, *Ifigênia em Aulis*, *As bacantes*; e, com data incerta, *Andrômaca*, *Os Heráclidas*, *Hécuba*, *As suplicantes*, *Electra*, *Hércules*, *Ifigênia em Tauris*, *Íon*, *As fenícias*; e, com autoria ainda duvidosa, *Resos*. Os períodos posteriores à Antiguidade parecem ter apreciado mais a arte de Eurípides do que a dos demais tragediógrafos, já que foi preservado maior número de suas peças – em termos percentuais e em termos absolutos –, tendo obtido, em seu tempo, notoriedade, contudo, poucas vitórias. “Sua arte era nova, muito livre, e devia chocar facilmente”, conforme Romilly (1984, p. 108).

Sua geração se formou tanto por influência dos sofistas quanto pela Guerra do Peloponeso (ROMILLY, 1984, p. 107). Eurípides pode ser considerado um pensador que traz para o coração humano, de forma mais individual, os conflitos a serem debatidos em sua obra, trabalhando a ideia de vontade própria e costurando fortes referências provocativas, verdadeiras buscas que levam o conflito das tragédias às ruas e ao questionamento das tradições e instituições estabelecidas. Conforme Lesky (2006, p. 193):

Assim como a obra de Eurípides tem suas raízes no âmbito da sofística, pleno da problemática das antinomias, é também ela marcada por profundas contradições. A de mais graves consequências é: a firme crença nas figuras dos deuses da tradição desapareceu e a autonomia

<sup>5</sup> Sófocles se afastava das personagens coletivas do épico, entretanto, vale lembrar uma aproximação com Homero, segundo Aristóteles (1448 a 10): “num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de carácter elevado”.

<sup>6</sup> A divisão cronológica entre os tragediógrafos leva mais em conta o ano de seu nascimento do que os de sua atividade teatral.

<sup>7</sup> Segundo Lesky (2006, p. 187), “sobre o pouco que nos é dado conhecer [acerca de Eurípides], estendeu-se uma confusa mescla de anedotas”. Assim, são escassas as informações, sendo alvo de dúvida até mesmo o ano de seu nascimento e o de sua morte.

do pensar e sentir humanos leva à moldação de personagens para as quais uma nova concepção do homem é mais decisiva que sua preformação pelo mito. Por mais que a tragédia de Eurípides, porém, se abra para um novo espírito, tanto menos a firme estrutura do gênero literário lhe permite romper com a velha forma. Os deuses ainda se movimentam pelo palco, mesmo que sua significação, na crença do poeta, também tenha mudado e o tema ainda nasce do mito, por mais que este, indestrutível como forma, continue servindo de recipiente para novos conteúdos.

Sua obra, em conjunto com a de seus dois antecessores, “fornece a matéria para estudos inesgotáveis e foi ela [a obra dos três poetas] que exerceu a influência mais considerável tanto em Roma como nos modernos, direta e indiretamente”, conforme Grimal ([19—], p. 38). Em Eurípides, temos o foco no ser humano, como ele é, com seus conflitos e suas indecisões; temos a alma e o coração humanos expostos, abertos – não mais sob o controle seja do destino ou do Estado, mas sim de suas próprias decisões e seus desejos –; os homens euripidianos tentam tomar as rédeas de seu destino e são, algumas vezes, abandonados pelos deuses (REINHARDT, 1972, p. 302). Considerado por Aristóteles, no que se refere à estruturação do argumento dramático, “o mais trágico de todos os poetas” (ARISTÓTELES, 2003, 1453 a 72), ainda assim lhe são apontados, no mesmo item, “erros” no que diz respeito à economia da tragédia, e é objeto de críticas (2003, 1461 b 178) pelo uso que faz do irracional – logo, de seu distanciamento da racionalidade – e da maldade.

Possivelmente, a negativa receptividade de sua obra em Atenas e o desgaste entre essa cidade e Esparta – durante a Guerra de Peloponeso<sup>8</sup>, que se iniciara no ano de 431 a.C. –, podem ter levado Eurípides a aceitar o convite do rei Arquelau, deixando, portanto, Atenas no ano de 408 a.C., e ter feito, ainda, com que sua obra apresente momentos de escapismo, a que nos referiremos mais adiante ao comentarmos, por exemplo, a alusão explícita, n’ *As bacantes*, ao Chipre – terra natal da deusa do amor, Afrodite. No que concerne ao termo “escapismo”, é interessante notar, devido a sua pertinência, as duas acepções apresentadas por Houaiss: “tendência para fugir à realidade ou à rotina, esp. a coisas vivenciadas como desagradáveis, desviando a mente para outras ocupações ou entretenimentos” e “esse desvio ou digressão mental de defesa”. Segundo Murray (1951, p. 130, tradução nossa), “Sicília e Macedônia se gabavam por sua estima ao grande poeta ateniense, mais do que seus compatriotas”<sup>9</sup>, por isso, acredita-se que tenha desfrutado de uma atmosfera diferenciada da que o cercava em Atenas.

<sup>8</sup> Cremos que essa desilusão com Atenas, que repercute em sua obra, esteja também associada às palavras de Jaeger (2001, p. 388): “O Estado empenhava-se em imprimir na convicção dos cidadãos que os indivíduos só prosperam se a comunidade cresce e se desenvolve. Convertia, assim, o egoísmo natural numa das mais poderosas forças da conduta política. Naturalmente, só podia manter esta crença enquanto os lucros sobrepujavam os sacrifícios. Em tempo de guerra, era difícil manter esta atitude, pois quanto mais ela durava, menores eram os benefícios”.

<sup>9</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Sicilia y Macedonia se jactaban de apreciar al gran poeta ateniense mejor que sus compatriotas”.

Tanto a religiosidade arcaica e a coletividade – de Ésquilo – quanto a religiosidade antropocêntrica – de Sófocles – deram, em Eurípides, lugar ao indivíduo, com seu *páthos* e sua vontade/seus desejos, ainda que tantas vezes à mercê do acaso. Afirma Carpeaux (1987, p. 55): “Já não se trata do restabelecimento de ordens antigas, ou do estabelecimento de novas ordens, mas da oposição sistemática do indivíduo contra as ordens estabelecidas”. Logo, vemos grande contraste principalmente entre Ésquilo e Eurípides, o que é evidenciado pela crítica teatral de Aristófanes. E, como afirma Eudoro de Sousa (2010, p. 9), “o *Orestes* de Eurípides, por claríssimo mas não singular exemplo, muito mais próximo está do *Hamlet* de Shakespeare, do que das *Coéforas* de Ésquilo ou mesmo da *Electra* de Sófocles”<sup>10</sup>.

Se confrontarmos sua produção com a de Ésquilo, havendo então distância de 40 ou 80 anos, dependendo da peça, percebemos “sinais de uma disposição de apartar a fantasia”, conforme Havelock (1996, p. 292). Suas personagens comportam-se de uma forma que nos é familiar, as discussões adquiriram caráter pessoal e particular, ainda que se refiram a temas políticos e públicos. Se, em Ésquilo, “a psicologia dos personagens vale menos que a causalidade divina e lhe é sacrificada” (ROMILLY, 1984, p. 82), o oposto ocorre com Eurípides.

## 1.2 Eurípides: o artista em meio à crise

Embora tenha exercido, em épocas posteriores à sua, e ainda exerça grande influência, em seu próprio tempo, Eurípides sofreu por suas opiniões discrepantes com relação a seus contemporâneos, que apresentavam, com frequência, alguma rejeição à maioria de suas peças (LESKY, 2006, p. 188). Dessa forma, era a figura pública com maior relevo em contextos cômicos, tendo em vista que suas peças eram, frequentemente, ridicularizadas (LESKY, 2006, p. 187).

Os posicionamentos expostos em suas tragédias, não raro, provocavam notoriedade e estranhamento, na medida em que soavam como idiosincrasias na sociedade ateniense. Para Murray (1951, p. 130, tradução nossa): “O fato de que seu povo o via com maus olhos também é explicável. As nações em guerra dificilmente perdoam quem denuncia a injustiça

---

<sup>10</sup> Utilizamos tais palavras de Eudoro de Sousa a fim de ilustrar a modernidade de Eurípides com relação a seu tempo, e não com fins aproximativos entre as bases geradoras do teatro shakespereano e a tragédia ática – note-se que, segundo Benjamin (2008, p. 141), não haveria relação direta, em nível estrutural, entre a tragédia grega e a origem do drama barroco, classificação esta em que se enquadraria o teatro de Shakespeare.

de sua conduta”<sup>11</sup>. Interessante é, portanto, lembrar que a geração de Eurípides viu-se tanto em meio à arte sofista<sup>12</sup> quanto à Guerra do Peloponeso, o que teria influenciado, naturalmente, sua obra, e, nesse sentido, pertinentes são as palavras de Jaeger (2001, p. 386): “É na tragédia de Eurípides que pela primeira vez se manifesta em toda a sua amplitude a crise do tempo”. Segundo Murray (1951, p. 12, tradução nossa):

Todo homem dotado de autêntica vitalidade pode ser considerado como resultante de duas forças. Em primeiro lugar, é filho de determinada época, sociedade, convenção, ou o que, em uma palavra, se chama tradição. Em segundo lugar, em um ou outro grau, é um rebelde contra semelhante tradição. E a melhor tradição cria os melhores rebeldes. Eurípides é fruto de uma tradição intensa e esplêndida.<sup>13</sup>

Em sua obra, observa-se o desenho aprofundado e individualizado das personagens, valorizando-se o lado irracional de seus sentimentos – o que já dissemos anteriormente, tendo sido alvo de críticas de Aristóteles –, reforçando, dessa forma, o patético em sua arte (ROMILLY, 1984, p. 111). Outra maneira por meio da qual Eurípides realça o patético consiste em uma ação mais viva e no “realismo das evocações ou dos espetáculos” (ROMILLY, 1984, p. 112). As personagens euripidianas, tanto as humanas quanto as divinas, não raro, mostram-se movidas pela irracionalidade, ou até mesmo por sentimentos como hipocrisia, ambição e covardia – poderíamos também citar a maldade, se considerarmos o que Aristóteles postulou em sua *Poética* (1461 b 178) –, no entanto, é possível apontar exceções, “criaturas muito jovens e ainda puras, como Hipólito [...] ou como todos que aceitam a morte num gesto de serena renúncia” (ROMILLY, 1984, p. 113), neste último caso, podendo ser Ifigênia um exemplo.

Sua trajetória e experiência, a estrutura política e social em que estava inserido – considerando, ainda, a forma como esses elementos interferiram em sua vida pessoal –, e, especialmente, os conflitos bélicos que lhe foram coetâneos formariam fios para a tessitura de seus escritos. Lesky (2006, p. 189) nos ensina que:

A significação dos acontecimentos políticos de seu tempo não é, para Eurípides, a mesma que para seus dois antecessores. É certo – e aí está uma das muitas contradições da obra de Eurípides – que justamente nele encontramos, em número bem maior do que outros trágicos, trechos condicionados pelos sucessos históricos e, nos anos da luta com Esparta, amiúde elevou a voz contra ela.

<sup>11</sup> O trecho correspondente na tradução é: “El que su gente lo miraba con malos ojos también es explicable. Las naciones en guerra difícilmente perdonan a quienes denuncian la injusticia de su conducta”.

<sup>12</sup> Segundo Jaeger (2001, p. 386), “ainda que este ponto de vista lance luz abundante sobre a sua obra, a sofística representa apenas um setor limitado do seu espírito. [...] a educação sofística revela o seu parentesco com o mundo dividido e contraditório que aparece na poesia de Eurípides, através da oscilante insegurança dos seus princípios morais”.

<sup>13</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Todo hombre dotado de autêntica vitalidad puede ser considerado como resultante de dos fuerzas. En primer lugar, es hijo de determinada época, sociedad, convención, o lo que en una palabra se llama tradición. En segundo lugar, en uno u otro grado, es un rebelde contra semejante tradición. Y la mejor tradición crea a los mejores rebeldes. Eurípides es fruto de una tradición intensa y espléndida”.

Verifica-se, com frequência, o peso dos fatores externos à vontade das personagens, ainda que tentem agir conforme seus próprios anseios, sendo esse elemento característico em Eurípides. Os planos e as obras são concebidos, podendo até mesmo se concretizarem; no entanto, a força do sistema – sob as roupagens camaleônicas do acaso<sup>14</sup>, outro elemento fundamental nesse tragediógrafo – pode, a qualquer momento, fazê-los ruir.

Há uma dicotomia na condução das ações por suas personagens, pois, se por um lado se mostram, com alguma frequência, irracionais, por outro, também com certa frequência, mostram-se consideravelmente racionais, e esse aspecto pode ser devido à influência dos sofistas, o que faz com que discutam e defendam sua causa (ROMILLY, 1984, p. 114) por meio do discurso. Conforme Romilly (1984, p. 128):

Os sofistas foram racionalistas, espíritos críticos, muitas vezes revolucionários, e seu interesse pelo homem os levou a suscitar problemas como o da natureza da lei, do justo e do injusto, da concórdia. Eles trouxeram a esses problemas pontos de vista ousados, que abalaram muitas vezes os fundamentos das regras morais, mesmo quando não desejavam fazê-lo de forma alguma.

Outro aspecto<sup>15</sup>, além da sofística, que pode ter influenciado Eurípides no que diz respeito ao fortalecimento dos diálogos nas tragédias foi a revolução alfabética, que, gradativamente, ganhava espaço ao longo do século V. De acordo com Havelock (1996, p. 144):

A palavra dominante deixa de ser a vibração ouvida pela orelha e alentada na memória. Torna-se um artefato visível. Estocagem de informação para reutilização, como uma fórmula destinada a explicar a dinâmica da cultura ocidental, deixa de ser uma metáfora. O enunciado documentado, persistindo imutável através do tempo, aliviará o cérebro humano de certas cargas formidáveis de memorização, aumentando as energias disponíveis para o pensamento conceitual.

Conforme se caminhava em direção ao século IV a.C., uma maior parcela da população se alfabetizava<sup>16</sup>, o que se contrapunha à memória oral e, conseqüentemente, alterava a relação do homem com a informação a que tinha acesso. É nesse sentido que Havelock faz o seguinte apontamento (1996, p. 277-8): “O propósito didático central havia de enfraquecer-se, na medida em que a cultura vinha cada vez mais a apoiar-se em formas

<sup>14</sup> O termo “acaso” é utilizado por Lesky, 2006, p. 193.

<sup>15</sup> Em complemento, vale lembrar que, da mesma forma que Sófocles aumentou o número de atores com relação a Ésquilo, também Eurípides passou a valer-se de mais atores bem como de mais personagens do que seus antecessores.

<sup>16</sup> A linguagem do teatro era, a princípio, oral. Vejamos o comentário de Murachco (2001, p. 30): “o que chamamos de ‘partículas’ são, na base, conetivos da oralidade, que permaneceram na mente do homem grego. Por coincidência, **nos textos em que a oralidade está mais presente, como no teatro** ou nos diálogos de Platão, há mais desses conetivos do que nos textos de Aristóteles, por exemplo.” (grifo nosso).

escritas de comunicação estocada, disponível para reutilização”<sup>17</sup>. O abrandamento do propósito didático e a liberdade da arte euripidiana se complementam e nos remetem a fatores de seu teatro citados nesta dissertação, tais como o uso da irracionalidade e o desenho personalista das personagens, mais aguçados quando em comparação à arte de Ésquilo e à de Sófocles.

Também os prólogos em Eurípides sofreram uma alteração que, de acordo com os moldes artísticos e culturais vigentes em sua época, teria reduzido o didatismo dos espetáculos teatrais. A esse respeito, Havelock (1996, p. 308) comenta que:

A separação euripidiana do prólogo assinalou um estágio no desenvolvimento dramático em que a regra da composição oral está a debilitar-se. É difícil ver que outra causa isso poderia ter senão o relaxamento de exigências feitas à memória, relaxamento provocado pela crescente difusão do conhecimento da escrita.

Há, em especial, grande destaque para os coros como elemento que manifesta uma possível diminuição do propósito didático do drama, tendo em vista as alterações pelas quais passou ao longo do século V, perdendo, gradativamente, espaço nas tramas – contudo, sem nunca deixar de existir. Os coros teriam sido o elemento originário da tragédia ática, e, conforme observa Romilly (1984, p. 74-5),

os títulos atestam perfeitamente o papel dos coros, aos quais eles constantemente aludem (por exemplo, *As suplicantes*, *As coéforas* etc.). Esse papel continuou a ser a grande originalidade da tragédia grega, e quando ele tendeu a desaparecer a tragédia de fato morreu.

Apartando-se, de certa forma, da ação, encaminham-se – em direção diametralmente oposta aos diálogos, que se tornam cada vez mais racionais –, conforme Havelock (1996, p. 319), para “uma livre manifestação de elementos pessoais e emocionais”. Dessa forma, os cantos corais “perdem progressivamente seu papel como portadores da tradição cultural” (HAVELOCK, 1996, p. 319). Mastronarde (2000, p. 105, tradução nossa) observa sua redução, em especial, também nos finais das tragédias: “Em geral, Eurípides reduziu a contribuição dos cantos corais nas cenas finais de muitas peças, eliminando tanto os cantos mais tristes envolvendo o coro quanto as últimas palavras, mais pesadas, do coro”<sup>18</sup>. Isso também pode ser relacionado ao avanço do domínio da linguagem escrita e, especificamente no que diz respeito à valorização do diálogo entre personagens em detrimento dos cantos corais, também se relaciona à influência da filosofia no teatro – nomeadamente, os sofistas.

<sup>17</sup> Embora tal característica seja mais notável em Eurípides, conforme Segal (1994, p. 197), todo o século V a.C. – o que equivale dizer, a maioria das tragédias – se mostra como uma “época em que o processo de alfabetização ia progredindo”.

<sup>18</sup> O trecho correspondente na tradução é: “In general Euripides has reduced the choral contribution in the final scenes of many plays, eliminating both formal dirges involving the chorus and weighty last words from the chorus”.



Por outro lado, os atores, em Eurípides, expõem seu discurso ora falado, ora cantado, o que exalta a emoção – e o *páthos* – de sua arte (ROMILLY, 1984, p. 117). Os solos dos atores se desenvolviam de acordo com as inovações musicais (MASTRONARDE, 2000, p. 151), as quais implementou em diversas peças, sendo custoso à modernidade, contudo, discutir acerca de seu impacto emocional, conforme nos mostra Mastronarde (2000, p. 151, tradução nossa): “O estilo lírico de Eurípides já foi analisado de várias diferentes maneiras, contudo, em decorrência da perda do acompanhamento musical, é bastante difícil falar, de forma aproveitável, sobre o impacto emocional de seus cantos corais”<sup>19</sup>. Dessa forma, poderia ser temerário considerar que Eurípides teria abolido a música, parecendo-nos mais apropriado afirmar que o cantar complementou com mais vigor a atividade do ator-personagem – o que pode ter relação com o pouco valor que dá ao coletivo, em contraste com o valor que dá ao indivíduo (ROMILLY, 1984, p. 117-8).

Habitada por sentimento crepuscular, a obra de Eurípides reflete intensa preocupação com a Hélade, e com a *pólis* que tomou por casa: Atenas, cidade em que conduziu seus estudos e passou a maior parte de sua vida (KURY, 2003, p. 11), de forma a lhe dedicar forte sentimento patriótico. Não se sabe se, como Sófocles, participou de atividades públicas da cidade-estado, mas é possível afirmar que o tenha feito por meio das discussões que procurou suscitar com os temas abordados em sua obra, da qual nos resta parte consideravelmente limitada. Conforme Festugière (1969, p. 71, tradução nossa): “À medida que o poeta avança em idade, ele marca em suas peças um desgosto mais aguçado no que diz respeito aos assuntos públicos, e um gosto mais forte pela vida reclusa”<sup>20</sup>. Sua pena deixou marcas em cores fortes, com caráter irônico, pessimista, contraditório, melancólico, e, de acordo com Romilly (1984, p. 113): “Estamos diante de um teatro que aspira cada vez mais à fuga, para longe da cidade, longe dos homens, longe do sofrimento”. Mostrava-se sempre atento aos acontecimentos de seu tempo, imprimindo-os nas entrelinhas de sua obra, como pretendemos analisar, mais especificamente, n’ *As bacantes*. Retomando o fio com seu próprio tempo, e o cenário helênico, interessa-nos citar as palavras de Jaeger (2001, p. 389):

Na paz, mais facilmente se dão ouvidos à razão, porque os homens não estão oprimidos por necessidades prementes. A guerra, porém, restringe em muito as possibilidades exteriores da vida e força a massa a adaptar as suas convicções às necessidades do momento. No decurso das revoluções que a guerra acarreta, mudam bruscamente as opiniões e sucedem-se as conjuras de atos de vingança; e a recordação das revoluções passadas e das paixões associadas a elas aumenta a gravidade dos nossos próprios transtornos.

<sup>19</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Euripides’ lyric style has been analyzed in several different ways, but because the musical accompaniment is lost, it is very difficult to speak usefully of the emotional impact of his choral odes”.

<sup>20</sup> O trecho correspondente na tradução é: “A mesure que le poète avance en âge, il marque en ses drames un dégoût plus vif des affaires publiques, un goût plus prononcé pour la vie cachée”.

### 1.2.1 Críticas ao mais trágico dos trágicos

Uma vez que parecia ridicularizar contextos míticos e impregnar suas personagens femininas de paixão – *páthos*, no sentido de “doença” do termo<sup>21</sup> –, foi considerado ateu (MASTRONARDE, 2000, p. 154) e misógino por vários séculos, tendo muitas críticas já sido direcionadas a ele por Aristófanes. Não raro, ouviu-se o eco de versos de Eurípides em suas comédias bem como referências claras nominais ao tragediógrafo e, ainda, paródias. Citaremos – e comentaremos sucintamente –, em seguida, alguns exemplos.

#### 1.2.1.1 A visão aristofânica

A peça *A paz* apresenta o tom jocosamente solene em algumas passagens que parodiam Eurípides (ARISTÓFANES, 1968, notas 11 e 11-A, p. 29; nota 76, p. 68; nota 98, p. 81) e falas como: “Cuidado para não escorregar e despencar lá de cima; depois você vai ficar mancando e pode servir de personagem para Eurípides, virando tragédia.” (nota 14, p. 32); “Você vai-se arrepender por estar caluniando a Alegria, ela não pode gostar de um poeta chicaneiro!” (nota 77; p. 68).

*Lisístrata*, ou *A greve do sexo*, traz uma personagem masculina do coro que afirma, no párodo: “mulheres, essas criaturas odiadas pelos deuses e pelos autores de tragédias”; no segundo canto coral, diz: “Não há fera mais indomável que a mulher, nem fogo mais destruidor. Nem a pantera é mais traiçoeira.”, e: “Pode dizer o que quiser, mas eu continuarei odiando as mulheres.” (ARISTÓFANES, 2002, p. 29; 70). Esses trechos constituem referências a Eurípides, conforme veremos nos comentários a suas tragédias *Hipólito* e em *Medeia*.

---

<sup>21</sup> O termo *páthos* possui várias acepções, sendo o primeiro sentido ligado ao verbo *páskho*, sofrer. O sentido que melhor encontra lugar na obra de Eurípides é o que expressa oposição ao equilíbrio e à racionalidade, uma vez que se traduz por paixão, emoção e sensação (LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 1285-6). Já Aristóteles, na *Poética*, diz que o patético, palavra que Eudoro de Sousa traduz por *catástrofe*, “é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (1452 b 64).

*As mulheres que celebram as Tesmofórias*, peça encenada em 412 a.C., ano seguinte à apresentação da tragédia *Helena* de Eurípides, é uma paródia não somente a essa sua peça, mas a seu estilo; no entanto, cita versos inteiros de *Helena* (ARISTOPHANES, 2006, p. 359). Provavelmente, Aristófanes teria estado presente na apresentação da tragédia. Nessa comédia, somente mulheres participam de um festival – em adoração a Deméter e Perséfone –, em que lincham o tragediógrafo “inimigo das mulheres”, Eurípides.

*Os acarnenses* são a comédia mais antiga que chegou a nossas mãos, também trazendo o tema da paz para o palco, tendo sido apresentada nos primeiros anos da Guerra do Peloponeso, ocasião em que ganhou o primeiro lugar no concurso. Eurípides, uma das personagens, é marcado pelo ar de superioridade – “Eu não tenho tempo a perder”<sup>22</sup> (ARISTOPHANES, 2006, p. 47, tradução nossa), diz ao protagonista que o procura pedindo auxílio –, e, nessa comédia, sua arte é tida como pedaços de trapos, em trocadilho com trapos de roupas que suas personagens usariam nas encenações de seus dramas.

*As rãs*, finalmente, também encenadas durante a guerra, trazem um Eurípides arrogante quanto a seu próprio fazer poético e sua visão de mundo, tendo sido a peça apresentada poucos meses após a morte do tragediógrafo (ARISTOPHANES, 2006, p. 305; 341). Aqui figura um Dioniso insatisfeito com os rumos do teatro grego e que propõe um concurso para decidir qual o melhor tragediógrafo, a fim de que este retorne do Hades; naturalmente, na competição entre Ésquilo e Eurípides, ganha aquele. Essa comédia pode ser considerada “uma crítica extensa da tragédia grega como uma forma de arte; trata-se da primeira crítica de seu tipo, composta não para o entendimento do leitor moderno, mas para um público contemporâneo” (HAVELOCK, 1996, p. 280).

O caráter didático e utilitário da poesia é reafirmado na peça, abarcando os ensinamentos de Hesíodo e Homero (v. 1030-40, na fala da personagem Ésquilo), afinal, educar é a primeira obrigação do poeta (HAVELOCK, 1996, p. 287). Dessa maneira, são ratificados também os valores tradicionais da sociedade. Um dos pontos cômicos da peça são os papiros de Eurípides, sendo este “satirizado como um autor que se tornou leitor e fez poesia a partir de suas leituras, num suposto contraste com o seu antagonista [Ésquilo] voltado para a oralidade” (HAVELOCK, 1996, p. 342).

O texto, especialmente nos versos 1418-21, deixa claro que Dioniso havia descido ao Hades para escolher o poeta que garantisse a segurança da cidade e que continuasse a

---

<sup>22</sup> O trecho correspondente na tradução é: “I have no time to waste”.

promover espetáculos corais<sup>23</sup>, um poeta, portanto, que prestasse à *pólis* um serviço didático e utilitário. Tal propósito, além de político, como é próprio da tragédia grega em essência, discute as questões referentes às mudanças na sociedade daquela época, espelhando-se especialmente em Eurípides, embora mesmo Ésquilo não escape ao humor aristofânico.

Assim, verificamos um pouco da visão da arte euripidiana em seu tempo, especificamente sob o ponto de vista de Aristófanes, o qual influenciou outros pensadores ao longo dos séculos. Tendo, em algumas passagens, mencionado os postulados aristotélicos, a seguir, vejamos outras recepções acerca de seu fazer poético.

### 1.2.1.2 A crítica dos séculos XIX e XX

De maneira recorrente, Eurípides foi considerado não um poeta, mas um filósofo e um orador, sendo assim criticado por Schlegel, o qual, além de endossar as críticas de Aristófanes, considerava que o tragediógrafo, com base nas ideias dos sofistas, teria criado uma obra com elementos completamente distantes da tragédia (1818, p. 47, tradução nossa):

Mas ele se formou certamente na escola sofística, donde, inquestionavelmente, absorveu tantos ornamentos de natureza por completo diversa dos ornamentos da poesia, e tal característica é, com frequência, trabalhada com peculiar alegria por seu impiedoso inimigo e opressor Aristófanes.<sup>24</sup>

Visto como idiossincrático, Eurípides, ainda no século XIX, marcava pelo aspecto de valorização do indivíduo em suas peças, como podemos observar na seguinte passagem, também de Schlegel (1818, p. 96, tradução nossa):

em Eurípides, os interlúdios corais assumem um caráter profundamente diferente; eles parecem ser introduzidos em suas peças meramente em respeito à tradição; e, consideravelmente distantes de se ocuparem com os eventos do drama, são, em geral, veículos para temas que frequentemente não possuem conexão aparente com eles próprios – as opiniões pessoais do poeta concernentes à mitologia e à filosofia de seu país.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> A professora Greice Ferreira Drumond, que defendeu sua tese de Doutorado em 2010 com o título *A comédia de Aristófanes na fase de transição*, durante sua apresentação oral “A performance coral em *Assembleia de Mulheres de Aristófanes*”, no I Encontro Regional de Cultura Clássica, em 9 de novembro de 2011, comentou a respeito de uma questão: ainda não se pôde provar, mas é possível que Aristófanes, diminuindo gradativamente o papel dos cantos corais em suas comédias, tenha sido influenciado justamente por Eurípides.

<sup>24</sup> O trecho correspondente na tradução é: “But in the school of sophistry he certainly was formed, and from it he has unquestionably borrowed many ornaments of a nature altogether foreign from that of poetry; a circumstance which is often dwelt upon with peculiar felicity by his unmerciful enemy and persecutor Aristophanes”.

<sup>25</sup> O trecho correspondente na tradução é: “in Euripides, the choral interludes assume a character widely different; they seem to be introduced into his plays, merely by way of compliment to establish custom; and, so far from being occupied with the events of the drama, are rendered, in general, vehicles for what has often no apparent connection with them – the poet’s own private opinions concerning the mythology and philosophy of his country”.

Por outro lado, Eurípides foi apreciado como um artífice envolvido com sua cidade e seus contemporâneos, e, nesse sentido, as ideias de Schlegel são diretamente atacadas. Conforme assinalou Goethe (1930, p. 182, tradução nossa), suas obras de arte se apresentaram adequadas a seus contemporâneos:

Não nego que Eurípides tem falhas; mas ele sempre foi um competidor à altura de Sófocles e Ésquilo. Se ele não possuía a grande seriedade e a completude artística de seus dois predecessores, e, como um poeta dramático, se importou com temas de forma um pouco mais tolerante e humana, ele provavelmente conhecia seus atenienses bem o suficiente para saber que o acorde que escolheu tocar era o correto para seus contemporâneos. Um poeta que Sócrates chamou de seu amigo, que Aristóteles elogiou, que Menandro admirou, e para o qual Sófocles e a cidade de Atenas se enlutaram ao ouvir sobre sua morte, deve ter sido, certamente, algo. Se um homem moderno como Schlegel precisa escolher falhas em um antigo tão grandioso, seria melhor que o fizesse somente de joelhos.<sup>26</sup>

Embora o aspecto personalista pareça ressaltar na produção de Eurípides – por exemplo, nessa citação de Goethe –, suas obras de arte, como é inerente à arte dramática ateniense, inseriam-se no contexto coletivo e público, referente, portanto, à *pólis*. O legado euripídico, ainda que em caráter diverso com relação ao de seus dois renomados antecessores – e estes, cada um a sua maneira –, não se furtou a tratar dos assuntos de guerra e da cidade. Interessante é notar que, a despeito das diferenças, Benjamin (2008, p. 119), em uma referência às afinidades entre o contexto judicial e o campo da tragédia ática, comenta uma característica que aproximaria Sófocles e Eurípides:

A palavra do herói, ao romper, isolada, a carapuça rígida do si-mesmo, transforma-se num grito de revolta. A tragédia insere-se nesse quadro do processo judicial, também nela tem lugar um acto conciliatório de expiação. Por isso os heróis de Sófocles e Eurípides “não aprendem a falar..., mas apenas a debater”, por isso, “falta à antiga dramaturgia a cena de amor” [cf. Rosenzweig].

Um ponto não pacífico no que diz respeito à tragédia ática é seu declínio, que pode estar associado ao apogeu e à decadência da democracia ateniense, portanto, relacionado, especificamente, ao século V a.C. Tal século, conforme temos mostrado, em alguns aspectos, nesta dissertação, foi um período de grandes mudanças, e, a respeito disso, Eckermann (1930, p. 113, tradução nossa) registra a seguinte conversa com Goethe:

Nós falamos sobre o arco de Odisseu, sobre os heróis de Homero, então sobre os poetas trágicos gregos e, finalmente, sobre a opinião amplamente difundida de que Eurípides causou

<sup>26</sup> O trecho correspondente na tradução é: “I do not deny that Euripides has faults; but he was always a very respectable competitor with Sophocles and Æschylus. If he did not possess the great earnestness and the severe artistic completeness of his two predecessors, and as a dramatic poet treated things a little more leniently and humanely, he probably knew his Athenians well enough to be aware that the chord which he struck was the right one for his contemporaries. A poet whom Socrates called his friend, whom Aristotle lauded, whom Menander admired, and for whom Sophocles and the city of Athens put on mourning on hearing of his death, must certainly have been something. If a modern man like Schlegel must pick out faults in so great an ancient, he ought only to do it upon his knees”.

o declínio do drama grego. Goethe não era, de forma alguma, dessa opinião. *Eu sou*, disse ele, *completamente avesso à visão segundo a qual um único homem pode causar o declínio de uma arte. Muito mais, o que não é tão simples de enumerar, precisa contribuir para que ocorra tal fim.*<sup>27</sup>

Ainda no que concerne ao declínio da arte dramática, Schlegel (1818, p. 95, tradução nossa), embora não chegue a afirmar que seria Eurípides o responsável pelo declínio de tal arte, localiza, em sua produção, os primeiros sinais:

Os primeiros traços de declínio na arte de compor tragédias podem ser encontrados, sem dificuldade, nos escritos de Eurípides, tão ricos em representações patéticas, e em tal beleza lírica. O último entre os grandes tragediógrafos da antiguidade parece menos perfeito do que seus predecessores em muitos aspectos.<sup>28</sup>

Nietzsche, em sua obra *O nascimento da tragédia*, conforme sua postulação de “dionisíaco” e “apolíneo”<sup>29</sup> como princípios estéticos, propõe que, em conflito, esses impulsos<sup>30</sup> se unem para assim fazer surgir o drama ático (NIETZSCHE, 2007, p. 24), o qual contém, grosso modo, a plasticidade de Apolo e a arte musical não figurada de Dioniso<sup>31</sup>. Nesse sentido, tem a música papel essencial na existência da tragédia (NIETZSCHE, 2007, p. 31); adicionalmente, retomando a religiosidade dionisíaca a modular os espetáculos, também o mito constitui-se elemento indispensável para que a arte dramática se opere.

Dessa forma, Nietzsche associa o enfraquecimento desses elementos ao declínio, e posterior desaparecimento, da tragédia ática, estando Eurípides implicado no momento em que os mitos teriam começado a ser racionalizados e sistematizados – “é a maneira como as religiões costumam morrer” (2007, p. 68), afirma. O filósofo procura uma explicação para o declínio da tragédia, e, à medida que desenvolve seu raciocínio acerca de Eurípides, perpassa pontos como o fato de esse tragediógrafo, conforme havia assinalado Aristófanes, em *As rãs*,

<sup>27</sup> O trecho correspondente na tradução é: “We spoke about the bow of Ulysses, about the heroes of Homer, then about the Greek tragic poets, and lastly about the widely diffused opinion, that Euripides caused the decline of the Greek drama. Goethe was, by no means, of this opinion. *Altogether*, said he, *I am opposed to the view that any single man can cause the decline of an art. Much, which it is not so easy to set forth, must co-operate to this end*”.

<sup>28</sup> O trecho correspondente na tradução é: “The first traces of decline in the art of composing tragedies, may be discovered, without difficulty, in the writings of Euripides; rich as these are in pathetic representations, and in insolated, – above all, in lyrical beauties. The last among the great tragedians of antiquity, appears less perfect than his predecessors in many respects”.

<sup>29</sup> A terminologia de Nietzsche está ligada a formulações de Schopenhauer, ponto em que o pensamento de ambos converge, de certa forma, inclusive pelo postulado do *principium individuationis*, conforme passagem de *O mundo como vontade e representação* citada por Nietzsche (2007, p. 27). Szondi (2004, p. 67), a esse respeito, elucida: “Os conceitos de Schopenhauer de ‘vontade’ e ‘representação’ podem ser vistos como antepassados dos princípios artísticos nietzschianos, o ‘dionisíaco’ e o ‘apolíneo’”. Nietzsche reencontra o ímpeto cego original do conceito de vontade no mundo dionisíaco da embriaguez, e a visibilidade e o autoconhecimento do conceito de representação no mundo apolíneo do sonho e da imagem, cujo imperativo para os homens é: ‘conhece-te a ti mesmo’. Assim, os conceitos metafísicos de Schopenhauer tornaram-se estéticos”.

<sup>30</sup> Transcrevemos a nota do tradutor, J. Guinsburg, a respeito da escolha da palavra *impulso*: “Preferiu-se sempre traduzir *Trieb* por ‘impulso’ e não por ‘instinto’, devido à carga biologizante que este último vocábulo encerra, ainda que o limite conceitual entre ambos nem sempre seja muito nítido em Nietzsche.” (NIETZSCHE, 2007, p. 144).

<sup>31</sup> A tradução do texto de Nietzsche que utilizamos grafia “Dionísio”. Tratando-se de um adjetivo que faz referência ao deus, optamos, nesta dissertação, por grafar sempre “Dioniso”.

“ter representado a vida e a atividade comuns, de todos conhecidas, diárias” (NIETZSCHE, 2007, p. 71), contudo, não estando ligada sua atividade à morte da tragédia, mas de um novo posicionamento religioso e ético. Segundo Nietzsche (2007, p. 70): “Essa luta com a morte da tragédia foi travada por Eurípides”. Tais ideias são passíveis de serem complementadas, contudo, de maneira mais positiva, para Jaeger (2001, p. 413):

O prejuízo causado por Eurípides ao teatro ateniense é compensado pela sua incalculável ação sobre os séculos seguintes. Foi para eles o trágico por antonomásia, e foi principalmente para ele que se construíram os magníficos teatros de pedra que ainda hoje admiramos como monumentos da cultura helenística.

É notório o fato de que Eurípides adquiriu a fama de ateu – ou de avesso à religião –, novamente por influência das comédias de Aristófanes. A esse respeito, consideramos a opinião de Mastronarde (2000, p. 154-5, tradução nossa), que propõe uma visão menos voltada para a pessoa do autor e mais direcionada às personagens das peças e a seu contexto:

Em relação à crença nos deuses, alguns críticos, no passado (tendo seu mote nas comédias de Aristófanes), construíram seu Eurípides como um ateu, e outros argumentaram contra essa caracterização, mas as questões envolvidas são mais bem discutidas em outros termos, como qual o significado das declarações que soam ateístas por parte das personagens na tragédia, tanto no contexto dramático quanto no contexto da plateia e da cultura que acompanham as apresentações das peças.<sup>32</sup>

### 1.2.2 Maneiras trágicas de lidar com uma mulher

Não há dificuldade em se notar que, majoritariamente, suas peças trazem nomes de personagens femininas, e tal escolha – já que, em geral, suas personagens centrais e seus coros são, de fato, femininos e apresentam-se de maneira complexa – rotulou-o como misógino. No entanto, entendemos que a atitude vanguardista de Eurípides caminha em outra direção, na de expor o coração humano, expor a paixão e o conflito, na medida em que suas personagens não se mantêm lineares, mas oscilam ao longo do drama; além disso, exacerba o efeito de sensibilidade sobre a plateia, ao se utilizar de personagens femininas por sua dita fragilidade. Conforme Mastronarde (2000, p. 104, tradução nossa), “para conceber o coro como um complemento solidário ao sofrimento da personagem principal – com maior número

<sup>32</sup> O trecho correspondente na tradução é: “In regard to beliefs about the gods, some critics in the past (taking their cue from Aristophanes’ comedies) have constructed their Euripides as an atheist and others have argued against this characterization, but the questions involved are better discussed in different terms, such as what is the significance of atheistic-sounding statements made by characters in tragedy, both with in their dramatic context and within the context of the audience and culture viewing the plays”.

de mulheres sofredoras em Eurípides, há de se esperar maior incidência de coros femininos”<sup>33</sup>. E complementa (2000, p. 103, tradução nossa):

Eurípides, de qualquer forma, prefere temas domésticos e pessoais, mais frequentemente coloca a mulher como protagonista da ação ou apresenta os pontos de vista das mulheres, e essas características são relevantes porque personagens femininas podem falar mais abertamente quando na presença de mulheres, mas é esperado que sejam mais fechadas na presença de homens da comunidade externa.<sup>34</sup>

Nesse sentido, Ribeiro Jr. (2010, p. 200) afirma que, sendo a mulher considerada incapaz de cuidar de si mesma, sua morte, na literatura, “era muito mais eficaz para a obtenção do efeito trágico e também, no caso de Eurípides, para a produção dos eventos patéticos”. Considerando, ainda, conforme Nicole Loraux (1988, p. 8), “o gozo intenso do prazer de ouvir” e “a tragédia sob o signo da escuta”, vale citar, especificamente a respeito da morte de mulheres em tragédias, as seguintes palavras da mesma autora: “uma mulher grega vivia sua existência de moça, de esposa e de mãe no lugar mais recôndito da casa; ela também devia partir desta vida de sua casa bem fechada, ao abrigo dos olhos, longe de todo o público” (1988, p. 10). Em retomada ao pensamento de Ribeiro Jr., indicado no início deste parágrafo, de acordo com esse lugar da mulher na sociedade grega – em especial, a ateniense –, Loraux (1988, p. 58-9) nos faz pensar acerca da relação entre a glória feminina e a morte, muitas vezes identificáveis pelos epitáfios, nos seguintes termos:

É verdade que as boas esposas não são trágicas. Isso não significa que as mulheres trágicas não sejam esposas. Mas elas o são na morte – e só na morte, parece, pois só sua morte lhes pertence, e é na morte que elas consomem o casamento. Pode-se então formular duas proposições contraditórias, mas complementares, sobre sua morte. A primeira, sensível à força dos valores tradicionais, afirma que quando as heroínas de tragédias se realizam como esposas na morte reforçam a tradição no instante mesmo em que inovam. A segunda, atenta a abranger tudo que, na tragédia, tomaria o “partido das mulheres”, constata que, na morte, as esposas ganham uma glória cuja extensão ultrapassa consideravelmente a do elogio concedido pela tradição a seu sexo. Sem decidir sobre as duas proposições, porque cada uma delas tem sua exatidão, observar-se-á que é de fato impossível não sustentar as duas simultaneamente, a todo instante e caso por caso. Isso, sem dúvida, chama-se ambiguidade, e ambíguo é o prazer da *kathársis* em virtude do qual, uma representação trágica, os cidadãos se comovem vendo o sofrimento dessas mulheres heroicas que encarnam no teatro outros cidadãos vestidos com trajes femininos.

Construindo imagens e elos da realidade de seu tempo, por meio do teatro, também Eurípides desenhou, nas mulheres, tanto a força quanto a fragilidade, fazendo com que se

<sup>33</sup> O trecho correspondente na tradução é: “toward conceiving the chorus as a sympathetic adjunct of the main suffering character – with more female sufferers portrayed in Euripides, more female choruses are to be expected”.

<sup>34</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Euripides, however, prefers more domestic and personal themes, more frequently makes a female the protagonist of the action or presents the viewpoints of women, and these traits are relevant because female characters can speak more openly in the presence of women but are expected to be much more restrained in the presence of men from the outside community”.



destacassem, assiduamente, como figura central. Retomaremos esse assunto, especificamente com relação à peça *As bacantes*, *corpus* central desta dissertação.

### 1.2.3 As obras que a nós chegaram

Partindo desse pensamento e das críticas de que procurava impregnar sua obra, teceremos, a seguir, brevíssimos comentários acerca de cada uma das tragédias euripidianas que nos chegaram; antes, contudo, citamos as importantes palavras de Mastronarde (2000, p. 154, tradução nossa), que nos alertam acerca do risco de se generalizar a obra, especificamente, do poeta em questão:

É perigoso – especialmente com relação à obra de um autor versátil como Eurípides, e a um gênero dinâmico e variável como a tragédia ática – considerar que a estrutura trabalhada no estudo de uma obra será necessariamente válida para outra obra. Quando tentamos generalizar tendências ou idiosincrasias em Eurípides, estamos metaforicamente nos referindo a uma personalidade literária construída baseada no que consideramos serem características similares nos autores implicados e vários trabalhos individuais.<sup>35</sup>

*Resos* – ou *Reso* – (século IV a.C., provavelmente, segundo Mastronarde, 2000, p. 26), drama cuja autoria já foi e ainda é seriamente contestada, retoma o Canto X da *Iliada* de Homero em seu tema, quando da emboscada de Odisseu e Diomedes contra Dolon e Reso, rei da Trácia que se aliara a Troia. Na forma, é considerada uma tragédia (única) da época pós-clássica, pois aqui acentua-se o distanciamento dos elementos que são reconhecidos tradicionalmente como a tragédia ática clássica (LESKY, 2006, p. 269) – indícios dessa mutação foram comentados acerca de *Electra* e *Héracles*.

*Alceste* (438 a.C.)<sup>36</sup> traz por tema o sacrifício por amor, em que a personagem-título sacrifica sua vida para salvar a de seu marido; no entanto, Eurípides dá a seu enredo trato tal que a morte não é instantânea, como nas versões anteriores, conhecidas do mito, mas a morte viria buscá-la depois de anos (LESKY, 2006, p. 194-5). É uma das mais antigas entre suas

<sup>35</sup> O trecho correspondente na tradução é: “It is dangerous, especially in the case of a versatile author like Euripides and a dynamic and variable genre like Attic tragedy, to assume that the construction arrived at from viewing and studying one work will necessarily be valid for another work. When we try to generalize about the tendencies or mannerisms of Euripides, we are speaking metaphorically of a constructed literary personality based on what we conceive to be similar features in the implied authors of various individual works”.

<sup>36</sup> Para a datação das tragédias, muitas vezes imprecisa, levamos em consideração as indicações de Mastronarde, em *The art of Euripides*, sendo as mesmas aqui elencadas em ordem cronológica de apresentação. Não incluímos o drama satírico, uma vez que o objetivo é comentar as tragédias.

peças, e seus últimos versos são idênticos aos de *Andrômaca*, *Helena* e *As bacantes* – e bem semelhantes aos de *Medeia* (LESKY, 2006, p. 251):

Deus revela-se sob muitas formas.  
Muito faz, que nos é inesperado;  
Quebra-se às vezes aquilo que era nossa esperança;  
quando desesperamos, encontra uma saída.

*Medeia* (431 a.C.) é ainda hoje um dos mitos mais populares dramatizados por Eurípidés. Versões como *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, Brasil, 1977) e *Medea* (Pier Paolo Pasolini, Itália, 1969; Lars von Trier, Dinamarca, 1988) revisitam o texto eurípidiano e, por consequência, traduzem sua atualidade e vivacidade<sup>37</sup>. Também Sêneca escreveu sua *Medeia* baseada na tragédia grega. Eurípidés chocou ao apresentar uma versão do mito em que Medeia parte triunfante ao final, após matar os próprios filhos, no carro do deus Sol. E é, sobretudo, uma estrangeira. Conforme Romilly (1984, p. 117), “Eurípidés não hesitou em modificar com muita liberdade os dados lendários, para introduzir neles os destaques desejados e ajustar seus personagens a estes”, característica que, contudo, marca também a produção de Sêneca. Isso não quer dizer que, por outro lado, modificar mitos seria uma característica de Eurípidés, mas sim que, segundo alguns pesquisadores, como Romilly, ele o fazia “com muita liberdade”. Mastronarde (2000, p. 156, tradução nossa) afirma que:

Espera-se do poeta grego que ele reinterprete e extrapole tais histórias para acomodar a questão social, a plateia, ou um interesse, seja político, ético, estético. [...] No competitivo contexto das performances poéticas gregas, cada nova versão procura persuadir sua plateia sobre sua capacidade de ser integrada no amplo sistema de histórias, e sua “verdade” é, principalmente, uma questão de o quanto iluminada e pertinente tal versão é no contexto em que é contada. Todos os tragediógrafos terão inovado, em menor ou maior grau, aspectos dos enredos que eles criaram. A longa carreira de produções dramáticas de Eurípidés demonstra que, para ele, o modo mitológico se apresentava como uma arena flexível e atemporal para entreter e provocar sua plateia enquanto a estimulava a pensar sobre importantes questões culturais e éticas.<sup>38</sup>

Quando *Medeia* foi encenada, “Atenas encontrava-se em face daquele ajuste de contas com seu rival espartano, que determinaria quer o seu destino quer o da Grécia. Eurípidés não se subtraiu nem a sua época nem a seu país” (LESKY, 2006, p. 206). A figura de Medeia destoa da feição de fragilidade que se afigura em tantas outras personagens femininas,

<sup>37</sup> Em revisita às tragédias, entre as quais citaremos algumas, é importante frisar que não pretendemos vislumbrar ou sugerir uma simples transposição da tragédia ática para o século XX ou de se colocar as distintas obras de arte em nível semelhante – a esse respeito, cf. Benjamin, 2008, p. 25-6 –, mas sim mencionar sua retomada.

<sup>38</sup> O trecho correspondente na tradução é: “It is the expected role of the Greek poet to reinterpret and extrapolate these stories to suit the occasion, the audience, or a political, ethical, or a esthetic interest. [...] In the competitive context of Greek poetic performances, each new version seeks to persuade its audience of its capacity to be integrated into the larger system of stories, and its “truth” is mainly a matter of how illuminating and apposite it is in the context in which it is told. All tragedians will have innovated in smaller or larger aspects of the plots they created. Euripides’ long career of dramatic production demonstrates that for him the mythological mode was a flexible and enduring arena in which to entertain and move his audience while stimulating them to think about important cultural and ethical issues”.

representando um poder que não pode ser sobrepujado pelo poder real de seu amado, Jasão, e foi especialmente uma fala deste – entre outras, e de outras tragédias – que forneceu a Aristófanes material para que rotulasse Eurípides como misógino (v. 658-60): “Se eu pudesse ter de outra maneira os filhos, não mais seriam necessárias as mulheres e os homens estariam livres dessa praga!”.

*Os Heráclidas* (430 a.C.), que são os filhos de Hércules, sofrem a perseguição do rei de Argos após a morte do herói. Aliados ao exército ateniense, conseguem vencer, em decorrência do sacrifício exigido por Perséfone, ao qual uma das filhas do herói, Macária, entrega-se voluntariamente. Não é evidenciada, na peça, a consumação do sacrifício, no entanto, vale citar as palavras de Lesky (2006, p. 207): “Eurípides está interessado na coragem de sacrifício e não no sacrifício em si”, o que nos faz retomar a característica euripidiana, já mencionada, de levar suas personagens a situações-limite; especialmente, situações em que os passos – mesmo os passos em direção à morte – sejam dados pelo humano, e não por consequência de algum deus.

*Hipólito* (428 a.C.), como de costume nas obras desse autor, apresenta o lado brutal das divindades – aqui se trata, especificamente, de Afrodite, que se mostra em fúria diante do desprezo de Hipólito, devoto de Ártemis, filho de Egeu e enteado de Fedra. É esta a personagem que vivencia o *páthos*, por indução da deusa, sendo tomada de febril desejo por seu enteado, e que ganha vida nas mãos de Racine (França, 1677). Note-se que o fato de Fedra deixar por escrito suas últimas palavras (SEGAL, 1994, p. 183), que levam à inexorável condenação de Hipólito, vai ao encontro do que se comentou acerca do avanço do domínio da escrita e da diminuição da tradição da oralidade na tragédia. Sêneca, por sua vez, parece ter-se baseado na primeira versão dessa peça, da qual restaram apenas fragmentos, mas é sabido que seu teor erótico e violento levou à necessidade de nova composição por parte do autor. Vale citar a figura da ama de Fedra, que traz a influência da filosofia, especialmente da sofística, no teatro.

Críticas, até mesmo coetâneas, a Eurípides encontram sua origem em falas do próprio Hipólito<sup>39</sup>. Hipólito sugere uma quebra de juramento, nos versos 650 e 1189, que levou a críticas a Eurípides desde Aristófanes até o século XIX (KURY, 2003, p. 120). A mulher vista como flagelo e as censuras aos deuses, expressas nos versos 1594 e 1595, são outros exemplos. A respeito deste último caso, Kury (2003, p. 161), em seu comentário à tradução, afirma:

---

<sup>39</sup> A acusação de perjúrio é comentada por Murray (1951, p. 131).

Os detratores de Eurípides, desde a Antiguidade, usavam versos como esses para acusá-lo de irreligiosidade. Tiradas semelhantes são frequentes nas peças de Eurípides e refletem a influência dos filósofos contemporâneos (principalmente os sofistas) sobre o autor do *Hipólito*.

*Andrômaca* (425 a.C.), também do Ciclo Troiano, desenvolve o tema dos padecimentos dessa heroína troiana – ex-esposa do nobre Heitor, que viu seu marido e seu filho serem mortos, além da destruição de sua cidade. Na partilha de troianas que se sucedeu ao incêndio da cidade, coube-lhe o papel de concubina de Neoptólemo, de quem consegue engravidar, ao contrário da esposa legítima, Hermione. Esta, por isso, deseja matá-la, com a ajuda do pai, Menelau (LESKY, 2006, p. 218-9). Dessa forma, leva ao extremo o sofrimento do exilado e a crueldade do vencedor, ao reafirmar sua cultura hegemonicamente.

*Hécuba* (425-424 a.C.) é mais uma tragédia que retoma o contexto homérico, especificamente troiano, mantendo os tons gris da decadência – evidenciados pela figura central da rainha que dá nome ao drama –, da morte e da escravidão. Fica evidente a extrema polaridade da personagem central, que, até antes do fim da guerra, era rainha da rica cidade de Troia e, agora, apresenta-se na condição de escrava à mercê dos aqueus. O início do drama parte da fala de um dos filhos de Hécuba, já morto na guerra. Juntamente com *As troianas*, também de Eurípides, *Hécuba* compõe a peça de Sêneca intitulada *As troianas*.

*As suplicantes* (423 a.C.) de Eurípides<sup>40</sup> são a continuação da história d’*Os sete contra Tebas* (Ésquilo), bem como de *Antígona* (Sófocles), retomando o contexto de guerra e suas dolorosas consequências. As mães suplicam pelos corpos de seus cinco filhos, mortos na tentativa de sitiar Tebas. A preocupação com o sepultamento de seus mortos era primordial – e perpassa por completo a trajetória de Antígona –, da mesma forma que o foi pouco antes da apresentação dessa peça, em batalha envolvendo Atenas, em que os beócios permitiram que os atenienses retirassem seus mortos do campo de batalha (NIMS, 1998, p. 69).

*Electra* (420 a.C.), em Eurípides, tem destaque maior do que nas versões dos dois tragediógrafos antecessores seus, sendo que não se tem, com clareza, a informação sobre quem teria produzido primeiro sua *Electra*: Sófocles ou Eurípides. Carregada de *páthos*, essa peça traz uma Electra ativa e furiosa, e um Orestes vacilante e inseguro – as personagens de Eurípides eram extremamente complexas, característica que se intensificou ao longo de sua produção. A Electra de Eurípides é uma mulher que vive na pobreza, casada – por determinação de sua mãe, Clitemnestra – com um homem sem posses (LESKY, 2006, p. 232-3), e, em sua casa, Clitemnestra é morta, no entanto, sem as implicações religiosas que vemos

<sup>40</sup> Note-se, conforme já citado, que também Ésquilo escreveu uma peça com esse nome, mas aqui nos referimos à de Eurípides.

em Ésquilo e Sófocles, acerca do mesmo tema. Sobre essa peça e *Héraclès* (ou *Héraclès furioso*), a próxima a ser comentada – especialmente a ambas, mas, de maneira geral, com relação às peças que conhecemos de Eurípides –, Lesky (2006, p. 234) faz uma observação importante, que encontra, amplamente, eco em outros autores<sup>41</sup>:

Não podemos fechar os olhos diante de uma problemática que ressalta especialmente nessa peça e no *Heracles*. Ambos os dramas estão construídos sobre o mito tradicional e, em ambos, este é julgado absurdo, indigno de fé. Nossa exposição já indicou até que ponto essa antinomia era dada juntamente com a personalidade espiritual de Eurípides e com os movimentos de sua época. É difícil, para dramas dessa espécie, circunscrever seu conteúdo ao autenticamente trágico, porquanto os pressupostos do que acontece ficam suspensos na crítica do poeta. O trágico, como Ésquilo e Sófocles o configuram, começa agora a problematizar-se.

*Héraclès* (416 a.C.), conforme citamos acima, traz, em sua estrutura, indícios de um novo fazer teatral. Aqui, diferentemente da tradição, Héraclès é tomado de loucura após finalizar seus doze trabalhos e salvar sua família. Com a interferência de Teseu, sobrevive, sendo importante destacar que não há a crença na mácula deixada pelos homicídios cometidos por Héraclès; dessa forma, o humanismo supera a crença (LESKY, 2006, p. 226). O uso de crianças nessa peça, como em outras – *Medeia*, *As troianas* etc. –, realça o patético. Há um diálogo entre Anfitrião e Héraclès que lembra o ocorrido entre Cadmo e Agave, n' *As bacantes*.

*As troianas* (415 a.C.) apresentam elementos em comum com *As bacantes*, e, entre eles, gostaríamos de destacar a questão da alteridade. Apresenta cenário semelhante ao de *Hécuba*<sup>42</sup>, o da guerra de Troia já encerrada, restando às mulheres troianas – as mais valiosas, enquanto mercadoria – serem partilhadas entre os chefes aqueus. Todo o argumento bem como os semicoros e o desenrolar da história, evocam a visão do tragediógrafo acerca da decadência da Atenas Clássica, em um momento de guerra. A impossibilidade de se alterar a realidade, embora em diferentes graus, e a imobilidade humana diante do sistema são questões dessa peça. Haveria, provavelmente, a finalidade de trazer aos atenienses a reflexão acerca do ocorrido na ilha de Melos (416-415 a.C.), um ano antes da estreia dessa peça. Por não se decidir a ser aliada de Atenas na Guerra do Peloponeso, essa ilha foi – por decisão da Assembleia – cercada, dominada e cruelmente colonizada, depois de um inverno de fome (STONE, 2005, p. 118), o que teria provocado revolta nos atenienses que eram contra essa decisão, levando Eurípides a recorrer a Homero para colocar o cidadão ateniense diante da

<sup>41</sup> Nietzsche é um dos autores, conforme comentamos e voltaremos a fazê-lo, a respeito da obra *O nascimento da tragédia*, ao longo desta dissertação.

<sup>42</sup> Sêneca, para compor suas *Troianas*, utilizou-se tanto do argumento da peça homônima quanto do de *Hécuba*, também de Eurípides. Já Sartre manteve-se nas *Troianas* para discutir o conflito Europa-África, ou, mais especificamente, o conflito França-Argélia.

brutalidade da guerra e da colonização – e discutir questões de repúdio e crítica à guerra, diante do posicionamento de culturas hegemônicas. E Kury (2003, p. 165) comenta:

Espectáculos como o massacre impiedoso dos habitantes da ilha de Melos pelos atenienses (416-415 a.C.) são talvez a explicação para a profunda simpatia com que Eurípides tratou dos vencidos nas *Troianas*, em contraste com a arrogância e a brutalidade dos vencedores. A peça é de certo modo uma ilustração, por um cidadão da mesma Atenas que aniquilou Melos, dos horrores que esperam os vencidos na guerra

N’*As troianas*, o tratamento preconceituoso que o colonizador dirige a suas presas, impondo-lhes o desterro e a escravidão ou a morte, representa o tratamento que se dirige ao Outro, na medida em que é diferente, portanto, inferiorizado.

*Ifigênia em Tauris*, ou *Ifigênia em Taurida* (414 a.C.), texto revisitado por Goethe, dá prosseguimento ao ocorrido em *Ifigênia em Áulis*. A jovem filha de Agamêmnon torna-se, a sua revelia, sacerdotisa de Ártemis em Tauris, local em que ocorriam sacrifícios de naufragados a essa deusa, até que encontra seu irmão Orestes, com quem planeja sua fuga, pois – em mais uma atitude crítica de Eurípides – considera absurda a adoração e os sacrifícios dos quais deve participar, por sua condição de sacerdotisa (STONE, 2005, p. 118). Interessante notar que Ifigênia faz menção a Baco, quando se refere a seu irmão, que crê estar morto, e, em seguida, refere-se ao mel, importante ingrediente dos rituais dionisíacos e da magia, de forma geral, como voltaremos a comentar nesta dissertação. Na *Poética* (1452 b 63), referindo-se aos elementos da ação complexa (“Elementos qualitativos do mito complexo: reconhecimento e peripécia”), Aristóteles utiliza essa peça como exemplo de “acerto” quanto ao encadeamento dos referidos elementos.

*Íon* (414 a.C.) é considerada uma das mais tocantes tragédias de Eurípides. Esse jovem é filho de Apolo e da mortal Creusa, que o rejeitou. Há, depois de alguns acontecimentos, também nessa peça, o *happy end* (LESKY, 2006, p. 220). Conforme Lesky (2006, p. 246), “é, ao lado da mestria técnica, a representação da alma humana a mover-se nas vicissitudes dos acontecimentos que assegura a *Íon* um alto posto entre os dramas de Eurípides”.

*Helena* (412 a.C.) apresenta a esposa de Menelau em casto exílio no Egito, enquanto seu *simulacro* estava em Troia. Contrariando a tendência da tragédia clássica, que vai da bem-aventurança à desgraça, Eurípides, em *Helena*, como em outras peças, faz o inverso – daí alguns críticos não as considerarem tragédias. Seria mais uma obra pacifista a simbolizar, com o *happy end* e a absolvição do casal, o desejo da decisão por uma trégua entre Atenas e Esparta (BRANDÃO, 1989, p. 107).

*As fenícias* (411-409 a.C.) têm como cenário o conflito entre os filhos de Édipo – Etéocles e Polinices –, que possibilita discussão acerca da sofística, já que aqui é possível

observar o problema de cada um dos dois lados em que se situam os litigantes (LESKY, 2006, p. 237). Culminará nas situações desenvolvidas em peças como *Os sete contra Tebas* (Ésquilo), *Antígona* (Sófocles) e *As suplicantes* (Eurípides).

*Orestes* (408 a.C.) apresenta visão oposta no que diz respeito a Helena, se comparada com a peça homônima, do mesmo autor. Eurípides, possivelmente, teve finalidade política ao criticar de forma tão ácida Helena (“cadela traidora”) e Menelau (“covarde”), afinal, eram reis de Esparta – e as tragédias foram apresentadas durante a Guerra do Peloponeso. O poeta atesta, na tragédia *Orestes*, que Helena era a *Nêmesis* de Zeus (BRANDÃO, 1989, p. 73). É uma das peças em que Eurípides recorre a uma de suas inovações técnicas: o recurso do *deus ex maquina* (ROMILLY, 1984, p. 117).

*Ifigênia em Áulis* (405 a. C.), mais uma peça do chamado Ciclo Troiano, é uma das obras que indica – não somente em Eurípides, mas também em Sófocles – mudanças no desenrolar do drama, que passa a envolver maior número de conflitos e situações, além de maior mutabilidade emocional das personagens (LESKY, 2006, p. 256). Tragédia impregnada de cenas patéticas, culmina no não sacrifício de Ifigênia no momento final, sendo a jovem substituída, com a interferência de Ártemis – a quem deveria ser sacrificada – por uma corsa, contudo, a autoria de seu final é questionada, uma vez que a peça pode ter sido terminada à revelia de Eurípides, já falecido (MASTRONARDE, 2000, p. 42-3). Essa peça, ao lado d’ *As bacantes*, detém-se no tema do sacrifício humano e a iminência de sua realização; tal temática foi amplamente trabalhada pela tragédia ática e acredita-se que seu relato, normalmente por meio de mensageiros, fosse de grande impacto nos teatros (RIBEIRO Jr., 2010, p. 194-5). Em Eurípides, a despeito de a tradição mitológica preservar número equivalente de sacrifícios masculinos e femininos, é visível a predileção pelos sacrifícios femininos e voluntários. Propõe Ribeiro Jr. (2010, p. 200) a respeito de um possível motivo para tal predileção:

Acredito que uma explicação mais apropriada envolve o papel social da mulher na cultura grega antiga e a técnica literária usada pelos poetas trágicos em geral, e por Eurípides em particular. Para os antigos, a principal contribuição feminina à *polis* era a geração de filhos legítimos, i.e, a renovação do estoque de cidadãos; evitar a morte de todos os filhos da comunidade, através do sacrifício de uma mulher, pode ser visto como uma extensão dessa tarefa.<sup>43</sup>

*As bacantes* (405 a.C.), que constituem o *corpus* desta dissertação, mostram Dioniso chegando a Tebas e punindo toda a cidade – por não aceitar seus ritos e por duvidar das bodas divinas de sua mãe mortal, Sêmele, com Zeus –, por meio da ruína da casa real, mais detidamente na figura do rei Penteu. Uma revisitação de peso a esse drama foi empreendida

<sup>43</sup> Retomaremos, nesta dissertação, o problema do papel social da mulher como geradora de filhos.

pela oficina de teatro de José Celso Martinez Correa, que (re)toma os palcos brasileiros e estrangeiros há mais de dez anos. Tendo em vista que comentamos acima, sobre *Ifigênia em Áulis*, a temática do sacrifício, citaremos aqui um comentário, também a esse respeito, de Ribeiro Jr. (2010, p. 209):

Em *Bacantes*, Eurípides apresentou um sacrifício humano especial, dedicado a Dioniso. O ritual descrito corresponde ao mito órfico, mas não à realidade histórica [...]. Apesar das aparências, o sacrifício de Penteu tem muitas semelhanças com o de Ifigênia e segue, ao menos parcialmente, o paradigma “Macária”<sup>44</sup>. A crise envolve um conflito aberto entre a esfera humana (Penteu, o rei de Tebas) e a esfera divina (Dioniso e seus seguidores, que querem implantar seu culto em Tebas). A princípio, Penteu reluta; depois, por livre e espontânea vontade, decide “ver de perto” o ritual dionisíaco – o que configura a aquiescência da vítima (v. 810). Penteu é conduzido pelo deus em pessoa até o local do sacrifício (v. 961-966) e se esconde sobre uma árvore, mas as ménades o descobrem e o despedaçam com as próprias mãos, como exige o mítico ritual dionisíaco (v. 1095-1147). Não há menção à ingestão de sua carne, o que seria um choque para a plateia, até mesmo em tragédias de Eurípides... E a crise se resolve, portanto, com o sacrifício do principal opositor do deus.

Embora se tenham passado em torno de 2500 anos, as discussões acerca de Eurípides e suas obras de arte continuam em permanente construção, em permanente revisitação. Após verificarmos o cenário em que se situava seu fazer poético bem como as circunstâncias que permearam sua geração, e abordarmos tanto alguns itens e dicotomias de sua recepção quanto temáticas discutidas em suas peças, pretendemos, no Capítulo II, tecer considerações sobre a tragédia ática e, em especial, sobre *As bacantes*.

---

<sup>44</sup> Macária, conforme breve comentário nesta dissertação, figura como personagem em *Os Heráclidas*, de Eurípides.



## 2 O TRÁGICO E AS BACANTES

*O caminho te mostraremos. Estás pronto a seguir-me?*

Dioniso

### 2.1 Considerações acerca da obra de arte trágica: experiência estético-social

Grandiosos na arte de observar e na de narrar, os gregos se envolviam em uma simbologia acerca do olhar/ver e do ser olhado/visto – a carga semântica da palavra “teatro”<sup>45</sup> é, justamente, a da visão. De acordo com Segal (1994, p. 182), “a tragédia não só associa a experiência auditiva à visual na sua noção estruturalmente complexa e contraditória da verdade, como também põe em destaque a acumulação, a troca e o conflito de percepções sensoriais”. Ainda conforme Segal (1994, p. 197), na arte cênica ática, “o uso frequente de metáforas sinestésicas e a harmonização explícita de experiências visuais e acústicas em momentos de alto valor dramático, chamam a atenção para essa interligação de diferentes sentidos”. Note-se que, quanto à experiência auditiva, há, ainda, o elemento musical – “a palavra, a música e o movimento constituíam a parte preponderante da tragédia” (SEGAL, 1994, p. 191).

Pode-se dizer que, na tragédia grega, havia um espetáculo a ser visto e outro invisível. O espaço do não visto foi amplamente trabalhado, na medida em que os atos mais violentos ocorriam fora do alcance do público, e “esse espaço, para lá da cena [...] funciona como espaço do irracional ou do demoníaco” (SEGAL, 1994, p. 193). Quando trazido ao conhecimento da plateia, tal espaço, não raro, era enriquecido pelas narrações, que “ocorrem muitas vezes na presença de duas ou mais personagens que têm reações diametralmente opostas”, novamente segundo Segal (1994, p. 192). Ao conceito do não visto, associamos o do não dito. O silêncio, de acordo com Dodds (1986, p. 75), evidencia a reverência para com a divindade, cabendo acrescentar que se trata de um costume, um ato ritualístico de purificação – ligado não somente a Dioniso e ao teatro, embora a ambos se alinhe harmoniosamente. Relembre-se a importância monumental e a credibilidade atribuídas pelos gregos à palavra proferida, tanto para o bem quanto para o mal.

---

<sup>45</sup> A palavra *théatron* tem como primeira definição, para Liddell & Scott (1996, p. 787), “place for seeing”, que se pode traduzir como “lugar para ver”. Compõe sua formação o verbo *theáomai*, que pode significar “ver” e “contemplar” (Ibid., p. 786).

Para Nietzsche, conforme mencionamos no Capítulo I, a tragédia grega é um fenômeno que decorre do conflito criativo entre o princípio apolíneo e o dionisíaco, que se mesclam incessantemente, sendo gerada tal expressão artística complexa como resultado da união entre a arte figurada e a bela imagem dos sonhos – Apolo – e da arte não figurada musical de Dioniso. Para ele, tais forças, “sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza” (2007, p. 29), não excluindo por completo, dessa forma, as considerações acerca da religiosidade helênica – como os valores apolíneos de Delfos –, da construção de sua identidade, por meio de Homero – a quem Nietzsche se refere como “o artista ingênuo” (2007, p. 35) –, e, para citar um terceiro e último exemplo, do Sileno e a força da natureza dionisíaca (Nietzsche, 2007, p. 35-7). Entendemos que há uma ligação entre as conjecturas de Nietzsche e as seguintes palavras de Segal (1994, p. 197):

A representação visual dos antigos mitos na tragédia parece privilegiar as aparências superficiais da percepção sensível, mas explora constantemente as distinções entre superfície e profundidade, palavras e actos, parecer e ser. Na autêntica plenitude do seu poder representativo, através da combinação de palavra, música, dança e gesto mimético, põe em destaque a inacessibilidade de uma verdade definitiva, e a dificuldade, ou mesmo o tormento, em compreender a natureza complexa do comportamento dos homens, a condição dos deuses, os termos e os limites da mortalidade.

Acerca do exposto acima, Benjamin identifica certa lacuna nas proposições de Nietzsche, nos seguintes termos (2008, p. 103): “Renunciando a um conhecimento histórico-filosófico do mito trágico, Nietzsche pagou um alto preço pela emancipação da tragédia em relação ao lugar-comum de uma moralidade geralmente aplicada aos eventos trágicos”, pois não poderá dissociar o nascimento e as transformações da tragédia de seu momento particular, e de razões específicas que levassem ao manuseio dos mitos daquele povo – tanto de maneira geral<sup>46</sup> quanto por cada um dos tragediógrafos –, afirmando ainda que a “poesia trágica opõe-se à épica por ser uma reelaboração tendenciosa da tradição”<sup>47</sup> (2008, p. 107). A respeito de Benjamin e seu posicionamento diante do trágico, comenta Szondi (2004, p. 77):

Seu trabalho sobre a *Origem do drama barroco alemão*<sup>48</sup> constitui uma resposta à crise em que se encontrava a problematização do trágico na virada do século [...]. Embora Benjamin renuncie ao conceito geral de trágico, o caminho que ele toma não leva de volta a Aristóteles. Pois Benjamin não substitui a filosofia do trágico pela poética, mas pela filosofia da história da tragédia.

<sup>46</sup> No que se refere ao gênero em si.

<sup>47</sup> Dado seu veemente valor pedagógico, não seriam também os poemas homéricos tendenciosos?

<sup>48</sup> Por estarmos transcrevendo uma citação, mantemos o nome *Origem do drama barroco alemão*, mas a edição deste mesmo livro que utilizamos nesta dissertação, traduzido por José Barrento, utiliza o termo *Origem do drama trágico alemão*, sendo “drama trágico” o termo preferido a “drama barroco” nas traduções mais recentes.

Ou seja, Benjamin, de acordo com tais palavras de Szondi, procura dar conta de outros elementos que integram essa arte cênica especificamente, ou até mesmo definem em que teria ela consistido, especialmente pelos valores histórico-filosóficos que a permeiam. Entendendo a literatura como produto cultural, independentemente de uma proposta por completo engajada – todavia, tal era, de fato, o caráter da tragédia grega –, admitimos que esta se situe em dado local e momento, o que pode implicar algum tipo de comunicação com fatores de ordem ora social, ora política, ora religiosa, para citar apenas alguns possíveis recortes; nesse sentido, retomamos alguns dos fios textuais que foram costurados no Capítulo I. Conforme Adorno ([19—], p. 17-8):

Mesmo a obra de arte mais sublime adopta uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo em que se subtrai ao seu sortilégio, não de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polémico contra a sua situação a respeito do momento.

Dessa forma – e até nossos dias –, é verificável, na arte cênica, o viés de resistência e de reflexão. No que se refere à tragédia grega, especificamente, compõem sua essência os valores de coletividade e de reavaliação de posturas, substanciados por sua complexidade estética.

### 2.1.1 A tragédia e seu lugar no espaço ateniense

Acredita-se que, pelo teatro, eram provocadas tanto a discussão acerca de posicionamentos sociopolíticos<sup>49</sup> quanto as emoções, uma vez que, além de ser composta por elementos estéticos interligados, tratava-se de uma atividade regulada pelo Estado, e pela qual os atenienses pareciam nutrir considerável orgulho (SEGAL, 1994, p. 186). O teatro e os festivais em que se situavam – festivais nos quais os poetas tragediógrafos inscreviam três tragédias, que, juntas, compunham uma trilogia, e um drama satírico, posteriormente vindo a serem inscritas tragédias autônomas – tinham também a função de honrar e reverenciar a vegetação, o que significava serem para um bem coletivo, pois visavam a boas safras. Segundo Segal (1994, p. 195), “a tragédia cria um espírito comunitário [...], os cidadãos-espectadores, embora diferentes, têm consciência da sua unidade dentro da cidade [...]”.

---

<sup>49</sup> Conforme apresentado no Capítulo I desta dissertação.

tornam-se espectadores uns dos outros enquanto cidadãos e enquanto espectadores da peça”<sup>50</sup>. Portanto, o teatro é um meio de expressão privilegiado que “não só faz incidir o espelho distanciador do mito sobre problemas contemporâneos como reproduz algumas das mais importantes instituições cidadinas. As suas maiores afinidades são com os tribunais” (SEGAL, 1994, p. 195); trabalha com a preocupação sobre os limites do homem e com relação a sentimentos como revolta, submissão, sofrimento, especialmente diante do poder (GRIMAL: [19—], p. 8), mas, sobretudo, “trata do problema da decisão” (SEGAL, 1994, p. 195). Conforme nos ensina Segal (1994, p. 187):

Na tragédia, a organização do material narrativo dos mitos através de um texto escrito torna possível uma nova e vigorosa narração visual; voz e visão estabelecem entre si relações complexas de um novo tipo. Com essa maior insistência em aspectos e conteúdos inovadores, o espetáculo ou o teatro tornam-se metáforas para descrever a experiência humana em geral.

Dissemos, há pouco, que a tragédia grega se assemelhava aos tribunais, e essa aproximação é bastante significativa, na medida em que tais obras de arte problematizam os limites do homem, portanto, referem-se também à formulação do Direito, refletindo filosoficamente sobre suas dimensões e seus princípios. Embora a ideia de passagem de um Direito antigo para um Direito novo seja mais evidente em Ésquilo, e, em especial, na *Oréstia* – por se tratar, de certa forma, desse tema propriamente dito –, parece-nos, de fato, que, sempre, ocorre a reavaliação dos princípios da cidade e a postura de seus cidadãos frente a diferentes situações, sendo estas, basicamente, religiosas e jurídicas, estando ambas associadas. Para Benjamin (2004, p. 108),

a poesia trágica assenta na ideia do sacrifício. Mas o sacrifício trágico difere, no seu objecto – o herói –, de todos os outros, e é ao mesmo tempo inaugural e terminal. Terminal no sentido do sacrifício expiatório devido aos deuses, guardiões de um antigo direito; e inaugural no sentido de uma acção que, em lugar desse direito, anuncia novos conteúdos da vida do povo.

Adorno ([19—], p. 274) afirma que: “A interação do universal e do particular, que se produz inconscientemente nas obras de arte e que a estética tem de elevar à consciência, é a verdadeira necessidade de uma concepção dialética da arte”<sup>51</sup>. Isso não pretende, contudo, como já foi mencionado no Capítulo I desta dissertação, que ocorra, ou que seja possível, a transplantação do trágico, que Benjamin (2008, p. 102) considera “esforços vãos de actualização do trágico como conteúdo universalmente humano”; e complementa, em seguida, com a afirmação de que o teatro moderno não conhece “nenhuma forma de tragédia

<sup>50</sup> Algumas passagens deste Capítulo têm afinidade com a primeira parte do Capítulo I, e vêm complementá-la, tendo em vista a inevitável interligação entre os temas das subdivisões desta dissertação.

<sup>51</sup> A obra de Eurípides liga-se ao universal, à maneira das mônadas literárias, validando, assim, seu caráter de obra de arte e o diálogo que se apresenta.

comparável à dos gregos”, pois é necessária “uma investigação capaz de compreender a situação da sua própria época” (BENJAMIN, 2008, p. 102).

Lukács (1971, p. 41), assim como Benjamin, alerta para a modificação necessária sofrida pelo gênero trágico, de forma que há especificidades na tragédia grega, do período a que nos referimos nesta dissertação, não bastando ser o “trágico” em si – genericamente –, que poderia ser definido da seguinte forma, conforme Bornheim (1975, p. 72):

De fato, não é suficiente fundamentar a tragédia tão-só a partir da esfera da obra de arte: não é apenas a obra de arte que dá a si própria a sua tragicidade. Deve-se dizer, pelo contrário, que o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence, de um modo precipuo, ao real. A partir dessa inerência é que a dimensão trágica se torna possível numa determinada obra de arte. [...] Precisando melhor: o trágico, sem ser um valor, adere a certos valores, vindo então a manifestar-se.

O que, portanto, verificamos, é a inerente contextualização social presente nas discussões movimentadas pelas obras de arte trágicas, e, para o enfoque específico desta dissertação, na obra *As bacantes*.

### 2.1.2 Aspectos do trágico: o espectador, o herói, a ironia

Ressaltando peculiaridades do gênero trágico – e retomando o que foi dito nas primeiras linhas deste Capítulo –, nota-se, em sua estrutura, a dicotômica oscilação entre esperança e desesperança, de maneira que o espectador – mas a distância –, ao encontrar beleza e conforto em alguma passagem, tais como cantos corais plenos de lirismo, planos otimistas de personagens etc., em geral, receberá uma *rasteira* na passagem seguinte<sup>52</sup>. O prazer também reside, para o espectador, em acompanhar um espetáculo artístico de alta qualidade, contrastando com a “dor provocada por seus conteúdos” (SEGAL, 1994, p. 189), o que gera uma tensão indissolúvel. Para Lukács (1971, p. 45, tradução nossa), “a solidão é a própria essência da tragédia”<sup>53</sup>. Também Mastronarde (2000, p. 154, tradução nossa) atenta para a dialética<sup>54</sup> “de desespero e esperança ou fé entre as personagens mortais das peças, que

<sup>52</sup> Esse recurso da tragédia, em tom de desesperança, de sonhos irremediavelmente destruídos, não raro com toques de ironia, é recorrente de maneira notável em Eurípides.

<sup>53</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Loneliness is the very essence of tragedy”.

<sup>54</sup> O termo “dialética” é aqui utilizado em seu sentido genérico de, nas palavras de Houaiss, “oposição, conflito originado pela contradição entre princípios teóricos ou fenômenos empíricos”.

em geral variam radicalmente de personagem para personagem, ou de uma situação para outra em uma mesma peça”<sup>55</sup>.

Dessa forma, faz-se presente, no caminho do herói, a ironia trágica. Conforme Benjamin (2004, p. 116-7): “Tal como na existência normal a vida actua e alastra, assim também no herói trágico a morte; a ironia trágica surge sempre que ele – com toda a razão, mas sem consciência disso – começa a falar das circunstâncias do seu fim como se elas fossem a história da sua vida”. Tal conceito se apresenta como intrínseco ao tipo de arte ora em questão, por sua natureza de ambiguidades. Houaiss elucida, no verbete “ironia”, que se trata da “figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender; uso de palavra ou frase de sentido diverso ou oposto ao que deveria ser empr., para definir ou denominar algo [A ironia ressalta do contexto.]” (em uso retórico), e, ainda, “esta figura, caracterizada pelo emprego inteligente de contrastes, us. literariamente para criar ou ressaltar certos efeitos humorísticos” (em uso literário). Para citar apenas um exemplo, lembremos que, n’ *As bacantes*, Dioniso afirma que Penteu retornará ao palácio carregado, nos braços de sua mãe (v. 968-70), o que não deixa de ser verdade, contudo, de maneira logicamente diversa daquela que o rei tebano imaginava. Nesse episódio, a ironia está, ainda, na forma deleitosa como Penteu se coloca diante dessa visão, completando-se o ciclo quando o rei percebe que não há maneira de fazer com que sua mãe, arrebatada pelo delírio báquico, o reconheça. Essa peça, contudo, à qual nos referiremos na segunda parte deste Capítulo bem como no Capítulo seguinte, desdobra-se metalinguisticamente sobre o que seria o próprio motivo essencial do teatro: o mito de Dioniso.

### 2.1.3 Origens da tragédia: a presença dionisíaca

No que concerne a suas origens e a seus pressupostos, muito ainda se discute acerca da relação existente entre Dioniso e a tragédia. Contudo, considerando o que foi apresentado acima – e o que ainda desenvolveremos ao longo não somente deste item, mas da presente dissertação como um todo –, podemos afirmar que sua ligação com elementos como o irracional, os extremos, o feminino, o sacrifício, a representação e o travestimento, a música, a confluência entre animal, humano e divino, e a dança têm relevância para a economia da

---

<sup>55</sup> O trecho correspondente na tradução é: “of despair and hope or faith within the human characters of the plays, which often varies sharply from character to character and from one situation to another within a single play”.

tragédia (SEGAL, 1994, p. 188). Vale lembrar que, de acordo com Aristóteles (2003, 1449 a 20),

nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural

Tal musicalidade, a que se refere Aristóteles nesta passagem, e que teria originado o coro trágico, não é a mesma que faz vibrar a lira de Apolo, também deus da música. Nesse sentido, afirma Nietzsche (2007, p. 42): “O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta”. Vernant escreve a esse respeito que há de se observar a diferença existente entre a flauta e a lira, sendo que esta, tocada com as mãos, é apropriada para acompanhamento da voz articulada, “produz uma melodia que se harmoniza ao canto e à palavra humana” (VERNANT, 1991, p. 71), e sabemos de seu relacionamento com a transmissão oral dos poemas homéricos, da mesma forma que ocorre em passagens do próprio texto homérico<sup>56</sup>. A lira teria sido, no entanto, inventada por Hermes, ainda criança, que havia furtado um rebanho de seu irmão Apolo, sacrificado algumas novilhas e utilizado suas tripas na construção do instrumento<sup>57</sup>. Conforme nos diz Junito Brandão (1987, p. 192): “Encantado com os sons que o menino arrancava da lira, o deus de Delfos trocou o rebanho furtado pelo novo instrumento de som divino”.

A flauta, no entanto, teria sido inventada por Atena para imitar o som vocal das Górgonas, como Medusa – mas a flauta de Pã conta com uma versão segundo a qual também teria sido inventada por Hermes, pouco depois da invenção da lira, “enquanto pastoreava seu gado” (BRANDÃO, 1987, p. 192). Já que se trata de um instrumento de sopro, impede a articulação objetiva e inteligível da fala, produzindo um som dito infernal<sup>58</sup>, além de deformar o rosto quando tocada, fato este que teria feito Atena horrorizar-se e abandonar a flauta. Vale retomar as palavras de Nietzsche (2007, p. 31-2):

A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons inusitados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente à distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. No ditirambo dionisíaco, o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas

<sup>56</sup> “Pendurou a sonora lira num gancho sobre sua cabeça, onde o cantor podia alcançá-la com a mão” (*Odisseia*, 2007b, p. 83, v. 66-8).

<sup>57</sup> Mito retomado por Chico Buarque, na música “Choro bandido”, em explícita aproximação com o período contemporâneo do poeta.

<sup>58</sup> O termo “infernal” não se refere a concepções religiosas de nossa era, mas à dificuldade de compreensão, à divergência com relação aos padrões de beleza da cultura apolínea e à marca de alteridade.

A dimensão universal e não aprisionável de Dioniso, o deus a céu aberto, manifesta sua natureza descontrolada, também verificável – tendo em vista a relevância notável dos cantos corais – na violência do som observada por Nietzsche, expondo, dessa forma, seu excesso também em melodia e harmonia.

#### 2.1.4 Sobre os cantos corais e seus desdobramentos rumo à tragédia ática

De acordo com o que se apresentou no Capítulo I, o coro seria, no princípio da tragédia ática, seu elemento mais importante, o que se mostra diretamente ligado ao texto aristotélico pouco antes apresentado, pois, segundo este, a tragédia teria nascido de cantos corais. O passo seguinte seria a sofisticação dos cantos, com o destaque de um homem, que representaria Dioniso, e seria, portanto, a personagem, o herói – a representar, ele mesmo, todos os papéis quantos fossem necessários para o fato a ser interpretado (EASTERLING, 1997, p. 153). A sofisticação avançaria e, assim como cresce o número de personagens em cena, também o coro teria variações, interessando-nos tecer alguns comentários a respeito desse elemento cênico.

O estudo acerca do coro tem-se desdobrado ao longo dos séculos, milênios, no entanto, ainda não se trata de ponto pacífico. Segundo Burian (1997, p. 198, tradução nossa), esse elemento cênico “constitui não apenas uma personagem coletiva situada em uma relação fechada com as demais personagens do drama, mas também funciona como intermediário entre o universo da peça e a plateia, cujo ponto de vista auxilia a moldar”<sup>59</sup>. Essa definição está ligada ao fato de que o teatro era um ambiente cuja finalidade política se perfazia na medida em que os mitos eram relidos e buscavam tanto delinear quanto compreender novos posicionamentos do homem em sua relação com o mundo em que vivia. Dessa forma, o coro articulava a aproximação entre os assuntos míticos e a realidade síncrona da plateia (BURIAN, 1997, p. 198). Interferindo ou não, o coro assiste à ação, ao menos em parte, e a comenta. E, mesmo quando se posiciona de forma alheia ao enredo, o coro poderá reger a plateia, pois, segundo Burian (1997, p. 199, tradução nossa),

---

<sup>59</sup> O trecho correspondente na tradução é: “constitutes not only a collective character standing in a defined relation to the other characters of the drama, but also an intermediary between the world of the play and the audience whose perspective it helps to shape”.



em momentos de reflexão lírica, os cantos corais conduzem o espectador para longe das preocupações imediatas do enredo, enquanto ao mesmo tempo, inevitavelmente, exercem um efeito sobre o clima teatral, proporcionando uma espécie de correlativo para as reações do espectador à ação.<sup>60</sup>

Carlinda Nuñez e Victor Hugo afirmam que “o Coro, constitutivo cênico indispensável do teatro antigo, pode representar o pensamento coletivo ou a opinião do poeta, de acordo com o encaminhamento que este dá à ação” (1999, p. 94). Nessa citação, ficam bem claras duas possibilidades de variação no uso do coro, uma vez que os autores frisam tanto o pensamento da *pólis* quanto a visão do poeta. O primeiro caso é bem claro e considerado o mais comum, mas, em relação ao segundo, poderíamos nos voltar para o coro da tragédia *As troianas*, em que as mulheres repartidas como espólio de guerra dos aqueus chegam a chamá-los de “bárbaros”. Para Jaa Torrano (1995, p. 21):

Na tragédia em geral, os integrantes do coro são exclusivamente cidadãos em plena posse de seus direitos civis, ainda quando representem figuras femininas, pois o coro apresenta sempre o ponto de vista próprio da polis e, de uma maneira ou de outra, configura sempre a condição dos homens mortais dentro do horizonte e das possibilidades próprias da polis.

Nesse comentário, faz-se interessante destacar duas partes. Uma se refere aos cidadãos, na passagem em que o professor Jaa Torrano afirma que “os integrantes do coro são exclusivamente cidadãos em plena posse de seus direitos civis, ainda quando representem figuras femininas”, referindo-se, portanto, às discussões de interesses que se encontram para além da arte propriamente dita, seja em se tratando de assuntos públicos e coletivos, seja com relação a questões privadas e particulares. Interessante como, mesmo em seu lugar diferenciado na sociedade, não sendo detentoras de cidadania, as mulheres, com frequência, mostravam-se o elemento ideal para a composição do que já constituiu o elemento visceral da tragédia ática: o coro; fomentando, assim, as finalidades cidadinas e civilizatórias do teatro enquanto espetáculo regulado e incentivado pelo Estado. Vale notar, contudo, que não se tratavam de atrizes<sup>61</sup>, mas de atores homens travestidos; tal regra deve ter reforçado o efeito cômico – e, com isso, o caráter crítico – de peças como *A revolução das mulheres*, de Aristófanes, em que as esposas dos cidadãos atenienses se travestem e, dessa maneira, comparecem à assembleia, em comum acordo entre si, para discutir e colocar em vigor novas

<sup>60</sup> O trecho correspondente na tradução é: “As moments of lyrics reflection, choral odes draw the spectator away from the immediate concerns of the plot, while at the same time they inevitably have an effect on dramatic mood, providing a kind of objective correlative for the spectator’s responses to the action”.

<sup>61</sup> Aristóteles comenta o seguinte, a respeito da mulher, em sua *Poética* (1454 b 83): “No respeitante a caracteres, quatro pontos importa visar. Primeiro e mais importante é que devem ser bons. [...] Tal bondade é possível em toda a categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [do escravo], genericamente insignificante”. Os dois últimos pares de colchetes estão assim grafados na tradução de Eudoro de Sousa, à qual recorremos na presente dissertação.

leis, que beneficiavam a parcela feminina da população. Parece-nos pertinente citar as palavras de Mastronarde (2000, p. 102, tradução nossa) a respeito do coro formado por mulheres, pois retoma a discussão, já citada nesta dissertação, segundo a qual Eurípides seria um porta-voz da misoginia:

Deve-se perguntar se a preferência por um coro feminino não era simplesmente uma escolha de Eurípides, mas também, talvez, uma característica genérica da tragédia – ou até mesmo de sua essência, caso se siga a especulação segundo a qual o grupo de homens coristas remonta a uma apropriação masculina do menadismo dionisíaco caracterizando um travestismo ritualístico.<sup>62</sup>

Em segundo lugar, destacamos a parte final da citação, na qual o professor Torrano assevera que o coro trágico “configura sempre a condição dos homens mortais dentro do horizonte e das possibilidades próprias da polis”, o que complementa o parágrafo anterior, já que Atenas era sempre representada por seus cidadãos, constituindo assim uma unidade, na medida em que o teatro era mais um espaço para a discussão dos problemas da *pólis*. Nietzsche (2007, p. 55) ainda complementa:

Um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos: em seus teatros era possível a cada um, graças ao fato de que a construção em terraço do espaço reservado aos espectadores se erguia em arcos concêntricos, *sobrever*<sup>63</sup> com inteira propriedade o conjunto do mundo cultural à sua volta e, na saciada contemplação do que se lhe apresenta à vista, imaginar-se a si mesmo como um coreuta.

Referindo-se ao posicionamento de Nietzsche acerca da confluência das polaridades “apolíneo” e “dionisíaco” (NIETZSCHE, 2007, p. 24), Sousa afirma que o pensamento desse filósofo se refletiria n’ *As bacantes*, justamente nesse ponto: “o coro arcaíza, interferindo diretamente na ação<sup>64</sup>; [...] como personagem, o mesmo coro parece ser o mais sincero arauto da ‘disciplina do excesso’” (2010, p. 140). Benjamin (2004, p. 105), comentando as ideias do mesmo filósofo, que propôs a existência de total entrosamento entre público e coro, reafirma seus diferentes lugares, inclusive literalmente, na tragédia:

é impossível ver no coro, com as suas intervenções ponderadas e comedidas, ao mesmo tempo o sujeito das visões – para não falar já de um coro que, ele mesmo manifestação de uma massa, se tornaria suporte de novas visões. É preciso que isto fique dito, se não bastar a prova dada pela existência do fosso da orquestra como separação física entre os dois.

<sup>62</sup> O trecho correspondente na tradução é: “One must ask whether preference for a female chorus was not simply a Euripidean choice, but also perhaps a generic feature of tragedy – even a genetic feature, if one follows the speculation that the group of male choristers goes back to a male appropriation of Dionysian maenadism featuring ritual transvestism”.

<sup>63</sup> Consideramos pertinente transcrever, integralmente, a nota do tradutor, J. Guinsburg (2007, p. 147-8), a respeito da relação entre a escolha vocabular em português e o original em alemão: “Nietzsche, ao utilizar-se da palavra *übersehen*, tem em vista tanto o ‘ver de cima, ver o conjunto, inspecionar’, quanto o ‘ver ou passar por alto, omitir’ que o termo inglês *overlook* recompõe. Por isso, não se aplicando ao caso verbos como ‘supervisionar’, ‘circunver’ ou ‘sobrancear’, recorreu-se a esse bizarro ‘sobrever’, que parece ao menos conotar os nexos implicados”.

<sup>64</sup> Importante notar, conforme assevera Mastronarde (2000, p. 125), que “*As bacantes* apresentam outra variação de uso de um coro mítico, não fortemente conectado aos protagonistas sofrendores”. O trecho correspondente na tradução é: “*Bacchae* presents another variation of the use of a choral myth not tightly connected to the suffering protagonists”.

Tendo em vista o que mencionamos, vale um rápido comentário acerca da estrutura do espaço teatral. Conforme relembra Burkert (1985, p. 97, tradução nossa), “no teatro, acentos de honra são reservados para o sacerdote”<sup>65</sup>, sendo que, em teatros como o de Dioniso – teatro Dionysus Eleuthereus –, situado junto à Acrópole, mesmo desativado, é possível observar facilmente tal acento, por sua estrutura caprichosamente diferenciada. Os teatros gregos do século V a.C., em geral, tinham suas arquibancadas em pedra – anteriormente, em madeira –, localizavam-se a céu aberto, envoltos em vegetação natural. Os acentos do público ficam em semicírculo, envolvem a orquestra, que era o espaço de dança, e “confrontam a *skene* (o palco)” (GLANCEY, 2001, p. 29). Sua acústica é privilegiada, sendo considerada perfeita a do Teatro de Epidauro, construído no séc. IV a.C.

Benjamin, adicionalmente, fomenta o debate sobre um ponto importante acerca de interpretações dadas ao coro trágico – segundo afirma, por influência do pensamento Barroco –, posicionando-se da seguinte maneira (2004, p. 124):

Na verdade, não há lamento no coro da tragédia. A sua atitude coloca-o perante profundos sofrimentos, mas acima deles, e isso contraria a ideia da entrega à lamentação. Será uma leitura superficial aquela que procurar as raízes dessa superioridade na indiferença ou na compaixão. Trata-se antes de restaurar, pela dicção coral, as ruínas do diário trágico numa sólida construção linguística aquém e além do conflito – na sociedade ética e na comunidade religiosa.

Ainda acerca da existência ou não do lamento no coro trágico, existência que parece ser reafirmada por teóricos (MURRAY, 1951, p. 142), podemos perceber que se trata de mais um ponto de inquietação acerca dos elementos trágicos. Poderíamos, contudo, chegar a outro elemento que parece caro ao coro, e, de forma geral, à tragédia: a melancolia<sup>66</sup>, que poderia ser complementada pela ironia a que nos referimos pouco acima. Sontag (1986, p. 102), em uma afirmação direta e concisa, reúne esses dois elementos da seguinte maneira: “Ironia é o nome positivo que o melancólico dá à sua solidão, às suas escolhas associadas”. A *melankholía* (*melagkholía*) vem do humor negro, não no uso corrente da expressão, mas no sentido dos humores, do temperamento do homem (LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 1094 – subitem do verbete *melággaios*). De maneira complementar, analisando a obra de Nietzsche, Rosana Suarez (2011, p. 38) menciona a “melancolia ancestral” à que o homem se expõe quando mergulha na concepção dionisíaca do mundo – e em seu sofrimento –, não mais se mantendo seguro na individualidade e sob a bela aparência apolínea:

<sup>65</sup> O trecho correspondente na tradução é: “In the theatre seats of honour are reserved for the priests”.

<sup>66</sup> Tal conceito pode estar ligado ao conceito de nostalgia, e, portanto, ao de *nóstos*, conforme veremos n’ *As bacantes*.

O grego se salva de seus arrebatamentos emotivos e fatais pela contemplação serena e jovial das imagens apolíneas, tanto erigidas em *arte* – arte da beleza e da medida – quanto personificadas no cortejo dos *deuses olímpicos*, nascidos, segundo Nietzsche, do mesmo princípio das artes apolíneas. A alegria da adesão serena à imagem seria o benefício do mundo olímpico erigido como “miragem”, “consolo radioso”, “tapume”, pelo qual a existência individualizada – também ela imagem, aparência – se estimularia a perpetuar-se, salvando-se, glorificada, da melancolia ancestral.<sup>67</sup>

Especialmente o herói – e, de maneira generalizada, toda a tragédia –, o coro e o corifeu reviveriam o sofrimento de Dioniso, o “proto-herói” (NIETZSCHE, 2007, p. 66). Lembremos que a tragédia ática teria vindo dos rituais dionisíacos, portanto, comportaria vários de seus elementos. O teatro se assemelha a um ritual com roupas e máscaras especiais, que poderiam remeter a espécies de ritos iniciáticos, como aqueles a que foi submetido o pequeno Zagreu, ou primeiro Dioniso, quando os Titãs o destroçaram, estando também estes mascarados para atrair a criança. O travestimento, a que Zeus recorreu para proteger seu filho das perseguições de Hera, ainda em tenra idade, o acompanhou, dando espaço inclusive ao mascaramento. A máscara é tanto uma marca de alteridade quanto uma possibilidade de expressão do poder sagrado (VERNANT, 1991, p. 36). “As origens e o significado simbólico da atuação mascarada na tradição grega ainda podem ser objeto de dúvida, mas não há dúvida de que no quinto século máscaras eram usadas tanto por atores quanto pelo coro”<sup>68</sup> (EASTERLING, 1997, p. 153, tradução nossa). Embora Easterling afirme que o coro também era, sem dúvida, mascarado, Vernant (2005, p. 2) afirma que o coro era “a princípio, ao que parece, não mascarado, mas apenas disfarçado”.

#### 2.1.5 Sobre a máscara, sob a máscara

A máscara é, segundo Segal (1994, p. 188), “essencial na experiência teatral como indício da vontade do público em se submeter à ilusão, ao jogo, à ficção, em esbanjar energias emotivas em algo que está conotado como fictício ou Outro”, na medida em que o jogo teatral e o pacto teatral implicam a aceitação, por parte do público, da ficcionalidade – e da ficcionalização de elementos não ficcionais –, sendo possível a criação de uma nova verdade dentro da arte. Considerando-se os antecedentes da tragédia, é válido ressaltarmos sua provável origem ritualística, contudo, é importante também destacar, conforme nos aponta

<sup>67</sup> Os grifos são do original.

<sup>68</sup> O trecho correspondente na tradução é: “The origins and symbolic significance of masked acting in the Greek tradition may be disputed, but there is no doubt that in the fifth century masks were worn by both actors and chorusmen”.

Vernant (2005, p. 1), que “por sua natureza, por sua função, a máscara trágica é coisa bem diferente de um travestimento religioso. E uma máscara humana, não um disfarce animal. Seu papel é estético, não mais ritual”.

A multiplicidade de pessoas para uma mesma pessoa, sendo esta o ator, é também fomentada pela utilização da máscara. Por meio da experiência dionisíaca, o homem se transforma em deus; sai de si, tem um deus dentro de si – *êxtase* e *entusiasmo*, dois princípios<sup>69</sup> dos rituais dionisíacos, respectivamente –, de onde deriva a condição do ator, aquele que se deixa possuir pelo deus, tornando-se Outro. Todo ator em cena é Dioniso, destroçado. Esse destroçamento – *sparagmós* – é o perder-se do princípio de individuação e fundir-se à unidade primeira, ao todo da natureza, aos demais homens; e assim, ao deixar de ser um, o homem passa a vivenciar vários, flexibilizando-se a barreira tanto entre animais e homens quanto entre homens e imortais. Há uma espécie de fusão, de acordo com as seguintes palavras de Vernant (2006, p. 78): “a criatura humana desempenha o papel de deus e este, dentro do fiel, o de homem”, que ainda afirma (2006, p. 77) como se processam as alterações provocadas por Dioniso:

Assim que ele aparece, as categorias distintas, as oposições nítidas, que dão coerência e racionalidade ao mundo, esfumam-se, fundem-se e passam de umas para outras: o masculino e o feminino, aos quais ele se aparenta simultaneamente; o céu e a terra, que ele une inserindo, quando surge, o sobrenatural em plena natureza, bem no meio dos homens; nele e por ele, o jovem e o velho, o selvagem e o civilizado, o distante e o próximo, o além e este mundo se encontram.

A passagem acima é tanto pertinente para se pensar a religião dionisíaca, quanto sua influência no teatro, em especial a formação do ator, e, finalmente, no que se refere ao desenrolar da peça *As bacantes*. E Junito Brandão (1999, p. 11) complementa:

O homem, simples mortal, *ánthropos*, em *êxtase* e *entusiasmo*, comungando com a imortalidade, tornava-se *anér*, isto é, um *herói*, um varão que ultrapassou o *métron*, a medida de cada um. Tendo ultrapassado o *métron*, o *anér* é, ipso facto, um *hypokrités*<sup>70</sup>, quer dizer, *aquele que responde* em *êxtase* e *entusiasmo*, isto é, o ator, *um outro*.

<sup>69</sup> O termo grego *ékstasis* (LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 520), “êxtase”, significa deslocamento, movimento para fora, daí serem utilizadas expressões como “estar fora de si” e “sair de si”. Já *enthousiasmós* (LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 566 – no verbete *enthousia*), “entusiasmo”, etimologicamente equivale a expressões como “estar inspirado ou possuído por um deus”. Observem-se as preposições que compõem essas palavras, “ex” e “en”, respectivamente; “para fora” o indivíduo, literalmente, e, “para dentro” o deus.

<sup>70</sup> O termo em grego clássico para ator, *hypokrités*, forma-se de *ypo-krínomai* (ΑΝΔΡΩΤΗΣ, 1995, p. 390), sendo *ypokrinomai*, de fato, “responder” e, por derivação, “responder em diálogo” e “atuar em uma peça” (LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 1885-6). Também estão ligados a esses termos outros como *ypokrisia*, os quais, partindo do sentido de “representação”, trouxeram a nosso idioma os aspectos pejorativos relacionados a falsidade e falta de sinceridade. Interessante observarmos que, tomando-se como referência o dicionário cânone e mais atualizado, no grego moderno, o termo *ypokrisia* tem sentido igual ao nosso, mas, para *hypokrités*, coexistem ambos, sendo o primeiro sentido o de hipócrita, e o segundo, o de ator (ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ, 2006, p. 1851), já que a palavra mais utilizada para nomear aquele que atua é *ythopoiós*, que vem de *éthos* (ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ, 2006, p. 723).

Com tal explicação, o professor Junito traça o caminho que vai do bacante em pleno ritual ao ator em cena, ainda que este, ao longo do tempo, tenha modificado seu conteúdo diretamente ritualístico. Como podemos observar, trata-se de um tema cuja discussão percorre os séculos e que se diversifica de maneira intensa, seja pela riqueza e complexidade inerentes ao tema, seja pelas diferentes – e divergentes – formas de abordagem que se apresentam, ou, ainda, pela comunicação com outras áreas de saber que se mostra pertinente. Outro fator que possivelmente permeia a elaboração de teorias acerca desse teatro é o momento histórico em que tal produção teórica é concebida bem como os valores filosóficos que o circundam.

Haveria mais tantos aspectos acerca da tragédia ática a serem comentados, assim como elementos e opiniões opostas, entre si, sobre o que foi mencionado aqui, ultrapassando a ideia segundo a qual, grosso modo, o teatro trágico grego antigo pode ser entendido, entre diversas outras formas, como uma expressão artística complexa – já que seus componentes estéticos, estruturais e filosóficos se relacionam sob variadas configurações –, ligada à religião e ao Estado, que passou por uma série de transformações durante sua existência. É ela própria, a tragédia, palco de discussões sobre o posicionamento do homem diante do mundo e de si mesmo, em face de sua história e dos princípios que possui, em seu relacionamento com o plano divino, sua mortalidade e falibilidade, e o valor que atribui a seus mitos e a sua identidade cultural.

## **2.2 As *bacantes***

O texto da tragédia que figura de forma central na presente dissertação, *As bacantes*, foi encontrado entre os escritos de Eurípides, após sua morte, na Macedônia, especificamente na corte do rei Arquelau, onde residiu nos últimos anos de sua vida. Destarte, acredita-se que lá tenha escrito *As bacantes* pouco antes de sua morte. Representada no teatro Dionysus Eleuthereus, em Atenas, junto à Acrópole, durante as Dionísias Urbanas, em 405 (MASTRONARDE, 2000, p. 41) ou em 404 a.C., essa tragédia tardia rendeu a seu autor, postumamente, a primeira colocação.

É possível que Eurípides tenha vivenciado algum contato com elementos de adoração a Dioniso na Macedônia, já que esses rituais seriam mais desenvolvidos e intensamente praticados lá do que em Atenas, o que não significa que o poeta tenha, como já afirmamos,

convertido-se<sup>71</sup>. Esta cidade, de fato, não atendia a formas mais plenas dessa religião, e sim possuía um Dioniso oficial, reverenciado no teatro, conforme Detienne (1988, p. 8): “O Dioniso afetado de Atenas abusou suficientemente dos seus. Seu poder de ilusão não está em jogo, quaisquer que sejam o luxo das poltronas e o fausto das tribunas oficiais”. A esse respeito, Eudoro de Sousa (2010, p. 74), no comentário que acompanha a mais recente edição de sua tradução para essa obra, afirma:

Não discutiremos, neste ponto, os problemas que se adensam em redor do fato averiguado de Eurípides ter redigido *As bacantes* para além das vertentes setentrionais do Olimpo, na vizinhança da Trácia, onde, apesar de claros indícios e sérios argumentos em contrário se persiste em estabelecer a mais remota precedência do culto de Dioniso e, por conseguinte, os das influências que formas “primitivas” do mesmo culto podiam ter exercido na peculiar feição que assumiram certas passagens do drama.

Trata-se da única tragédia grega a chegar até nossos dias tendo o próprio Dioniso como personagem, e protagonista, para autores como Vernant (2005, p. 336), Burian (1977, p. 197) e para Maria Helena da Rocha Pereira (1998, p. 13), que afirma ser este “um exemplo único em todas as tragédias gregas conservadas”. Sua importância como documento histórico para além da literatura – contudo, não significando absolutamente que o valor literário seja menor – é atestada por pesquisadores como Vernant (2005, p. 336):

A riqueza e a complexidade da obra, a densidade do texto, fazem dela um documento incomparável para explicitar o que deve ter sido, nos seus traços singulares, a experiência religiosa dos fiéis do deus que, mais que nenhum outro, assume no panteão grego as funções de divindade mascarada. [...] Evidentemente, não devíamos esquecer que se tratava não de um documento religioso, mas de uma obra trágica que obedece às regras, convenções e finalidades próprias desse tipo de criação literária.

Nessa obra trágica, Eurípides desdobra o teatro sobre ele mesmo, retoma o vigor dionisíaco e atinge “a elevação máxima da sua força lírica” (JAEGER, 2001, p. 407), utilizando-se também de elementos metateatrais, conforme nos diz Burian (1977, p. 197, tradução nossa): “*As bacantes* de Eurípides constituem o exemplo supremo do metateatro trágico”<sup>72</sup>. Dioniso representa um sacerdote do deus – deus mascarado. Torna-se Penteu seu espectador; Penteu virá a representar uma mulher, uma bacante com as vestes rituais, tornando-se os habitantes seus supostos espectadores; então, ele mesmo, o rei, destrói as distâncias que tanto prezava, seu *status* masculino e real. E é destruído. Sua destruição,

<sup>71</sup> Sobre a relação com o tema, citamos as seguintes palavras de Jaeger (2001, p. 410): “Em *As bacantes*, [...] pretendeu-se ver uma autodescoberta do poeta, uma fuga do intelectualismo iluminista para a experiência religiosa e a embriaguez mística. Há nesta interpretação um excesso de profissão de fé pessoal. Para Eurípides, a representação lírica e dramática dos êxtases dionisíacos tinha por si só um interesse suficiente. E esta sugestão religiosa das massas pelas forças e instintos telúricos, ao chocar de encontro à ordem do Estado e da sociedade burguesa, levantava para o psicólogo Eurípides um problema trágico de uma força e de um valor imperecíveis. Nem sequer na velhice chegou a ‘porto’ seguro”.

<sup>72</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Eurípides’ *Bacchae* constitutes the supreme example of tragic metatheatre”.

igualmente, opera-se de acordo com os princípios dramáticos, uma vez que, para Agave e as demais bacantes tebanas, Penteu representa um leão; e Dioniso, em determinado momento da transformação de Penteu, representa um touro – epifania taurimórfica do deus<sup>73</sup>. Ainda sobre seu aniquilamento, é importantíssimo ressaltar que o rei foi vítima de um destroçamento, *sparagmós*, que simboliza, no mito popular de Dioniso, o extremo bem ou o extremo mal. Mais do que destruído, Penteu foi destruído em sua individualidade; em uma palavra, foi iniciado.

Para Murray (1951, p. 153-4, tradução nossa), há de se considerar o momento bélico da Atenas que o poeta deixara para trás bem como a nova vida que encontrou na corte de Arquelau:

juntaram-se muitos fatores na elaboração de *As bacantes*: o momento que Atenas atravessava; o êxtase de fuga a que o poeta se entregara, fugindo de uma atmosfera irrespirável; a vida homérica e simples nos bosques e montanhas da Macedônia, e ainda, possivelmente, o espetáculo de bacantes de carne e osso, que costumavam dançar por lá.<sup>74</sup>

Afirma, ainda, Murray (1951, p. 153, tradução nossa) que “a obra parece uma coisa viva que se move e mostra novas facetas a cada instante”<sup>75</sup>. Ver a obra como “uma coisa viva que se move” coloca-nos em âmbito profundamente religioso, uma vez que Dioniso é, em grande instância, o deus da transformação, da metamorfose. E novamente Murray (1951, p. 144, tradução nossa) complementa: “*As bacantes* são a mais ‘formal’ entre as tragédias gregas conhecidas; seu coro é a própria alma da obra, e seus cantos líricos são tão extensos quanto magníficos”<sup>76</sup>. Não se contém dentro de lugares fechados, pois ele pulsa, da mesma maneira que pulsou o coração de Zagreu – primeiro Dioniso, destroçado pelos Titãs –, órgão que Zeus teria utilizado para gerar Dioniso. Os órgãos que têm relação com essa divindade são, justamente, os que pulsam e têm autonomia, isto é, coração e falo (DETIENNE, 1988, p. 100). Como essas partes do corpo, algumas ações também são dionisíacas: as mênades saltam, pulam, correm e fazem jorrar mel e leite das pedras. É a celebração da vida – espontânea, sem artificialidade, ou seja, à parte do que é considerado civilização, conforme veremos no Capítulo III.

<sup>73</sup> Penteu afirma (v. 919-22) ver, em Dioniso – sacerdote Estrangeiro – ou a seu lado, a imagem de um touro.

<sup>74</sup> O trecho correspondente na tradução é: “se han juntado muchos factores en la elaboración de *Las bacantes*: el momento que atravesaba Atenas; el éxtasis de fuga a que el poeta se entrega, huyendo de una atmosfera irrespirable; la sencilla vida homérica en los bosques y montañas de Macedonia, y aun posiblemente el espectáculo de bacantes de carne y hueso que solían danzar por ahí”.

<sup>75</sup> O trecho correspondente na tradução é: “La obra parece una cosa viva que se mueve y muestra nuevas facetas a cada instante”.

<sup>76</sup> O trecho correspondente na tradução é: “*Las bacantes* es la mas ‘formal’ de las tragedias griegas conocidas; su Coro es el alma misma de la obra, y sus tiradas líricas son tan extensas como magníficas”.



“Sem dúvida”, enfatiza Murray (1951, p. 147, tradução nossa), “no ânimo do poeta há algo de Dioniso, algo oposto ao ‘mundo’, algo que anseia por [...] inspiração e pelo encanto da vida sem mundanos grilhões”<sup>77</sup>, o que está ligado à relação do poeta com os eventos de seu tempo. Tal colocação pode ser complementada pelas palavras de Festugière (1969, p. 61-2, tradução nossa): “Não é em uma personagem – Dioniso, Penteu, Tirésias, muito menos Cadmo – que se deve buscar o sentido próprio de Eurípides, mas sim na atmosfera da peça”<sup>78</sup>. Eurípides coloca, dessa forma, o próprio deus do teatro no palco, com o que ele comporta tanto de religioso, em sua embriaguez e seus extremos de doçura e brutalidade, quanto de social, na desestruturação dos sistemas solares<sup>79</sup> de poder, oficialmente constituídos.

### 2.2.1 Pelos montes dançando com Baco

A fim de seguirmos com mais segurança em nossa análise, comentaremos, brevemente, o mito de Dioniso, bem como – e principalmente – a importância dos rituais dionisíacos, já que a religião era uma das vertentes basilares do poder soberano naquele período; não obstante os seguintes comentários, retomaremos tais assuntos ao longo da presente dissertação, tendo em vista sua natural pertinência e relação com *As bacantes*.

Tal culto chama a atenção por suas especificidades que o diferenciam sobremaneira do culto ofertado aos olímpicos – embora Dioniso tenha sido integrado ao panteão olímpico –, o que nos possibilita um estudo de níveis de estruturas sociais e políticas existentes naquela sociedade. Suas festas, “Oscofórias, Dionísias rurais, Leneanas, Antestérias e Dionísias urbanas não formam, como ocorre em relação a Elêusis, um conjunto seguido e encerrado em si mesmo, um ciclo fechado, mas uma série descontínua, distribuída pelo calendário ao lado das festas dos outros deuses e sujeita às mesmas normas de celebração” (Vernant, 2006, p. 75). No entanto, tratava-se, no século V a.C., de uma divindade totalmente incorporada à religião de Atenas, “honrada no próprio contexto da performance com as diversas formas da dança coral dionisíaca bem como com procissões, sacrifícios e um espírito de festividade”<sup>80</sup>

<sup>77</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Sin duda que en el ánimo del poeta hay algo de Dionysos, algo opuesto al ‘mundo’, algo que anhela por [...] la inspiración y el encanto de la vida sin trabas mundanas”.

<sup>78</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Ce n’est pás dans un personnage – Dionysos, Pentheus, Tirésias, encore moins Cadmos – qu’il faut chercher le sentiment propre d’Euripide, c’est dans l’atmosphère de la pièce”.

<sup>79</sup> Solares na medida em que são apolíneos e voltados para o alto.

<sup>80</sup> O trecho correspondente na tradução é: “honored in the very context of the performance with the multiple evolved forms of Dionysiac choral dance as well as with processions, sacrifices, and a spirit of festivity”.

(MASTRONARDE, 2000, p. 159, tradução nossa). Contudo, há aproximações com os citados mistérios de Elêusis, já que o dionisismo “também comporta [...] *órgia*<sup>81</sup>, iniciações e ritos secretos que não podem ser conhecidos por aqueles que não foram entronizados como *bákchoi*” (VERNANT, 2006, p. 75). Dioniso estava presente em Elêusis, desde o século V a.C., sob o nome de Iaco, embora com uma “presença discreta e papel menor no próprio lugar, onde não tem templo nem sacerdote” (VERNANT, 2006, p. 81).

A respeito das especificidades de Dioniso e seu culto, o que mais o diferencia de Elêusis é o fato de que “o dionisismo não se situa ao lado da religião cívica para prolongá-la. Ele exprime o reconhecimento oficial, por parte da cidade, de uma religião que, sob muitos aspectos, escapa à cidade, contradizendo-a e ultrapassando-a” (VERNANT, 2006, p. 77). Além disso, é importante ressaltar o fato de que o caráter coletivo constitui aspecto fundamental do dionisismo, em oposição, por exemplo, aos cultos órficos, que primavam pelo recolhimento e pela “salvação individual” (VEGETTI, 1994, p. 247-8); não obstante tal divergência, tanto Apolo quanto Dioniso eram essenciais no Orfismo.

A concepção dos sonhos que são vistos durante o sono é um aspecto relevante para essa problemática, mais detidamente sob a ótica de Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, uma vez que tal obra postula a existência de dois princípios basilares como componentes da tragédia ática, quais sejam, o apolíneo e o dionisíaco, tidos como opostos e claramente complementares. Esses dois “universos artísticos” podem ser o sonho e a embriaguez, relacionados, respectivamente, aos princípios basilares supracitados.

E Nietzsche (2007, p. 25) afirma: “A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a pré-condição de toda arte plástica”. Logo, a visão do sonho estaria ligada à concepção da beleza e da aparência, elementos plasmados em conformidade com o que se entende sob a égide do deus resplandecente, da luminosidade: Apolo. Ligado também ao dionisismo, o sonho tem seu lado obscuro, “o substrato do mundo apolíneo” (NIETZSCHE, 2007, p. 37), e seu lado divinatório – característica de ambos os deuses citados. Sobre os posicionamentos de Nietzsche, complementa Szondi (2004, p. 69): “o dionisíaco se afirma justamente na medida em que, a despeito de seu prazer na aparência apolínea que constitui a sua objetivação, nega esse prazer e essa aparência, criando um prazer mais elevado a partir do aniquilamento do mundo visível da aparência”.

---

<sup>81</sup> O termo *órgia*, a despeito do sentido moderno que adquiriu, significa “ritos secretos, adoração secreta, praticados pelos iniciados”, práticas que integravam também os ritos em honra à deusa Deméter (LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 1246).

A tensão sonho-embriaguez também se reflete no indivíduo-coletivo, sendo o segundo elemento de cada um dos pares, exatamente, a trilha enveredada pelo dionisiaco. Em princípio, a aceitação da manifestação dionisiaca é positiva e, no que se refere ao *sparagmós*, lembremos que o poder artístico dionisiaco “não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade”, segundo Nietzsche (2007, p. 29). Tal destroçamento, religando um homem aos demais e à natureza, leva também, conforme já dissemos, à constituição da figura do ator.

Deuses complementares, “deuses da arte” (NIETZSCHE, 2007, p. 24), dividiam o poder em Delfos. Nas palavras de Tirésias (v. 306-9):

Ainda: hás de vê-lo nas pedras de Delfos  
a saltar com tochas no chão dos dois cimos,  
a vibrar e a sacudir o báquico ramo,  
e grande na Grécia.<sup>82</sup>

Entendemos que Eurípides poderá ter recorrido ao mito dessa religião para referir-se a outros elementos dessa sociedade, em especial a posturas políticas que lhe eram contemporâneas. Para tal, utiliza-se do teatro, expressão cultural já regrada naquela época, verdadeiro dever cívico; no entanto, a despeito de seu caráter absolutamente revolucionário, o tragediógrafo recorre, nessa peça pontualmente, a características que a adaptam ao estado primitivo desse gênero. Segundo Murray (1951, p. 142, tradução nossa),

esta obra respeita os elementos cânones [...]. O “demônio”<sup>83</sup> ou divindade natural deve ter um Duplo, que aparece como seu inimigo. Deverá haver uma Luta ou Disputa, um Destroçamento, um Mensageiro, um Lamento<sup>84</sup> mesclado a gritos de Prazer, o Descobrimento ou identificação dos membros destroçados – e, por modo de desdobramento, a Descoberta do verdadeiro Deus –, e, enfim, uma Epifania do Demônio em toda sua glória. Há tudo isso n’ *As bacantes*<sup>85</sup>

Dioniso é associado à natureza e a elementos de espontaneidade; na economia da peça *As bacantes*, forma um par opositivo<sup>86</sup> com Penteu, que, em um primeiro olhar, representa o existir na civilização, devidamente delimitado por regras e normas verticais. Embora esteja

<sup>82</sup> Tradução de Jaa Torrano.

<sup>83</sup> O termo “demônio”, nesta dissertação, deve ser entendido não em sua acepção corrente, carregada de valores religiosos atuais. Refere-se à palavra grega *dáimon*, que pode significar *deus*, ou, mais precisamente, o *poder divino* – e, neste caso, também se aplicaria ao termo grego *daimónion* (cf. LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 365).

<sup>84</sup> Lembremo-nos da opinião de Benjamin, já citada nesta dissertação, segundo a qual não há lamento no coro da tragédia (2004, p. 124).

<sup>85</sup> O trecho correspondente na tradução é: “esta obra respeita los cânones [...]. El ‘demonio’ o divinidad natural debe tener un Doble, que aparece como su enemigo. Deberá haber un Agón o Disputa, un Despedazamiento, un Mensajero, una Lamentación mezclada con gritos de Gozo, un Descubrimiento o identificación de los miembros destrozados –y, por modo de desdoblamiento, el Descubrimiento del verdadero Dios–, y en fin una Epifanía del Demonio en toda su gloria. Todo esto hay en *Las bacantes*”.

<sup>86</sup> Opositivo, sim; no entanto, íntimo e complementar.

associado ao fluir – e aos fluidos – e aos processos de destruição e renovação, conforme Vernant (2006, p. 80),

em nenhum caso vem anunciar uma sorte melhor no além. Ele não preconiza a fuga para fora do mundo, não prega a renúncia nem pretende proporcionar às almas, por um tipo de vida ascético, o acesso à imortalidade. Ele atua para fazer surgirem, desde esta vida e neste mundo, em torno de nós e em nós, as múltiplas figuras do Outro. Ele nos abre, nesta terra e no próprio âmbito da cidade, o caminho de uma evasão para uma desconcertante estranheza.

Entre as tantas versões de seu mito – dada sua popularidade e, conseqüentemente, sua importância na antiguidade –, poderíamos afirmar (BRANDÃO, 1987, p. 117-24) que Dioniso teria nascido primeiro sob o nome de Zagreu, filho de Zeus e com maternidade incerta, preponderando para Perséfone<sup>87</sup> ou Deméter. Quando criança, teria sido destruído pelos Titãs, em um verdadeiro ritual, a mando de Hera, esposa de Zeus, que sempre perseguiu seus filhos com outras mulheres – por isso, essa criança, com auxílio de outros deuses, como Hermes e Apolo, tantas vezes fugiu<sup>88</sup> e teria sido criada pelas ninfas e pelos sátiros, em região selvagem na qual inventou o vinho por meio do sumo da uva. Destroçado e devorado pelos Titãs<sup>89</sup>, Zeus teve tempo apenas de salvar seu coração, órgão que possibilita a ele, pela segunda vez, ser gerado e desenvolvido, agora tendo Sêmele como mãe. Contudo, pela interferência de Hera, Sêmele pede a Zeus que se mostre com todo seu esplendor, pedido que ele não poderia negar, já que havia jurado atender a todos os pedidos de sua amante – pela epifania de Zeus dos trovões, Sêmele morre e, ao mesmo tempo, dá à luz, prematuramente, a Dioniso. Zeus, para salvar a criança, a costura em sua própria perna – coxa ou panturrilha – para completar a gestação. Finalmente, nasce, pela terceira vez, Dioniso, deus de andanças, desde o ventre. Deus que se transforma e renasce.

A despeito de sua paternidade, Dioniso traz a marca do estrangeiro, dentro da própria Hélade, o que vai além de sua característica de deus sem reino nem paradeiro, sendo válido citar o que postula Junito Brandão (1987, p. 117): “Se, porém, se analisar a perseguição de Licurgo e de Penteu sob um ângulo mais político, poder-se-á ver em ambas [...] uma séria e longa oposição à penetração do culto de Dioniso na pólis aristocrática da Grécia antiga”, já que se tem notícia da impossibilidade de uma chegada tardia desse deus à Hélade, com base no resultado de pesquisas realizadas durante a década de 1950. De acordo com o entendimento de hieróglifos da civilização creto-micênica, Dioniso “já estava presente na

<sup>87</sup> De acordo com Junito Brandão (1987, p. 117), seria Perséfone.

<sup>88</sup> Para melhor escapar da fúria de Hera, quando criança, chegou a ser transformado em bode e a ser travestido de menina – elementos de transformação e travestimento tão caros a seus rituais.

<sup>89</sup> Conforme as palavras de Vegetti (1994, p. 246), “segundo um mito órfico, os Titãs teriam atraído a uma cilada, assassinado, cozido e devorado o deus-criança”.

Hélade, pelo menos desde o século XIV ou XIII a.C.” (BRANDÃO, 1987, p. 117). Contudo, somente a partir do século VII a.C., temos notícias suas no panteão grego e na literatura, o que, conforme o que vimos expondo até aqui, nesta dissertação, associamos às características da adoração a essa divindade, que vão de encontro a interesses políticos. Ratificamos os valores para além de religiosos e estéticos dessa questão por meio das seguintes palavras de Junito Brandão (1999, p. 11):

Os deuses olímpicos sentiam-se ameaçados e o Estado também, uma vez que o *homo dionisyacus*, integrado em Dioniso, através do *êxtase* e do *entusiasmo*, se libera de certos condicionamentos e de interditos de ordem ética, política e social. Assim se explicam tantos “avisos” na Grécia antiga, concitando todos à moderação: “gnôthi sautón”, conhece-te a ti mesmo, “medén ágan”, nada em excesso...<sup>90</sup>

E, entre as diversas variantes desse mito, Eurípidés pontua a volta de Dioniso a sua terra natal: Tebas, portanto, Hélade. E o faz enquanto a Dioniso era dado o valor de estrangeiro. Trata-se de uma bela contradição, que em nada atrapalha a verossimilhança do texto, mas que delinea o deus-personagem como uma espécie de estrangeiro do interior<sup>91</sup>, acompanhado por mulheres estrangeiras.

Aquele que é itinerante, portanto, modifica-se, apreende culturas e se mostra permeável ao que lhe é exterior – diferença crucial se confrontarmos com estruturas políticas firmes, sólidas e tradicionais. Logo, colocando-o como estrangeiro, o que vem de outro lugar, parte da tradição, na própria Hélade, afasta suas características de uma Hélade masculina e apolínea, na medida em que se constrói a identidade ateniense de acordo com princípios, conforme já dissemos, apolíneos, destacando o equilíbrio em detrimento de pulsões primordiais; e, dessa forma, desconsidera-se a possível origem tebana ou cretense do deus, esta última segundo Eudoro de Sousa, em ensaio com título autoexplicativo, “Dioniso em Creta”<sup>92</sup>. Conforme Vernant (2006, p. 77),

até no mundo dos deuses olímpianos ao qual foi admitido, Dioniso encarna [...] a figura do Outro. Seu papel não é confirmar e reforçar, sacralizando-a, a ordem humana e social. Dioniso questiona essa ordem; ele a faz despedaçar-se ao revelar, por sua presença, outro aspecto do sagrado, já não regular, estável e definido, mas estranho, inapreensível e desconcertante.

A difícil aceitação identitária de tal culto está também relacionada às fatias da sociedade com as quais estabelecería os laços mais fortes. A adoração a Dioniso era “como

<sup>90</sup> De acordo com o que explicamos na Introdução da presente dissertação, omitimos os textos em caracteres gregos, que constam no texto original de Junito Brandão.

<sup>91</sup> “Em terra tebana e entre os seus, Dioniso já não pode esconder que é o Estrangeiro do interior, nem que o caráter estrangeiro de sua parúsia é essencial à sua natureza de deus sem sinônimo” (DETIENNE, 1988, p. 37).

<sup>92</sup> In: *Dioniso em Creta e outros ensaios*: estudos de mitologia e filosofia da Grécia antiga. São Paulo: Duas cidades, 1973.

uma alternativa radical à forma da religiosidade olímpica e cidadina” (VEGETTI, 1994, p. 245), o que significa, por extensão, uma alternativa ao desprestígio nas esferas político-sociais, ao distanciamento com relação à aristocracia e seus deuses, aos cidadãos eupátridas, mantendo-se ligado ao campo e à vegetação. Recorremos às explicações de Vernant (1990, p. 421):

É significativo que o dionisismo se dirija de preferência aos que não podem enquadrar-se inteiramente na organização institucional da *pólis*. O dionisismo é, de início e por predileção, religião de mulheres. As mulheres como tais são excluídas da vida política. A virtude religiosa que as qualifica, como Bacantes [...] é o reverso dessa inferioridade que as marca sob um outro plano [...]. Os escravos também encontram nos cultos de Dioniso uma posição que lhes é normalmente recusada.

Estrangeiro é, na verdade, como sempre se define Dioniso, em qualquer lugar. Já que não tem reino fixo e se relaciona com os líquidos, necessário é considerar que a fluidez dessa divindade e de seus rituais proporciona a mesclagem teofágica entre o próprio deus e seus seguidores bem como com os líquidos que o acompanham, tais quais vinho, leite, sangue, esperma e mel. Ou seja, para além da questão de nacionalidade – termo que não comportaria Dioniso –, há sua essência cambiante, essência mascarada.

### 2.2.2 Prólogo: o deus mascarado

A ação da peça retoma a passagem do mito de Dioniso em Tebas, diante de Penteu, que é semelhante à passagem referente à do terrível fim do rei Licurgo<sup>93</sup>, sendo que grande parte do enredo parece também estar contida na peça de Ésquilo a seu respeito, da qual restam apenas alguns fragmentos (MURRAY, 1951, p. 143). Seu tema, como o da maioria das tragédias, não é novidade, e, mais além, retoma uma organização de enredo e personagens bastante tipificadas, de acordo com o que nos afirma Murray (1951, p. 144, tradução nossa):

*As bacantes* são uma obra de tema antigo e fixo, de personagens determinadas pela convenção: Dioniso, Penteu, Cadmo, Tirésias, outras tantas figuras tão tipificadas que sequer necessitam de nome próprio: seria possível chamá-las o Deus, o Rei Jovem, o Rei Velho, o Profeta. E, quanto a Agave, os manuscritos tão somente a chamam “a Mulher”.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Diomedes, na *Iliada* (VI, 130-40), para exemplificar o perigo de se afrontar os deuses, conta a desventura do rei Licurgo, que impediu a implantação dos rituais dionisíacos e ultrajou as bacantes e suas insígnias.

<sup>94</sup> O trecho correspondente na tradução é: “*Las bacantes* es obra de tema antiguo e fijo, de personajes determinados por la convención: Dionysos, Penteo, Cadmo, Tirésias, otras tantas figuras tan tipificadas que ni necesitan nombre propio: se las podría llamar el Dios, el Rey Joven, el Rey Viejo, el Profeta. Y, en quanto a Agave, los manuscritos tan sólo la llaman “la Mujer””.

Em cena, apresentando-se à plateia disfarçado de seu próprio sacerdote, “Dioniso ostenta a máscara do Estrangeiro” (DETIENNE, 1988, p. 35). Não há outra ocorrência, das peças conhecidas de Eurípides, de uma divindade disfarçada, mas, como observa Mastronarde (2000, p. 176, tradução nossa), “Dioniso deve ter sido disfarçado, de maneira semelhante, em peças de outros autores, utilizando o mote da resistência à adoração dionisíaca, mas isso não pode ser verificado com base nos fragmentos”<sup>95</sup>. Em seguida, elucida, conforme veremos adiante, os dois motivos de seu retorno a Tebas, sua cidade natal, com suas fieis seguidoras – o séquito de mulheres estrangeiras, bacantes oriundas da Ásia Menor –, que compõem o coro. Dioniso “organiza o espaço em função de sua atividade ambulatória. É encontrado por toda parte, em nenhum lugar está em casa” (DETIENNE, 1988, p. 14). Sua chegada traz transtorno<sup>96</sup> à ordem estabelecida, pois, com a *manía*, a loucura, toma a cidade e faz com que as mulheres alterem seu comportamento, deixando em segundo plano suas casas, suas famílias, seus afazeres, para celebrarem a vida em meio à natureza selvagem. Trata-se de um deus epidêmico, ou seja, *epidímios* (*epídimos*), que fica temporariamente em um lugar, que toma o lugar como uma doença (LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 630).

Com seu retorno, pretende, conforme mencionado, cumprir duas missões, as quais explica no prólogo. A primeira é restaurar a honra de sua mãe, Sêmele, tida como impostora, como aquela que forjou uma concepção divina para encobrir alguma falta ou descuido, tendo sido, por isso, fulminada por um raio de Zeus. A segunda finalidade de seu retorno é implantar os rituais dionisíacos naquela cidade, que não o respeita por proibição do rei, seu primo Penteu, pois “Dioniso precisa fazer reconhecer sua qualidade de potência divina, ao menos no mundo dos homens. É a obsessão de sua *parúsia* tebana, a mais elaborada de suas epifanias” (DETIENNE, 1988, p. 27).

O prólogo, em consonância com a tendência individualizante de Eurípides, perfaz-se em forma de monólogo, em que o deus disfarçado de sacerdote apresenta, com franqueza, seus objetivos, de forma que a plateia partilhe de seu conhecimento, mais do que o próprio coro, assim como Afrodite o faz em *Hipólito*, semelhança assinalada por Dodds (1986, p. 62). Aqui, contudo, há também, por parte da plateia, o entendimento de que ocorre uma “interpenetração das duas identidades”<sup>97</sup> (MASTRONARDE, 2000, p. 176, tradução nossa), deus e sacerdote, composição complexa e religiosa.

<sup>95</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Dionysus may have been similarly disguised in plays by other authors using the motif of resistance to Dionysiac worship, but this cannot be verified from the fragments”.

<sup>96</sup> Também Apolo, entre outros deuses, pode trazer transtornos com sua chegada – sobre isso, lembremos a peste que acometeu o exército dos aqueus, descrita no Canto I da *Iliada*. Contudo, “o deus mais epidêmico do panteão é certamente Dioniso” (DETIENNE, 1988, p. 14).

<sup>97</sup> O trecho correspondente na tradução é: “interpenetration of the two identities”.

### 2.2.3 Párodos: para os montes, Brômio conduzirá os tíasos

A primeira aparição do coro complementa o prólogo. O coro é formado por mulheres estrangeiras que acompanham o deus, cantam louvores em seu nome e falam acerca de seu nascimento, suas andanças e suas benesses; ou seja, o coro aqui figura religiosamente constituído. A crítica, como retoma Eudoro de Sousa (2010, p. 80), citando também Dodds (1986, p. 69), comenta os elementos claramente litúrgicos não somente desse canto coral, que é o mais longo da peça, mas de todo o movimento desse grupo que se manifesta em métrica e forma – não raro cíclica – de reverência.

Tais mulheres<sup>98</sup> seguem o deus, por sua devoção e confiança total, libertas das marcas da civilidade, marcas que o autor imprime ao cenário de Tebas e a suas habitantes tornadas mênades – que diferem das que compõem o coro –, mulheres sacudidas e arrebatadas de seus lares, mas não por devoção e confiança, e sim, antes, por descontrole e loucura dolorosamente impostas pela presença da divindade. Sobre a bacante, ou mênade, Festugière (1969, p. 70, tradução nossa) afirma que se trata de “uma mulher em estado de loucura, que *mainetai*, donde seu nome *Mainás*”<sup>99</sup>. O verbo *mainomai* significa “louco”, “inspirado”, “enraivecido” – daí a palavra “mania” em português –; o termo *Mainás* é indicado como “enraivecido”, “enlouquecido” e, quando aplicado a bacantes, “mulher louca”, sendo também utilizado para se referir à princesa troiana, sacerdotisa de Apolo, Cassandra (LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 1073).

Embora, segundo Torrano (1995, p. 19), constitua essa obra “reconhecidamente o mais completo documento que a antiguidade nos legou a respeito do culto dionísio”, conforme já afirmamos, nas palavras de Vernant, entendemos que sua importância vá além da teatralidade, relacionando-se com outros campos; há um diálogo com os valores políticos e civilizatórios da Atenas (ultra)democrática e seus princípios apolíneos – vale lembrar que, nesse período, a democracia ateniense passava por um colapso e por golpes de estado, ou seja, o governo era instável, a liberdade era relativamente grande, mas pareciam ser veementemente repudiadas as

<sup>98</sup> Virgílio, no livro IV da *Eneida* – épico escrito no século I a.C. –, compara a fúria de Dido, quando abandonada por Eneias, à das bacantes: “Ela se deixa arrebatar pelo furor, e corre por toda a cidade como uma bacante inflamada: tal como a Tiade é excitada pelos transportes sagrados, logo que as orgias trienais a aguilhoam com o nome de Baco e o Citerón noturno a chama com seu clamor” (2004, p. 77). Tiade é sinônimo de bacante.

<sup>99</sup> O trecho correspondente na tradução é: “une femme en état de folie, qui *mainetai*, d’où son nom de *Mainás*”.



manifestações que se opusessem às decisões bélicas e às tendências de maior prestígio. Tendo em vista fatores como esses, podemos dizer que nos referimos à superfície do texto, porém, com a finalidade de abordar seus subtextos.

Os versos iniciais indicam a constante movimentação dionisíaca e fazem referência ao Tmolo, montanha sagrada no topo da qual as bacantes praticavam seus ritos, especialmente a correria sagrada, *oreibasía*, segundo Dodds (1986, p. 70). Ao longo do texto, percebemos que a referência a tal montanha – localizada na Lídia, Ásia Menor, atual Turquia – pode ser significativa na medida em que indica uma oportunidade de se voltar os olhos para a realidade de outras sociedades, diferentes da ateniense, tanto em suas práticas religiosas quanto políticas e sociais. O mesmo monte é citado novamente, em intervenção posterior do coro, no verso 154.

Fica clara a alteração epidêmica da cidade, a nova vida experimentada pelas mulheres e sua integração com a vida selvagem. Como encarar essa experiência de se tornar Outro? Destruindo a barreira da individualidade, ou seja, anulando as distâncias que definem onde começa e onde termina cada ser. É a experiência do *sparagmós*, destroçamento – a que se faz referência nesse párodo –, e, por isso, os rituais dionisíacos constituem-se de atividades em grupo e com música. Para integrarem-se ao deus e à natureza, as bacantes, nas florestas, dançam e correm. Eudoro de Sousa (1973, p. 113) afirma que “profanar os mistérios pela palavra, diz-se ‘dançar fora’ (*exorkhesthai*)” e esclarece que a dança é “a única maneira de ‘dizer’ o que, pela linguagem somente, jamais poderia ser dito”. O coro de bacantes exalta a dança, a alegria e o silêncio devoto e respeitoso (v. 64-70):

Na terra asiática longe  
deixei o sacro Tmolo e danço  
por Brômio a doce dança  
e a bem fatigante fadiga  
na celebração de Báquio.  
Ó da rua! Ó da rua! Ó do palácio!  
Desloque-se e com a boca pura de voz  
santifique-se todo<sup>100</sup>

Além da dança, a interação com o deus e com a natureza se manifesta sob a forma de feitos miraculosos, já que jorram mel, água, leite e vinho das pedras e do solo, assinalado também por Nietzsche (2007, p. 28): “Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. [...] a terra dá leite e mel”. Destacamos o simbolismo do mel como particularmente interessante. Os mesmos pequenos animais que criam, com destreza e precisão, tal elemento de doçura, amplamente utilizado na

---

<sup>100</sup> Tradução de Jaa Torrano.

medicina e na culinária, têm mecanismos de defesa que são suficientes para matar seres consideravelmente maiores quando se sentem ameaçados. Esse produto era, já na antiguidade, marcante não somente na medicina e na culinária, mas, do mesmo modo, no preparo de magias e do inesquecível hidromel. Além disso, segundo Kerényi (2002, p. 33) “em si mesmo o mel tinha um significado mitológico: vinha a ser a bebida da Idade de Ouro”. Retomaremos, nesta dissertação, o tema da Idade de Ouro.

#### 2.2.4 Primeiro episódio: Dioniso jamais corrompe as sensatas

Esse episódio apresenta, em primeiro lugar, Tirésias vestido como bacante, para adorar o novo deus que chega à cidade. Embora haja grande dificuldade de se entender esta parte da peça, como afirma até mesmo Dodds (1986, p. 90), inclusive com relação a Tirésias, há o entendimento claro de que se trata de um anacronismo, comum nas tragédias gregas, por meio do qual se vai para o momento contemporâneo à apresentação da mesma, conforme afirma Segal (1994, p. 194): “A tragédia podia levar à cena, de forma simbólica, debates contemporâneos acerca de temas políticos e morais”. E Festugière (1969, p. 61, tradução nossa) complementa que: [na tragédia grega] “o enredo é dado. O autor nada inventa. Ou melhor, não é no campo do enredo que ele inventa, e sim na maneira como ele utiliza tal trama e a renova. E ele renova o enredo pelo caráter que imprime a suas personagens”<sup>101</sup>. É possível que Festugière queira enfatizar a maneira, em lugar do próprio enredo, e não invalidar o fato de que, muitas vezes, os autores de tragédias criam, em suas obras de arte, novas versões para mitos; ainda podemos considerar que os mitos tomam novas versões por uma inovação no caráter de uma personagem, levando, dessa forma, a outras consequências.

Para Barbosa (2000, p. 25), a ligação deste episódio é completa com o estásimo que se seguirá, já que antecipa a questão da sabedoria:

Ao cessar a fala do coro com seu canto sagrado, entra em cena Tirésias que, com Cadmo e Penteu, farão acontecer um ato bem humano, com as preocupações ordinárias pelo social, as preocupações sofisticadas do intelecto, com o ridículo, com o controle da polis, com atitudes práticas para se praticar o ritual. Em nível também muito humano coloca-se dessa forma, já na primeira cena, o tema: o que é sofia (*sophia*). 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 sofia? O que é a sabedoria? O que é o conhecimento?

<sup>101</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Car, là, l’intrigue est donnée. L’auteur n’invente rien. Ou plutôt ce n’est pas sur le terrain de l’intrigue qu’il invente. C’est dans la manière dont il l’utilise et la renouvelle. Et il la renouvelle par le caractère qu’il imprime à ses personnages”.

Até mesmo o sábio vate Tirésias manifesta, embora em adequada – sob o ponto de vista da divindade – postura de adoração, a necessidade de se respeitar o poder de Dioniso, por se tratar este de um deus poderoso. Tirésias defende o imperativo de se permitirem e se instaurarem os rituais em Tebas. Assevera a importância de se prestar culto ao deus, no entanto, percebemos que o faz com postura sofisticada – de acordo com Vernant (2005, p. 353) e Dodds (1986, p. 103) –, determinado a cumprir a lei de respeito aos deuses, por ser esse o correto dentro da *pólis*; e, naturalmente, pelas consequências que, em sua condição de adivinho, sabia poderem advir de tal desrespeito.

A questão política e estratégica pode ser vista nas explicações do adivinho Tirésias; agindo como Penteu o faz, poderá advir algum mal – a adoração se dá por um meio protocolar, estratégia para se obter proteção, em lugar de punição. E diz, ao ouvir Penteu desdenhar do deus do vinho: “Vamos nós, ó Cadmo, e façamos preces por ele [Penteu] [...] e pela cidade para que o deus não lhes faça mal nenhum<sup>102</sup>. [...] Penteu<sup>103</sup>, que o seu nome de desgraça não carregue para o teu lar a desdita”<sup>104</sup> (v. 360-7). Como bem remarca Paul Roth (1984, p. 59-60), deveriam ser abundantes os “sofistas teológicos” na Atenas do século V a.C., e parece ser exatamente o lugar do Tirésias filósofo de Eurípides – como uma paródia e em função anacrônica –, que percebe a necessidade de adoração e de concessões às divindades, mas em sintonia com princípios de racionalidade.

Um dos pontos comentados por Tirésias é a importância de Dioniso relacionado a Deméter bem como ao santuário délfico de Apolo, de quem era sacerdote. De fato, Dioniso fazia parte dos rituais em Delfos, e, sobre isso, Vernant (2006, p. 76) elucida que:

As Tiades, que, a cada três anos, dirigem-se ao Parnaso para, em plena montanha, fazer-se Bacantes junto com as de Delfos, também agem em nome da cidade. Elas não formam um grupo segregado de iniciados, uma confraria marginal de eleitos, uma seita de desviantes. São um colégio feminino oficial, ao qual a cidade confia o encargo de representar Atenas entre os délficos no âmbito do culto prestado a Dioniso no santuário de Apolo.

Ainda nesse âmbito, há a interessante postura de Cadmo – postura hipócrita que manifesta a burocracia desumanizadora –, que não crê ser Dioniso seu próprio neto e, possivelmente, não crê em sua divindade, mas é movido pelo interesse político e pelo *status* familiar, adorando, assim, ao deus. Aconselha Penteu (v. 333-6): “Ainda que, como dizes, não

<sup>102</sup> Dodds (1986, p. 116) nos chama a atenção para o fato de que, assim como em *Hipólito*, as preces anunciadas não são ouvidas, ou seja, não surtem efeito algum.

<sup>103</sup> Existe um jogo, no verso 367, entre Penteu (Pentheús) e *pénthos*, que significa *dor, sofrimento, desgraça* (LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 1360), e o mesmo aviso virá do próprio Dioniso, no segundo episódio.

<sup>104</sup> Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

existisse esse deus, dize para ti mesmo que ele existe. Mentira piedosa, para que, aos olhos de todos os mortais, seja Sêmele a mãe de um deus e tal honra caiba à nossa raça inteira”<sup>105</sup>. Cadmo chega também a fazer do túmulo de sua filha Sêmele um local sagrado, intransponível. Naturalmente, não crê que sua filha tenha engravidado de Zeus, mas aceita a ideia publicamente e assim a propaga, a fim de trazer mais honra a seu nome. E Nietzsche comenta (2007, p. 76):

as reflexões dos mais sagazes indivíduos não derrubam aquelas antigas tradições populares, aquela veneração eternamente propagada de Dioniso, sim, que, em face de forças tão maravilhosas, convém mostrar ao menos prudente cooperação diplomática; e, ainda assim, é sempre possível que o deus, diante de tão tibia cooperação, se ofenda e transforme no fim o diplomata – como aqui Cadmo – em dragão

O ponto é que tanto Tirésias quanto Cadmo, para Sousa (2010, p. 138), estão enquadrados em um “perfil da cultura grega” padrão, o que indica mais uma subversão temporal – característica das tragédias gregas –, revestindo o mito arcaico em século V a.C., de acordo com o que nos diz Jaeger (2001, p. 390):

Os chefes, tanto democratas quanto aristocratas, tinham na boca as grandes palavras do seu partido, mas, na realidade, não era por um alto ideal que se batiam. Os únicos móveis da ação eram o poder, a ambição e o orgulho, e mesmo quando invocavam os antigos ideais políticos só se tratava de palavras.

Tal padrão representado por Cadmo e Tirésias evidencia, ao longo da peça, a medida – ou sua ausência – de Penteu e de Dioniso, que será explorada no Capítulo III. Dessa forma, Sousa (2010, p. 92) acrescenta:

Diante da retórica sofista, posta ao serviço do proselitismo délfico, e do orgulho da família, que não hesita em recorrer à mentira, piedosa ou astuciosa, mais violenta irrompe a indignação de Penteu (343-357). Tirésias, suposto instigador de Cadmo, há de suportar toda a fúria do tirano. Mas no contraste dramático, os velhos saem perdendo. Se bem que primacialmente recaia sobre o deus odiado, a irreprimível cólera do rei traz um sinal de vida intensa e profunda e, por isso mesmo, muito mais se aproxima dele, que o frio e calculado discorrer de quem se propõe cultuá-lo.

A radicalização da mesma hipocrisia está no agir de Penteu, pois este imagina os rituais dionisíacos de forma diversa do que são<sup>106</sup>, mas admitirá, mais ao final da peça, desejar assistir a eles e observar especialmente sua mãe. Os jogos de poder e a postura de aparências sociais do ser humano são bem demonstrados aqui. Portanto, entendemos que os recrimina não por moral, mas ou por não aceitar sua natureza menos racional e controlada, ou por medo de perder o trono para um primo mais poderoso – ou ambos –, hereditariamente tão

<sup>105</sup> Tradução de Eudoro de Sousa.

<sup>106</sup> Atribui a eles caráter preponderantemente libidinoso.

merecedor do posto quanto ele próprio, o que nos remete ao estudo de Mircea Eliade (1972, p. 43), segundo o qual a chegada de um novo rei, em diversas culturas antigas, poderia estar relacionada a um período de caos e de renovação, elementos em verdadeira profusão em Tebas, por consequência da chegada do deus, o que poderia ter levado Penteu a considerar uma possível e iminente perda do trono. De ambas as formas, o rei aparece em oposição ao deus, mesmo antes de se encontrarem, pois o deus mostra-se pacífico, e o rei, furioso, mas a passividade não combinaria com Dioniso. Dodds (1986, p. 120, tradução nossa) atenta para a importância de vermos elementos políticos em tal dicotomia: “fica-se inclinado a descobrir aqui uma referência às controvérsias do tempo contemporâneo de guerra”<sup>107</sup>.

### 2.2.5 Primeiro estásimo: quem me dera ir para o Chipre, a ilha de Afrodite

Conforme dissemos acerca do primeiro episódio, nesse primeiro estásimo, parte-se do tema da sabedoria, assim como ocorrerá no terceiro estásimo. Há uma ligação com o primeiro episódio, já que nele o coro chama Tirésias de sábio – o coro estava acompanhando a evolução do assunto discutido no episódio, mas parece não perceber a adoração diplomática de Cadmo, já que o defende em face de Penteu, no episódio. Além disso, faz a ligação dos temas, as posturas de Cadmo, Tirésias e Penteu, e a discussão sobre o que é a sabedoria, que retomaremos no Capítulo III desta dissertação e faremos algumas referências no presente Capítulo.

Em seguida, o coro se mostra voltado para fora de Tebas (v. 403-6):

Quem me dera ir para Chipre  
essa ilha de Afrodite,  
onde habitam os Amores  
que enfeitiçam os mortais.<sup>108</sup>

Com tal busca, diríamos que esse canto coral revela o escapismo e o *nóstos*<sup>109</sup>, o que torna pertinentes as palavras de Junito Brandão (1999, p. 58): “[Eurípides] Bebeu em todas as fontes e não podendo chegar a uma conclusão, tornou-se o poeta da *busca*. Nesse sentido, o

<sup>107</sup> O trecho correspondente na tradução é: “and one is tempted to discover here a secondary reference to the contemporary war-time controversy”.

<sup>108</sup> Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

<sup>109</sup> *Nóstos* é o retorno (LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 1181-2 – subitem do verbete *nostéo*), é o desejo de retorno – termo recorrente para se referir a Odisseu em sua longa jornada após a queda de Troia –, associado a tristeza, donde decorre o termo grego *nostálgia*, “nostalgia”.

teatro euripídiano, tomado em bloco, é uma espécie de *nóstos*, de retorno a um mundo imaginário, onde o sofrimento e a dor não se justifiquem mais”. Festugière (1969, p. 65), igualmente, comenta essa passagem como um dos exemplos do escapismo presente nas obras de Eurípides. E Vernant (2006, p. 80) complementa: “nostalgia de uma união completa com o divino”.

Indo para o local de nascimento da deusa do amor e da alegria, as bacantes mostram-se distantes daquele ambiente de conflito e de interesses políticos, que é Tebas, durante a permanência epidêmica do deus Dioniso. Assim também o autor permitiu-se distanciar dos problemas enfrentados – e proporcionados – por Atenas durante a Guerra do Peloponeso, de maneira a não mais interferir naquele cenário, nem ser tão diretamente impactado pelo desenvolvimento do confronto bélico; e tal distanciamento cremos que não deva ser tomado como uma característica de Eurípides, mas antes identificado como uma tônica da tragédia grega.

Cantos e orações de escape são encontrados, com alguma frequência, na obra de Eurípides, segundo Dodds (1986, p. 122-3). Não somente o coro d’*As bacantes*, mas também seus subtextos evocam rejeição e escapismo em respeito à realidade artificial. Esse escape estaria, possivelmente, associado ao período de guerra que o tragediógrafo vivenciou no final de sua vida, final também do século V a.C., mas é igualmente considerada uma possibilidade a intromissão dos próprios sentimentos do autor, de maneira mais pessoal e subjetiva. Segundo Romilly (1980, p. 116):

O único sentimento que parecia corresponder cada vez mais às suas inclinações mais profundas é o pessimismo que se patenteia em sua obra. Produto da compaixão de Eurípides diante do sofrimento, de seu desencanto em relação à política e de suas dúvidas filosóficas, esse pessimismo, que certamente o compeliu a fugir de Atenas, também o levou a emprestar aos seus personagens os mais belos sonhos de evasão, de voos longínquos, de recolhimento à arte e à poesia.

Concordando com Murray, Festugière (1969, p. 71, tradução nossa) acredita que Eurípides tenha incluído, nos cantos corais, a noção de paz – conforme também comentamos acerca da disparidade entre seu comportamento e o de Penteu –, que não estaria ligada à essência da adoração báquica:

O dionisismo original é selvagem. Em nada se relaciona com esse grande desejo de paz manifestado por alguns coros d’ *As bacantes*. Esse desejo de paz é, creio eu, introduzido por Eurípides. E penso, com G. Murray<sup>110</sup>, que ele o faz intencionalmente, que ele nos oferece a sua vontade.<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Festugière faz menção a Murray, 1951, p. 147.

<sup>111</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Le dionysisme originel est donc tout sauvage. Rien n’y ressemble à ce grand désir de paix que manifestent certains chœurs des *Bacchantes*. Ce désir de paix, c’est, je crois, Euripide qui l’introduit. Et je pense, avec G. Murray, qu’il le fait à dessein, qu’il nous offre ici son testament”.

De uma maneira ou de outra, chamam a atenção, nos versos anteriormente citados, dois fatores: a posição geográfica do Chipre, representando o limite leste/sul da Hélade e a figura de Afrodite, não preponderantemente sensual nesse contexto – em contraponto com os preconceitos manifestados abertamente, ao longo da peça, por Penteu –, mas como representação da alegria e da libertação, de volta à ilha em que teria nascido, segundo nos narra a versão mais popular de seu mito. Em ambos os casos, o espectador é levado a regiões, geográficas ou psicológicas, distantes de guerra, artificialidade e perseguição, ao mesmo tempo em que refletem e formam opinião sobre os pontos centrais do enredo. Torna-se, portanto, pertinente lembrar as palavras de Burian já citadas neste Capítulo, acerca desse papel desempenhado pelo coro.

#### 2.2.6 Segundo episódio: o deus está aqui onde estou

De acordo com os ensinamentos de Murray (1951, p. 152), a peça oferece várias acusações àqueles que o mundo considera “sábios”. Isso transparece tanto por cantos do coro quanto por diálogos entre Dioniso e Penteu, sendo que nestes o embate é explícito em palavras e no desenrolar da ação. Para Dodds (1986, p. 130-1) – retomado por Eudoro de Sousa (2010, p. 99-100) –, os três momentos em que Dioniso e Penteu, deus e homem, encontram-se compõem uma tríade simétrica que constitui a base d’*As bacantes*, sendo que todos os outros eventos advêm dessa tríade ou para ela confluem. É aqui, no segundo episódio, que eles se encontram pela primeira vez. E Dodds (1986, p. 130-1, tradução nossa) comenta:

No primeiro e breve encontro, o forte se faz passar por fraco, enquanto o fraco se engana e age como se o forte fosse [...]. A longa e cuidadosamente construída cena central (v. 642-861) mostra o processo por meio do qual a relação é vagarosamente revertida. A terceira cena (v. 912-976), novamente curta, apresenta a inversão concluída.<sup>112</sup>

É aqui também que vemos mais um aviso a Penteu, agora por parte do soldado, que parcialmente admite sua fé e adoração por Dioniso, construindo um discurso que se tornará ironicamente trágico ao final, referindo-se ao sacerdote do deus como uma fera mansa, a

<sup>112</sup> O trecho correspondente na tradução é: “At this short first meeting the strong plays at being the weak, while the weak mistakes himself for the strong [...]. The long, carefully constructed central scene (642-861) exhibits the process by which the relation is slowly reversed. The third scene (912-976), again short, shows the reversal completed”.

quem não agrada ter de prender. Quanto ao deus, podemos saber que o ator utiliza a máscara sorridente, já que é explícita a referência a seu sorriso ambíguo, “aqui o sorriso do mártir, depois o sorriso do destruidor (v. 1021)”<sup>113</sup> (DODDS, 1986, p. 131, tradução nossa).

### 2.2.7 Terceiro episódio: não quererias tu ver as bacantes juntas, nas montanhas?

Assim nos diz, nesse episódio, o primeiro mensageiro, que observou as bacantes (v. 704-11):

Com o tirso alguém bateu na pedra  
 donde orvalhado jorro d'água manou,  
 outra lançou a hástea no chão da terra  
 e aí o Deus ergueu fonte de vinho;  
 quem tinha anseio da alva bebida  
 com as pontas dos dedos cavando a terra  
 tinha jactos de leite; dos tirsos  
 hederosos doce fluxo de mel pingava.<sup>114</sup>

O homem pertencente à Idade de Ferro – idade da civilização – interpreta a comunhão homem-natureza selvagem como retrocesso, traço de submundo e vulgaridade. Esse homem, que aqui é Penteu, carrega a marca do desprezo à alegria verdadeiramente vivenciada com a divindade, ou seja, a *eudaimonía* – termo recorrente n' *As bacantes* de Eurípides, algumas vezes, com ironia, conforme veremos no Capítulo III.

Curioso dado que obtemos em Eurípides é a presença de virgens nos rituais. A atividade – e licenciosidade – sexual era, sem dúvida, um traço dos ritos báquicos, no entanto, não lhes era característica essencial, conforme atesta o mensageiro (v. 692-4):

Elas repeliram dos olhos o vicejante sono,  
 saltaram erguidas em admirável harmonia,  
 jovens, velhas e virgens ainda sem jugo.<sup>115</sup>

Da mesma maneira, como se verifica pelo início da passagem citada imediatamente acima, é o mensageiro quem nos informa a respeito do sono profundo ao qual as bacantes se entregam depois das selvagens libações. Permanece a ligação com o deus que mescla animais e humanos, folhas, terra, pedras e líquidos – mescla-os em si.

<sup>113</sup> O trecho correspondente na tradução é: “here the smile of the martyr, afterwards the smile of the destroyer (1021)”.

<sup>114</sup> Tradução de Jaa Torrano.

<sup>115</sup> Tradução de Jaa Torrano.



Os discursos dos mensageiros “estão sempre muito ligados ao que a plateia está prestes a ver e ouvir”<sup>116</sup> (EASTERLING, 1997, p. 154, tradução nossa), e, como costuma acontecer, de acordo com o que foi dito no início deste Capítulo, o mensageiro fala na frente de personagens com diferentes opiniões sobre o fato narrado, acerca do que ocorre no espaço do não visto.

Aqui se mostra a clara inversão de postura de Penteu, vindo a manifestar seu desejo em ver as bacantes, especialmente sua mãe, nas montanhas. Dioniso questiona como Penteu foi cair nesse *érotos*. Conforme Liddel & Scott (1996, p. 695), esse termo se refere a desejos sexuais, desejos de paixão erótica. Acerca dos enredos de Eurípides, afirma Romilly (1984, p. 112): “A força das paixões e das emoções é descrita até em suas repercussões físicas. [...] A mesma força transparece no fato de essas paixões e emoções varrerem toda a prudência, todo o respeito pelas regras morais”. Vemos que começa a se configurar com nitidez a vingança do deus pela ofensa a sua mãe, Sêmele.

#### 2.2.8 Quarto episódio: retornarás carregado, nos braços de tua mãe

Conforme Romilly (1984, p. 112): “Inversamente, o caráter irracional das paixões e das emoções explica também as bruscas reviravoltas dos personagens, que são outro aspecto novo no teatro grego”. Essas seriam características concernentes a Eurípides, mas que – levando-se em consideração as peças que conhecemos – n’ *As bacantes* encontram um extremo.

Penteu, nas palavras de Dioniso, olha o que deve olhar. Podemos entender que Penteu está dentro do ritual, agora com vestes de mulher e tornando-se bacante. Esse episódio completa a tríade que inverte as posições entre o rei e o deus. Aqui Dioniso se mostra como completo vencedor, e Penteu, entregue a tudo o que afirmava rejeitar, travestido de mulher, transformado em bacante.

---

<sup>116</sup> O trecho correspondente na tradução é: “are always very closely linked to what the audience are to see and hear”.

### 2.2.9 Quarto estásimo: ó Baco de face ridente

Retoma-se o tema da sabedoria, agora em notável oposição ao conhecimento humano, ressaltando-se a valorização do dia e da vida bem aproveitados. Penteu é naturalmente referido como caça, de caçador que fora, agora pronto para ser destroçado pelas bacantes tebanas. O sorriso de Dioniso é mais uma vez mencionado, evidenciando sua máscara de riso dúbio, como no segundo episódio, no momento de sua prisão.

Ainda sobre Penteu, comentamos que, para Dodds (1986, p. xxvii, tradução nossa), “[Penteu] é o aristocrata grego conservador, que despreza a nova religião, como sendo *bárbaron*, ele a odeia por sua eliminação das distinções tanto de gênero quanto de classe social, e ele a teme na qualidade de ameaça à ordem social e à moral pública”<sup>117</sup>. Interessanos, portanto, observar a presença dos rituais dionisíacos no subtexto do embate estabelecido entre Dioniso e Penteu, e na postura desse deus e das mulheres que o acompanham n’ *As bacantes*.

### 2.2.10 Quinto episódio: que nova proeza das Bacantes nos vens anunciar?

O mensageiro relata a ida de Penteu até as bacantes, o desaparecimento do Estrangeiro, a voz de Dioniso e seu comando de ataque, seguido do destroçamento. O delírio de Agave, que acredita ser excelente caçadora e ter em mãos a cabeça de um filhote de leão. E afirma a pertinência de se adorar os deuses, pois reconhece a voz da divindade. Vernant (2005, p. 359-60), acerca do delineamento de Dioniso nessa peça, em consonância com a estética e a visão de mundo euripidianas, afirma que:

O Dioniso das *Bacantes* é um deus trágico, assim como, aos olhos de Eurípides, é a existência humana. Mas deixando ver sua epifania no palco, o poeta torna o deus e a vida tão inteligíveis, em suas contradições, quanto podem ser. Não há outro meio de ter acesso à compreensão do deus da máscara, senão entrar em seu jogo, e só um poeta trágico pode fazê-lo, tendo refletido sobre sua arte, consciente dos privilégios que desfralda, tornado mestre nos sortilégios da ilusão teatral. Transpostas para o palco, as magias do deus conhecem uma transmutação: conciliam-se com os processos da dramaturgia, com os encantos da expressão poética, concorrendo, quer sejam as mais terríveis ou as mais suaves, para o prazer do espetáculo.

<sup>117</sup> O trecho correspondente na tradução é: “[Pentheus] is the conservative Greek aristocrat, who despises the new religion as *bárbaron*, hates it for its obliteration of sex and class distinctions, and fears it as a threat to social order and public morals”.

Conforme referido no Capítulo I, a relação entre Eurípides e os deuses é, desde Aristófanes, especulada sem que o assunto se encerre. A crueldade da vingança de Dioniso, embora esteja no mito, é evidenciada na peça. Festugière (1969, p. 70, tradução nossa) assinala que “muitas das peças de Eurípides contêm imprecações contra a injustiça e a crueldade dos deuses”<sup>118</sup>, e o mesmo autor pondera que é da natureza humana esperar que deus seja justo. Além disso, há de se considerar a tendência clara – e incorreta – de se esperar que os deuses sejam bons, associando isso, de maneira enganosa, à ideia de poder (FESTUGIÈRE, 1969, p. 23). E complementa Nietzsche (2007, p. 32-3):

Quem, abrigando outra religião no peito, se acercar desses olímpicos e procurar neles elevação moral, sim, santidade, incorpórea espiritualização, misericordiosos olhares de amor, quem assim o fizer, terá logo de lhes dar as costas, desalentado e decepcionado. Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau.

### 2.2.11 A civilização em pedaços

Vimos que a luta pelo poder move a família real de Tebas – que dialoga com fatos e posicionamentos que ainda acontecerão, na linha do tempo, na época de Eurípides –; porém, o que os integrantes dessa família não compreendem é a existência de outro poder, que não se submete a leis imperativas, forjadas pelo humano, mas a leis naturais – e à verdadeira sabedoria e ao bem-viver. E o coro canta (v. 397-9):

Curta é a vida; sendo assim,  
quem anda atrás de grandezas,  
perderá o que tem à mão.<sup>119</sup>

Direcionada, dentro da peça, à intransigência do rei Penteu em relação aos rituais dionisíacos, a mensagem poderia remeter a excessos e à perda da simplicidade, à supervalorização de grandezas e ao desprezo do que nos é próximo e cotidiano, inerente. Logo, trata-se de uma provável crítica à Atenas do Século de Péricles, cidade da qual o tragediógrafo se exilou espontaneamente. Uma crítica à inflexibilidade, talvez, com o outro, com o Outro. Trata-se de uma questão que se mantém atual, em que se verifica, e vivencia, a

<sup>118</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Beaucoup des pièces d’Euripide contiennent des imprecations contre l’injustice et la cruauté des dieux”.

<sup>119</sup> Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

intolerância em diferentes níveis, como religioso, étnico e cultural. A globalização exige a homogeneidade para expandir-se em redes de conexões, e o “diferente” seria um entrave ao contato, como se criasse uma – falsa – fronteira, que é vista como obstáculo a ser vencido. Romilly (1984, p. 111) afirma que:

com efeito, a peça trata, no espírito trágico mais tradicional, da vingança de Dionisos contra o descrente Penteus; o culto do deus é descrito nela com uma poesia sugestiva de um fervor sincero, que parece preferível à sapiência dos racionalistas; mas esse deus tão exaltado é um deus cruel; sua vingança é horrível [...]. O patético brutal da peça mostra à saciedade que o laço entre todas essas tragédias é na verdade a presença concreta do sofrimento humano, venha ele da paixão, da guerra, do erro, ou então, como aqui, dos deuses. Esse é, com efeito, o mais visível dos aspectos que marcam a inspiração de Eurípides

Esses e outros problemas são tratados por Eurípides de maneira peculiar, tendo em vista as outras tragédias gregas de que se tem conhecimento – no Capítulo III, retomaremos algumas passagens aqui apontadas e abordaremos outras, a fim de discutirmos o bárbaro, o selvagem e o civilizado.

O tragediógrafo criou, com *As bacantes*, uma fonte riquíssima de conhecimentos técnicos teatrais – e metateatrais –, que envolve aspectos políticos e culturais, e, sobretudo, impasses profundamente humanos. Assim, interessa-nos também analisar a feição segundo a qual Eurípides retratou os integrantes, adeptos e simpatizantes do culto dionisíaco, tomando-se essa prática religiosa como manifestação de uma cultura popular dentro de uma estrutura formal representada pela tragédia grega de Eurípides: mulheres, escravos e estrangeiros, excluídos e vistos como “diferentes” para a comunidade, parte da qual é bem representada pelo próprio coro – assim como seus opositores.

### 3 APOLO NÃO PODIA VIVER SEM DIONISO

*Não há nenhum documento de cultura que não seja,  
ao mesmo tempo, um documento de barbárie.*

Benjamin

Nietzsche (2007, p. 38) sustenta: “Apolo não podia viver sem Dioniso!”. Isso, contudo, prolonga-se para além da manifestação estética dos dois princípios, quais sejam o “dionisíaco” e o “apolíneo”. Questionamos a homogeneidade de cada um desses valores, na medida em que Dioniso parece conter elementos considerados próprios de Apolo, e este, elementos considerados do Outro, isto é, de Dioniso.

A esse respeito, têm sido pontuados, ao longo da presente dissertação, alguns aspectos, em especial os que compõem a estrutura do teatro ateniense. Tal relação pode ser vista, metaforicamente, na peça *As bacantes* e, de maneira mais precisa, na relação dialética estabelecida entre as personagens Dioniso e Penteu. No entanto, tendo-se em vista que essa expressão artística manteve, como parte de sua essência, uma intensa conexão com a sociedade e seus questionamentos, verificamos a pertinência de se voltar os olhos em direção à plateia.

#### 3.1 O bárbaro, o selvagem, o civilizado

Sabemos que Dioniso ocupa o lugar da alteridade. Entendemos ser fundamental, contudo, refletir acerca da referência norteadora para que se indique o que vem a ser o campo do outro. Há, necessariamente, uma transitividade – sob o ponto de vista da linguagem – em tal classificação, pois nítido é que só se pode ser outro ou Outro com relação a algo, a um referencial específico que ocupe o lugar do Mesmo, do próprio. Essa é a retidão, é Apolo, que reflete a luminosidade e a racionalidade características dos valores hegemônicos da Grécia antiga – ou da civilização grega –, parâmetro com base no qual se estigmatiza Dioniso, conforme nos diz Colombani (2008b, p. 8, tradução nossa):

Apolo representa o vigário mítico de um chamado à prudência, como forma de reflexão da conduta racional, mais além da necessidade de refinar a radicalidade das leituras extremas, que estigmatizam o dionisismo, situando-o no espaço da desmedida, enquanto Apolo permanece santificado no lugar da mais nobre racionalidade. O deus da luminosidade

olímpica e do esplendor solar constitui a mais firme convocação a viver a vida conforme a medida.<sup>120</sup>

Não restam dúvidas de que, por tradição, o lugar de Apolo, na lógica da Grécia antiga – e, por meio de seu imensurável legado, por extensão, na lógica do Ocidente –, de maneira geral, é o centro da civilização. Apresenta-se como um grande arquétipo de civilizador, pois “é, fundamentalmente, quem organiza os espaços, respondendo a sua figura de músico, de protetor de fronteiras, de pastor”<sup>121</sup> (COLOMBANI, 2008b, p. 10, tradução nossa).

O papel do protetor das fronteiras liga-se, inevitavelmente, às bordas estabelecidas entre os indivíduos, pois assim marca, ou melhor, (de)limita seus contornos, o que está sugerido também pela carga semântica da palavra “indivíduo”, que, por definição, já indica um todo que se distingue das demais coisas e das demais unidades da mesma coisa. Tais fronteiras pressupõem organização e separação do espaço, o que deve ocorrer segundo uma lógica eleita como a melhor, a verdadeira, a correta, valores estes que são protegidos – sendo também aplicável, em vez de “protegidos”, a palavra “vigiados” – por Apolo. É importante citarmos outra maneira de se limitar e organizar o espaço, há tantos milênios, e que permanece tão atual: a guerra. De acordo com Nietzsche (2007, p. 37-8):

Esse endeusamento da individuação, quando pensado sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece uma única lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a medida no sentido helênico. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, ao passo que a autoexaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não apolínea, portanto como propriedades da época pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros.

Essa passagem, que vem complementar o que foi mencionado imediatamente antes, explicita a ideia de evolução, aplicada comumente, à maneira de juízo de valor, contra o que for considerado diferente e o que se desvia de um determinado centro, sendo este privilegiado<sup>122</sup>. Aproveitando o uso do verbo “desviar”, lembremos que o que se afasta do centro em direção à margem é o marginal, palavra que indica o exercício de algum tipo de desajuste. Também os termos que compõem as premissas délfico-apolíneas, mencionadas na

<sup>120</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Apolo representa el vicario mítico de un llamado a la prudencia, como forma de plasmación de la conducta racional, más allá de la necesidad dematizar la radicalidad de las lecturas extremas, que estigmatizan el dionisismo, ubicándolo en el espacio de la desmesura, mientras que Apolo queda santificado en el lugar de la más noble racionalidad. El dios de la luminosidad olímpica y del esplendor solar constituye la más firme convocatoria a vivir la vida conforme a medida”.

<sup>121</sup> O trecho correspondente na tradução é: “es, fundamentalmente, quien organiza los espacios, respondiendo a su figura de músico, de protector de fronteras, de pastor”.

<sup>122</sup> Também nesse sentido, o antropólogo britânico Jack Goody procura indicar, em suas pesquisas, que o Renascimento europeu goza de um privilégio sobre outros movimentos culturais, tais como os que envolvem a China, a Índia e o Islã, sendo, portanto, tidos como menos relevantes.

passagem supracitada de Nietzsche, são carregados de sentidos que comportam o desenho dessa conduta, como nos alerta Colombani (2008b, p. 9, tradução nossa): “Detenhamo-nos ao vocabulário que aparece nas sentenças. Os conceitos de medida, excesso, firmeza, conhecimento, prática, beleza, visão, abrem um panorama de características peculiares”<sup>123</sup>. Assim como Junito Brandão já havia indicado, conforme citamos no Capítulo II, a respeito de máximas como “nada em excesso”, podemos inferir que tais avisos poderiam estar ligados à necessidade de a medida prevenir o transbordamento desejado, de acordo com a seguinte afirmação de Eudoro de Sousa (2010, p. 136):

a partir do Romantismo, não faltam vozes que [...] [declarariam] que o provérbio “nada em excesso” (*medèn ágan*) corria entre os gregos, não porque o excesso não exercesse atração sobre eles, mas, ao contrário, se pregavam a disciplina, era só porque haviam testemunhado e experimentado os perigos que se lhes defrontavam, abandonando-se, sem reserva, a uma inclinação inata para alcançar a plenitude a qualquer preço.

Assim, no contexto civilizatório, as amarras de uma lógica artificial afastam a possibilidade de nos admitirmos como parte da natureza, e, conseqüentemente, nós nos desconectamos da vida biológica e descuidamos dos recursos naturais<sup>124</sup>. No dionisismo, ocorreria a reintegração do homem à natureza, segundo reflete Nietzsche (2007, p. 28): “Sob a magia do dionisismo torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem”. É também partindo do pensamento de Nietzsche que podemos discorrer acerca do princípio de individuação, que mantém cada homem separado do outro, princípio esse fragmentado pela potência dionisíaca de êxtase e entusiasmo.

Em outras palavras, a adoração a Dioniso funcionava como uma retomada a tempos ideais. Conforme Vernant (2006, p. 79): “Para os fiéis, em comunhão feliz com o deus, traz a alegria sobrenatural de uma evasão momentânea para um mundo da Idade de Ouro no qual todas as criaturas vivas se veem fraternalmente misturadas”. O viver das bacantes demonstra como elas se encontram fora da civilização, sem “humanidade” e agindo, tanto na brandura de seus atos ritualísticos quanto na ferocidade de suas reações para com os intrusos, em harmonia com os ciclos da natureza (SOUSA, 2010, p. 109-10). Informa o mensageiro ao rei Penteu, após observar as bacantes (v. 695-703):

<sup>123</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Detengámonos en el vocabulario que aparece en las sentencias. Los conceptos de medida, exceso, firmeza, conocimiento, práctica, belleza, mirada, abren un panorama de peculiares características”.

<sup>124</sup> A professora Maria Cristina Franco Ferraz, em seus estudos sobre o corpo, a percepção e o esquecimento, alerta-nos para a mudança de relação do homem com o mundo, e afirma, no texto “As neurociências e a ‘cultura somática’ dos nossos dias”, que: “Quando o mal-estar é atribuído a funções cerebrais e à bioquímica do corpo, em vez de suscitar reflexão sobre a vida que se está levando e sobre o mundo em que se vive, tende-se a regular o corpo, tornando-o compatível, fit-in (plenamente adaptado) às exigências de um tipo de vida ligado a valores e pressões produtivistas, à hiperaceleração própria ao capitalismo turbinado”.

Primeiro soltaram os cabelos nos ombros,  
recompuseram nébridas que tinham nós  
do amarrilho frouxos, e peles coloridas  
cintaram com serpentes linguejantes.  
Nos braços tinham cabritos e bravios  
filhotes de lobo e davam-lhes alvo leite:  
as recém-paridas com o seio ainda cheio  
deixam seus filhos e coroam-se de hera,  
de carvalho e de videira florida.<sup>125</sup>

A separação radical entre Dioniso e Apolo parece bastante clara em um primeiro olhar. Contudo, é preciso levar em consideração em que consistiria tal separação, e, em especial, como poderíamos definir em que consiste tanto ser civilizado quanto não o ser.

### 3.1.1 Quem é civilizado?

O bárbaro, no período da peça que figura como *corpus* da presente dissertação – ou seja, o século V a.C. –, já possuía carga pejorativa clara, decorrente, contudo, de seu sentido de “estrangeiro, não grego” e, ainda, “originalmente todas as pessoas que não falam grego”<sup>126</sup>, segundo Liddell & Scott (1996, p. 306, tradução nossa), no verbete *bárbaros*. Esse termo marca uma distância de costumes e de idioma, tendo como referência a fatia privilegiada da cultura helênica; distância esta maior do que a do *xénos*, o estrangeiro de outra cidade helênica, que, contudo, conhece a língua e os costumes gregos; pode ser o “amigo convidado; convidado” ou o “estranho; viajante”<sup>127</sup>, conforme Liddell & Scott (1996, p. 1189, tradução nossa), e, segundo Columbani (2008a, p. 28, tradução nossa): “O viés etimológico do termo grego *xénos* nos permite circular em alguns aspectos desse cenário: estranho, estrangeiro, raro, pouco familiar”<sup>128</sup>.

De acordo com Kristeva (1991, p. 51-2, tradução nossa), “já em Eurípides, ‘bárbaro’ se refere a uma área de inferioridade que inclui a inferioridade moral; tal palavra nunca mais se referiu à nacionalidade estrangeira, mas exclusivamente à maldade, à crueldade e à selvageria”<sup>129</sup>. Kristeva (1991, p. 51, tradução nossa) ainda afirma que, em tempos homéricos,

<sup>125</sup> Tradução de Jaa Torrano.

<sup>126</sup> O trecho correspondente na tradução é: “non-Greek, foreign”; “originally all non-Greek-speaking people”.

<sup>127</sup> O trecho correspondente na tradução é: “guest-friend, guest”; “stranger, wanderer”.

<sup>128</sup> O trecho correspondente na tradução é: “La huella etimológica del término griego *xénos* nos permite recorrer algunos aspectos de tal paisaje: extraño, extranjero, raro, poco familiar”.

<sup>129</sup> O trecho correspondente na tradução é: “already with Euripides, ‘barbarian’ points toward an area of inferiority that includes moral inferiority; the word no longer refers to a foreign nationality but exclusively to evil, cruelty, and savageness”.



o termo “bárbaro” era mais utilizado em alusão aos não gregos, o que marcaria a diferença entre idiomas, já que tal palavra poderia ter origem onomatopaica, referindo-se ao “blá blá” incompreensível, aos gregos, de outros idiomas. Novamente segundo Kristeva (1991, p. 51, tradução nossa), “no século V a.C., o termo se aplica *tanto a gregos quanto a não gregos* que tenham um discurso lento, grosseiro ou impróprio”<sup>130</sup>.

Voltaremos a esse ponto e ao texto de Kristeva neste Capítulo, mas, agora, quanto à passagem citada, gostaríamos de lembrar como, n’ *As troianas*, Eurípides parece indicar, com clareza, o que poderia ser considerado bárbaro; por meio de sua crítica aos atos bélicos atenienses, coloca esse povo, especificamente – e não os adversários de Atenas na Guerra do Peloponeso –, inclusive Odisseu, símbolo da inteligência luminosa que o diferenciava dos demais helenos, como bárbaro, por meio da fala de suas personagens, ressalte-se, femininas. Também n’ *As bacantes* ocorre a discriminação de povos diferentes – tendo como referencial, ainda, os helenos –, na fala preconceituosa de Penteu, que reafirma sua opinião, segundo a qual há falta de sensatez no proceder dos bárbaros.

Conforme os dois exemplos acima, extraídos das peças de Eurípides *As troianas* e *As bacantes*, percebemos que, nas referidas obras – politicamente construídas –, há duas diferentes posturas e que, para cada uma, a outra é bárbara. Para as mulheres troianas, os helenos são bárbaros. Para o heleno Penteu, todos os que se situam para além de seu universo helênico são bárbaros, algo bastante lógico, de acordo com o primeiro sentido da palavra, porém, é explícito – inclusive pelo tema discutido naquele ponto do diálogo – o tom de inferioridade aplicado ao termo pelo rei tebano. Em ambas as situações, portanto, o outro é o bárbaro, sendo que o outro representa, respectivamente, o ateniense e o não ateniense – já que a tragédia grega se embrenhava nos laços míticos por toda a Hélade e para além desta, contudo, sempre se referindo a Atenas. Para as troianas, os helenos são bárbaros por causa da crueldade e do tratamento desumano e humilhante ao lidar com os vencidos de guerra, isto é, o povo troiano<sup>131</sup>; para Penteu, os bárbaros o são por não serem gregos, evidenciando o julgamento entre culturas melhores e culturas piores. Wolff (2004, p. 20) nos alerta sobre o perigo interpretativo que isso pode representar:

parece sensato declarar que não existe civilização, pelo menos não uma ideia única de civilização, apenas culturas diferentes; portanto, não existem bárbaros, tudo é uma questão de ponto de vista, cada um chama de civilizado aquilo que ele mesmo é, conhece, compreende, e de bárbaro o que lhe é estrangeiro ou desconhecido. Também não acredito nisso.

<sup>130</sup> O trecho correspondente na tradução é: “As late as the fifth century, the term is applied to *both Greeks and non-greeks* having a slow, thick, or improper speech”.

<sup>131</sup> No Capítulo I desta dissertação, indicamos a crítica de Eurípides, manifestada por meio de sua peça *As troianas*, a certos procedimentos de Atenas, como o massacre na ilha de Melos, durante a Guerra do Peloponeso.

Trata-se, portanto, de uma crítica atual – uma obra do século XXI que fala a respeito de seu próprio tempo – que reflete uma tendência de se propor uma modificação no olhar sobre os conceitos de civilização e de barbárie. Pela urgência do tema, percebemos que ainda não se falou o suficiente sobre questões que eram já discutidas nas tragédias gregas. Por esse motivo, faremos algumas incursões de caráter diacrônico, na medida em que aproveitaremos reflexões que nos são coetâneas – como a que acabamos de citar textualmente –, relacionando-as a questões da antiguidade, presentes na arte cênica ática. Vale pontuar, contudo, que todas as citações do texto *Quem é bárbaro?*, de Francis Wolff, remetem-nos a problemáticas ligadas tanto à tragédia *As bacantes* quanto a sua época<sup>132</sup>, e, com especial atenção, aos versos 481-4, já citados, em parte, nesta dissertação, ditos em diálogo entre Dioniso e Penteu:

Penteu – E aqui vieste primeiro, a trazer-nos um demônio tal?  
 Dioniso – Seus mistérios [báquicos], já todos os bárbaros celebram.  
 Penteu – Se muito mais estultos são que os Helenos...  
 Dioniso – Nem tanto. Só os costumes diferem.<sup>133</sup>

Necessariamente implicado nessa dicotomia, o deus Apolo é identificado como arquétipo de civilização, considerando-se seus valores solares e sua retidão – no sentido helênico de civilização. Ele estaria, portanto, distanciado do conceito de bárbaro, já que espelha, luminosamente, a racionalidade. Esse é o sentido segundo o qual “civilização designa um processo, supostamente progressivo, pelo qual os povos são libertados dos costumes grosseiros e rudimentares [...], o que supõe que pertençam a uma sociedade maior, aberta e complexa e, portanto, urbanizada”, conforme Wolff (2004, p. 21), para quem tal sentido não atende satisfatoriamente à questão.

Em complemento, estaria Dioniso situado no lugar do bárbaro e do selvagem. Wolff (2004, p. 23) afirma que, em certo sentido: “Os bárbaros são descritos como bichos do mato, dotados de uma brutalidade feroz, cega e selvagem, sem motivo razoável e, sobretudo, sem limite racional”. As bacantes são, para Festugière (1969, p. 78, tradução nossa), “a natureza impoluta”<sup>134</sup>, o que está alinhavado ao discurso presente no subitem anterior a este, sobre a ligação dos ritos báquicos com a vida selvagem, bem como seu repúdio à civilidade e à imposição de limites.

<sup>132</sup> Imprescindível ratificar que, com tal linha argumentativa, não se pretende comparar ou equiparar o cerne das obras de arte trágicas com o século XXI, mas antes problematizar certas temáticas.

<sup>133</sup> Tradução de Eudoro de Sousa.

<sup>134</sup> O trecho correspondente na tradução é: “la nature impolluée”.

Esses diferentes lugares na sociedade, contudo, não chegam a definir o que se pode entender e aceitar como civilização ou não civilização<sup>135</sup>, no entendimento de Wolff (2004, p. 41), que faz a seguinte consideração:

chamaremos de civilizações os momentos históricos, os espaços geográficos, as áreas culturais que permitem a coexistência, tanto de fato como de direito, de vários povos, sociedades ou culturas – ou que permitem até que se interpenetrem e se compreendam reciprocamente. Uma civilização é, portanto, a simples possibilidade formal da diversidade das culturas. Consequentemente, diremos que uma cultura específica é “civilizada” quando, independentemente da riqueza ou pobreza de sua cultura científica, de seu nível de desenvolvimento técnico, ou da sofisticação de seus costumes, ela tolera em seu seio uma diversidade de crenças ou práticas (excluindo-se, evidentemente, práticas bárbaras). Uma cultura civilizada é sempre virtualmente mestiça. Em suma, uma civilização é enriquecida por uma pluralidade de culturas

De maneira complementar, o bárbaro, nesse contexto, afigura-se como o oposto de civilizado, conforme Wolff (2004, p. 41):

Chamaremos de bárbara toda cultura que não disponha, em seu próprio cerne, de estruturas que lhe permitam admitir, assimilar ou reconhecer outra cultura – ou seja, a simples possibilidade de outra forma de humanidade. Também chamaremos de bárbaro, consequentemente, todo costume ou toda prática que, qualquer que seja a cultura específica a que pertença, tem como finalidade ou efeito negar uma forma específica de existência humana. [...] Em suma, é a redução da ideia de humanidade à unidade de uma essência, a possibilidade de suportar a humanidade em sua diversidade. O “bárbaro”, aquele que acredita que ser homem é ser como ele, enquanto ser homem é sempre poder ser outro, é poder ser indiano, judeu, [...] mulher etc. [...]. São bárbaros aqueles que acreditam na barbárie, [...] no sentido de acreditarem que sua própria cultura é a única forma de humanidade possível. O bárbaro é aquele que é incapaz de pensar tanto o uno como o múltiplo – já que os dois estão ligados. Incapaz de pensar tanto a universalidade humana como a diversidade indefinida das culturas. Ele só consegue pensar em termos dicotômicos, o Bem e o Mal, o próprio e o estrangeiro, nós e eles, mesmo que os chamem de “civilização” (aqui, eu, meus deuses) e “barbárie” (lá, o outro, O inimigo de Deus, o Grande Satã). Sim, existe barbárie, e não porque existem povos ou culturas que sejam bárbaros por natureza, mas porque existe um modo de pensar que é incapaz do uno e do múltiplo. E existem, por conseguinte, práticas bárbaras, às vezes povos, ou sociedades, religiões, movimentos políticos que caem na barbárie.

Retomemos, rapidamente, o que foi mencionado, no início do Capítulo I, a respeito de Atenas, cidade em que, de fato, o estrangeiro, o *xénos*, era bem recebido – boa parte das figuras que lá brilharam, no século V a.C., era oriunda de outras cidades da Grécia, como o próprio Eurípides. A “Oração Fúnebre de Péricles” – parte da *História da Guerra do Peloponeso*, escrita por Tucídides – é uma possível reconstituição do grandioso discurso de Péricles, na qual consta a informação de que Atenas está aberta a novas formas artísticas e para receber estrangeiros. De fato, essa cidade divulgou e estimulou ideias, o que também dependia de como essas ideias eram agradáveis ou não à *pólis*, mas foi a cidade que,

<sup>135</sup> Um problema implicado nessas classificações é apontado por Wolff (2004, p. 39-40): “Admitir que existe barbárie significa, de fato, admitir a existência de civilização e, portanto, de culturas superiores e inferiores. Mas quem irá decidir isso, e em nome do quê? Se é uma cultura específica que decide, só pode ser a cultura dominante em dado momento”.

provavelmente, levou Eurípides ao autoexílio. Daremos somente este exemplo, ainda resgatando o início desta dissertação, mas haveria outros, ilustres como Sócrates e a cicuta.

Diante do que expusemos em termos de tolerância e de aceitação das diferenças, reforçamos nossa impressão de que nem Dioniso é tão e somente Outro, nem Apolo é tão e somente Mesmo. Em poucas palavras, Wolff (2004, p. 39-40) diz que “definitivamente, o verdadeiro bárbaro é aquele que acredita na barbárie do Outro. E aqueles que reconhecem que o homem se diz em vários sentidos podem-se dizer civilizados”.

### 3.1.2 Quem é selvagem?

No início do Capítulo II, falamos acerca da dialética do visível e do invisível na tragédia ática. Essa dialética subentende outras analogias, como, respectivamente, civilizado, lógico, e pré-lógico, irracional, situando-nos no plano do mítico e do religioso (SOUZA, 1973, p. 97), presente no segundo elemento comparativo acima apresentado, ou seja, invisível e pré-lógico – é importante notar que pré-lógico se diferencia sobremaneira de ilógico. Este seria Dioniso, e aquele, Apolo, o que, naturalmente, aplica-se de maneira vasta a lugares que vão muito além do espaço em que se realiza a dramaturgia.

Dessa forma, podemos considerar o selvagem aquele desprovido dos atos de civilidade, ou seja, da cultura mais refinada e privilegiada em termos de urbanização, ciência e progresso. Esse seria o lugar de estigma de Dioniso. Contudo, não queremos dizer que esse deus esteja marcado como bárbaro. Conforme Detienne (1988, p. 21): “Desde a descoberta do micênico, já não temos dúvida sobre a origem grega de Dioniso, mas os gregos jamais a contestaram. Em lugar algum Dioniso é qualificado de deus bárbaro”. Ele não era qualificado como bárbaro, mas sim como estrangeiro, o que nos remete a seu caráter epidêmico, mencionado no Capítulo II desta dissertação.

Para Nietzsche (2007, p. 54), a civilização é uma falácia, seu *status* é uma “pretensa realidade”, uma vez que sobrepõe a sua natureza humana uma capa de artificialidade:

A esfera da poesia não se encontra fora do mundo, qual fantástica impossibilidade de um cérebro de poeta: ela quer ser exatamente o oposto, a indisfarçada expressão da verdade, e precisa, justamente por isso, despir-se do atavio mendaz daquela pretensa realidade do homem civilizado. O contraste entre essa autêntica verdade da natureza e a mentira da civilização a portar-se como a única realidade é parecido ao que existe entre o eterno cerne das coisas, a coisa em si, e o conjunto do mundo fenomenal

Tal crítica é um suporte ao questionamento do que se considera uma suposta evolução no caminhar da sociedade, para os valores morais e éticos considerados elevados na antiguidade helênica. Nesse sentido, vemos que, por exemplo, a mulher, que, genericamente, não tinha um lugar privilegiado no convívio cívico, era também considerada um ser que se encontrava um passo – ou vários passos – atrás na civilidade, sendo, portanto, selvagem, inferior.

O plano do selvagem fica à margem e deve estar em direção ao do civilizado – como portador de civilidade –, sendo, portanto, o campo de divindades como Ártemis, de acordo com o que assevera Detienne (1988, p. 25): “A partir das margens em que reina, Ártemis, encarregando-se da formação dos jovens, assegura sua integração à comunidade cívica”. Essa deusa transita na alteridade – mas não reside na alteridade total –, pois cuida da vida selvagem, da caça, estabelece “uma delimitação precisa entre [...] a vida selvagem e a vida civilizada” (DETIENNE, 1988, p. 25), mas sempre caminhando para a civilização. Protetora da margem, é ela quem conduz a jovem, solteira, à vida adulta, casada – a mulher deve ser educada, controlada. E aqui vemos a possibilidade de um paralelo entre ela e Deméter, pois a primeira é a virgem solteira que se relaciona com as terras selvagens, enquanto Deméter, a mãe, relaciona-se com as terras cultivadas. Não é à toa e nem se deve ao mero acaso o fato de que os termos “civilizar” e “domesticar” figuram, não raro, como sinônimos.

Tanto o parto – de que Ártemis é a deusa – quanto o recém-nascido integram o plano do selvagem. Contudo, percebemos, novamente, como a homogeneidade de lugares na sociedade não se mantém, já que cada um dos lugares contém também o outro. Conforme nos explica Detienne (1988, p. 26),

o ato de parir introduz na instituição social do casamento um aspecto algo animalesco. Primeiro porque na procriação o casal conjugal, cuja união baseia-se num contrato, produz um rebento semelhante a um animalzinho, ainda estranho a qualquer regra de cultura. Depois, porque o vínculo que une a criança a sua mãe é “natural”, e não social, como o que o liga a seu pai. Finalmente, ao gerar um rebento, tal como acontece com os animais, o parto – com os gritos, as dores e esta espécie de delírio que o acompanham – manifesta, aos olhos dos gregos, o lado selvagem e animal da feminilidade, no exato momento em que a esposa, dando um futuro cidadão à cidade – reproduzindo-a, portanto –, parece melhor integrada ao mundo da cultura.

Assim como a mulher – em atos selvagens e naturais, conforme a citação de Detienne – promove o abastecimento humano da cidade civilizada, o coro formado por personagens femininas e o sofrimento – ou sacrifício – de personagens também femininas na tragédia fomenta, conforme apresentamos nos Capítulos I e II desta dissertação, o *páthos* da arte cívica, o teatro, e a reflexão política contida nessa arte. Era no âmbito de adoração a Dioniso – conforme vimos no Capítulo II desta dissertação –, no entanto, que a mulher encontrava seu

lugar, o ambiente em que ela tinha importância e era reconhecida por isso. Acerca d' *As bacantes*, sustenta Eudoro de Sousa (2010, p. 139) que:

não obstante o momento da antipática vingança, o dramaturgo [Eurípides] já soltara em impetuosa torrente lírica a ideia de que os aspectos “cruéis” da vida são complementares aos seus aspectos “idílicos”, e de que ambos se reconciliam na estranha diacosmese dionisíaca. E como esta se expressa mais propriamente em termos de natureza do que em termos de humanidade, só podia resultar alusiva a figura do Dioniso “em forma humana”.

Uma vez que as bacantes estão mais ligadas à ordem da natureza do que à da humanidade, são colocadas em um plano de completa alteridade, sendo fundamental lembrar que as mulheres da casa real migraram do ambiente doméstico para o ambiente selvagem, confundindo os parâmetros de controle. Conforme Colombani (2008a, p. 27, tradução nossa):

A “Mesmidade” constrói a consideração familiar autorreferencial da humanidade, e a Alteridade interpõe a dúvida da não humanidade, ou de uma humanidade diminuída em sua plenitude de ser; trata-se sempre de certa e incômoda forma de anormalidade, de estranheza, que rompe as certezas que o Mesmo outorga como solo firme, como *Grund*, cimento, imóvel para toda construção identitária.<sup>136</sup>

A questão da natureza deve também ser levada em consideração quando se fala sobre a vingança do deus, a que nos referimos na parte final do Capítulo II, e que tantas vezes foi atribuída principalmente à maneira como Eurípides retratava os deuses. Segundo Dodds (1986, p. xiv, tradução nossa), “aqueles que represam a exigência [dionisíaca] em si mesmos ou não aceitam que outros se satisfaçam, transformam tal exigência, por meio de seu próprio ato, em um poder de desintegração e destruição, uma força cega natural que destrói tanto o inocente quanto o culpado”<sup>137</sup>.

Interessante notar, nessa peça, a diferença de tonalidade entre o ambiente interno, do palácio, e o ambiente externo, da floresta. A felicidade e o arrebatamento dionisíacos podem manifestar-se apenas, em sua plenitude, no espaço aberto. Aqui, o espaço interno representa o controle e a regra, enquanto o externo simboliza a liberdade e a natureza, o inesperado, fora do controle<sup>138</sup>, o “Dioniso a céu aberto” a que Detienne se refere em sua obra homônima. Conforme Colombani (2008a, p. 27, tradução nossa): “Os espaços são funcionais para as

<sup>136</sup> O trecho correspondente na tradução é: “La Mismidad construye la familiar consideración autorreferencial de la humanidad y la Otredad interpone la duda de la no humanidad, o de una humanidad disminuida en su plenitud de ser; se trata siempre de cierta e incomodante forma de la anormalidad, de la extrañeza, que rompe las certezas que lo Mismo otorga como suelo firme, como Grund, cimiento, inmovible para toda construcción identitaria”.

<sup>137</sup> O trecho correspondente na tradução é: “those who repress the demand in themselves or refuse its satisfaction to others transform it by their act into a power of disintegration and destruction, a blind natural force that sweeps away the innocent with the guilty”.

<sup>138</sup> Conforme dissemos no início do Capítulo II, baseando-nos no estudo de Segal, o espaço do não visto, na tragédia, comporta o irracional, o demoníaco. Nesse sentido, n' *As bacantes*, ambos são não vistos, portanto, podem remeter a essa questão estética. Contudo, no presente ponto da dissertação, referimo-nos aos ambientes não ficcionais de palácio fechado e floresta aberta.

utopias classificatórias e para as necessidades ficcionadas pelos dispositivos de poder”<sup>139</sup>, ou seja, novamente voltamos ao ponto segundo o qual o espaço é dividido pelas esferas dominantes.

Contudo, de acordo com o que Wolff entende por civilização – estruturas que se voltam para a tolerância e a valorização da diferença –, o espaço interno, o espaço do rei, não seria civilizado, embora cívico e envolto na civilidade comportamental. Parece-nos, ainda, que o espaço aberto propicia a civilização dionisíaca – considerando o agir das bacantes, sua dança, seu canto e sua íntima relação com os animais e tudo da natureza a seu redor –, ou seja, ela parte de um ambiente selvagem, tem traços de civilização e pode cair na barbárie. Não é de se estranhar que o dionisismo tivesse ares de ameaça aos governos e às estruturas de poder cívico.

### 3.1.2.1 Eurípides e o Outro

Partindo do que dissemos nos Capítulos I e II da presente dissertação, acerca do caráter antibélico e das críticas direcionadas às tomadas de decisão da ultrademocracia ateniense, presentes na obra de Eurípides, observamos também em sua arte, como em Nietzsche, certa censura àquela civilização, que, ao que parece, não era o que ele entendia, de fato, por civilização. Retomaremos, ainda, o que nos diz Kristeva (1991, p. 51, tradução nossa):

Entre os três escritores de tragédias, Sófocles, Ésquilo e Eurípides, sendo este quem sistematicamente usa o termo bárbaro, Eurípides se diferenciou de seus predecessores por um uso mais frequente dessa palavra em um sentido mais pejorativo. Isso poderia indicar que a qualidade de estrangeiro era, pessoalmente, mais intolerável para ele, e, falando genericamente, mais perturbadora com o passar do tempo<sup>140</sup>

Tendo em vista o que se conhece sobre sua obra e o uso que faz do recurso da ironia, entendemos que, na verdade, é bastante plausível considerar que ele inverta o sentido de estrangeiro contra a própria Atenas. Devemos, ainda, considerar que Eurípides sequer era ateniense, mas que se envolveu ideologicamente em suas questões políticas, como

<sup>139</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Los espacios suelen ser funcionales a las utopías clasificatorias y a las necesidades ficcionadas por los dispositivos de poder”.

<sup>140</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Among the three writers of tragedies, Sophocles, Aeschylus, and Euripides, who systematically use the term barbarous, Euripides differed from his predecessors by a more frequent use of the word in a more pejorative sense. This would indicate that foreignness was personally more intolerable to him, and, generally speaking, more disturbing as time goes by”.

emblemáticas dos rumos da Hélade, vindo, contudo, a se exilar ao final de sua vida. Romilly (1984, p. 114) sustenta que a obra de Eurípides “caracteriza sempre com severidade quem quer que trate os bárbaros ou os escravos com desprezo”, o que é ironicamente nítido n’ *As bacantes*.

Eurípides vê, assim, pelo outro lado, ou pelo lado do Outro, o que fica bastante claro n’ *As troianas*, conforme já indicamos na presente dissertação, e mesmo neste Capítulo. Ainda nessa tragédia, chama nossa atenção a personagem Cassandra, como figura de alteridade e exotismo, que, entre as presentes em cena, destaca-se religiosamente, por ser sacerdotisa de Apolo. Cassandra já previra a guerra quando Páris retornou ao seio familiar<sup>141</sup>, e foi a única a alertar a cidade, sendo considerada insana. A respeito de sua fala na peça de Eurípides, Lesky (2006, p. 229) afirma:

Numa sequência, que reconhecemos como típica de Eurípides, encadeia-se à monodia apaixonadamente movida outra fala de Cassandra, bem mais tranquila e logicamente concatenada. Sua profecia converte-se para o poeta no meio apropriado para, nas ruínas de Troia, conduzir o olhar à miséria que aguarda os vencedores.

A manifestação de sua sabedoria lhe confere o título de louca, jovem que profetiza discursos que retomam a tradição oral e a religiosidade, bem como indicam o porvir, tendo por característica a absoluta franqueza, logo, não se comporta com a polidez requerida pela civilidade. A visão da loucura a torna excluída em seu próprio grupo, pois este a vê de forma estereotipada. Verificamos o fascínio desrespeitoso pelo exotismo, pois mais uma vez Agamêmnon, como já acontecera no Canto I da *Iliada*, coloca-se acima dos poderes máximos – de Apolo e dos demais deuses – e decide que Cassandra será sua amante<sup>142</sup>, o que, nesta peça, metaforicamente, ajusta-se com exatidão a um colonizador. Esse fascínio afrontoso associa-se ao olhar exterior e estigmatizado que o colonizador direciona ao colonizado, devendo também ser levadas em consideração as palavras de Colombani (2008a, p. 27, tradução nossa):

sua presença [a do Outro] gera um intenso jogo de problematização, que carrega em sua base um sentimento de temor, *phóbos*. A xenofobia não faz outra coisa senão encobrir um forte sentimento de temor frente ao distinto, *xénos*. [...] Há algo no próprio ser desse Outro que descontinua a tranquila familiaridade ontológica que o Mesmo devolve em sua similaridade, homogeneidade e semelhança.<sup>143</sup>

<sup>141</sup> Páris tem uma estrutura semelhante à de Édipo, no sentido de que foi uma criança exposta. Assim como Édipo, deveria ter sido sacrificado e não o foi.

<sup>142</sup> Cassandra é levada por Agamêmnon, ao fim da guerra. É chamada de bárbara, na peça “Agamêmnon” da trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, por Clitemnestra, que pouco depois mata ambos.

<sup>143</sup> O trecho correspondente na tradução é: “su presencia genera un intenso juego de problematización, que sostiene a la base un sentimiento de temor, *phóbos*. La xenofobia no hace sino encubrir un fuerte sentimiento de temor frente a lo distinto, *xénos*. [...] Hay algo en el ser mismo de ese Otro que descontinúa la tranquila familiaridad ontológica que lo Mismo devuelve en su similitud, homogeneidad y semejanza”.



Por meio de Cassandra, portanto, Eurípides exprime, percorrendo as vielas míticas de uma Troia vencida, a violência de guerra manifestada por Atenas, durante a Guerra do Peloponeso. Ainda n' *As troianas*, a triste fala da rainha de Troia, Hécuba, contém a seguinte referência ao Egito, um país estrangeiro que sabemos ter influenciado sobremaneira a cultura helênica (v. 163-5): “lançando ao mar as longas cordas que o Egito aos nautas ensinou a bem trançar”.

Dodds (1986, p. 138, tradução nossa) afirma que: “O reconhecimento de que diferentes culturas têm diferentes códigos de comportamento [...], e de que o código grego não é necessariamente o melhor em todos os pontos, é um dos avanços em pensamento decorrente do movimento sofista”<sup>144</sup>. Não eram incomuns, no século V a.C., entre os sofistas, as ideias a respeito de “uma religião que admitisse gregos e bárbaros, idosos e jovens”<sup>145</sup>, segundo Roth (1984, p. 64, tradução nossa), o que se reflete também no discurso de Tirésias, n' *As bacantes*, embora com grandes concessões ao racionalismo, conforme já comentamos nesta dissertação. Essas questões, provavelmente, estavam entre os pontos centrais discutidos por Eurípides, chegando à falibilidade humana, conforme comenta Mastronarde (2000, p. 311, tradução nossa):

A tragédia euripidiana, provavelmente em grau maior do que outras tragédias gregas, impõe a seu espectador e intérprete uma carga significativa de *aporia* e compele o receptor atento a reconhecer dificuldades e incertezas, a perceber a fragilidade de estruturas e valores, e a aceitar a insuficiência do homem, tanto isoladamente quanto em um grupo social e político.<sup>146</sup>

Para Festugière (1969, p. 76-7, tradução nossa), a respeito d' *As bacantes*: “O que Eurípides celebra é mais que um deus, é um estado interior. Ou, ainda, o Dioniso que se forja em alguns cantos corais é o símbolo desse estado, o símbolo da paz de espírito. Agora se obtém a paz pela simplicidade do coração, e essa virtude é privilégio dos pequenos”<sup>147</sup>. Para Eurípides, segundo Festugière, é como se o poder – ou pelo menos aquele que estava sendo praticado em Atenas, em sua época – corrompesse o homem.

<sup>144</sup> O trecho correspondente na tradução é: “The recognition that different cultures have different codes of behaviour [...], and that the Greek code is not necessarily in all points the best, is one of the advances in thought due to the sophistic movement”.

<sup>145</sup> O trecho correspondente na tradução é: “a religion that admitted Greek and barbarian, old and young”.

<sup>146</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Euripidean tragedy, probably to a greater degree than other Greek tragedy, imposes on its viewer and interpreter a significant burden of *aporia* and compels a thoughtful recipient to acknowledge difficulty and uncertainty, to perceive the fragility of cherished structures and values, and to accept the insufficiency of man, whether in isolation or in a social and political group”.

<sup>147</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Ce qu’Euripide célèbre est plus qu’un dieu, c’est un état intérieur. Ou, si l’on veut, le Dionysos qu’il se forge en certains chants est le symbole de cet état, le symbole de la paix de l’âme. Or la paix s’obtient par la simplicité du coeur, et cette vertu est l’apanage des petits”.

### 3.1.2.2 Sátiro, o doce selvagem

Também em Nietzsche, quando este volta seu olhar para a cultura helênica, verificamos o questionamento da civilização supostamente superior do homem equilibrado, de acordo com o que já comentamos em subitem anterior deste Capítulo. Encontrando, na figura do sátiro<sup>148</sup>, o sábio que vai além do que se considera civilização, sustenta Nietzsche (2007, p. 54):

O sátiro era algo sublime e divino: assim devia parecer em especial ao olhar dolorosamente alquebrado do homem dionisiaco. Ele ficaria ofendido com o nosso enfeitado e falso pastor: sua vista passeava com sublime satisfação sob os passos grandiosos da natureza, ainda não velados nem atrofiados; aqui a ilusão da cultura fora apagada da protoimagem do homem; aqui se desvelava o verdadeiro homem, o sátiro barbudo, que jubilava perante seu deus. Diante dele, o homem civilizado se reduzia a mentirosa caricatura. [...] porque ele – o coro dos sátiros – retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade.

Como seguidor de Dioniso, o sátiro era uma figura selvagem – ou seja, das selvas –; aquele que, ao lado das ninfas, teria levado à posterior criação do elaborado coro trágico, conforme o que foi dito no início do Capítulo II. Nietzsche fala acerca do julgamento errôneo que o homem civilizado faz, ao se intitular a única realidade possível ou admissível, anulando, assim, outros caminhos e outras escolhas, pois, para esse homem, há a “perspectiva de um centro como núcleo de instalação do Mesmo e como preservação do *tópos* da identidade, e a perspectiva de uma margem como espaço do Outro, e como forma da exclusão-fixação da diferença”<sup>149</sup> (COLOMBANI, 2008a, p. 27, tradução nossa).

A necessidade de se considerar o aspecto falho e falível da racionalidade humana é um ponto que, há muito – como em Eurípides –, é objeto de atenção, e, neste caso, referimo-nos, especificamente, a Dioniso e à peça *As bacantes*, conforme nos diz Barbosa (2000, p. 27):

Eis o ponto onde nos encontramos como os gregos: acreditamos num mundo inteligível, num mundo onde a ideia 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 *páthos* com sua lógica ainda não decifrada.

<sup>148</sup> Neste Capítulo, ainda relacionaremos um sátiro específico à cultura helênica dominante.

<sup>149</sup> O trecho correspondente na tradução é: “perspectiva de un centro como núcleo de instalación de lo Mesmo y como preservación del *tópos* de la identidad, y la perspectiva de un margen como espacio de lo Otro, y como forma de la exclusión-fijación de la diferencia”.

O enlace necessário com Apolo é também marcado, em termos de sabedoria e arte, por Nietzsche (2007, p. 37): “Aqui temos, diante de nossos olhares, no mais elevado simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria do Sileno, e percebemos, pela intuição, sua recíproca necessidade”. A sabedoria do Sileno é comentada por Nietzsche, em referência à passagem mítica segundo a qual o rei Midas o teria capturado e forçado a dizer o que era, entre as coisas, a preferível para os homens, a que Sileno responde, conforme as palavras de Nietzsche (2007, p. 33): “Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada ser*. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer”. A individuação e o destroçamento necessitam um do outro.

A civilização não está apartada dos valores que renega. E afirma Mastronarde (2000, p. 306, tradução nossa): “Recusando-se a oferecer o simples e o uniforme, Eurípides deixa a plateia com uma consciência mais aflita da contingência dos valores e da natureza ilusória das construções de ordem e sentido”<sup>150</sup>.

### 3.2 Bela aparência e deformidade: elementos complementares da essência divina

Temos observado, até aqui, como também referendado n’*As bacantes*, que os caminhos da Alteridade (ligados a Dioniso) e os da “Mesmidade” (ligados a Apolo) parecem-se interpenetrar. Ou somente Dioniso habitaria o campo da crueldade? Apolo, terrível, motivo de sofrimentos, envia uma peste aos Aqueus, no Canto I da *Iliada* (HOMERO, 2003, p. 31, v. 10-21), para se vingar da petulância de Agamêmnon, que escorraçara e humilhara um sacerdote seu. Segundo Colombani (2008a, p. 31, tradução nossa): “O Apolo homérico se manifesta no início do poema para marcar e advertir sobre os riscos da *hýbris*, que uma vez mais aparece em termos de desconhecimento em relação à divindade, neste caso, de forma indireta”<sup>151</sup>.

<sup>150</sup> O trecho correspondente na tradução é: “By refusing to offer the simple and the uniform, Euripides leaves the audience with a more unrelieved awareness of the contingency of values and of the illusory nature of constructions of order and sense”.

<sup>151</sup> O trecho correspondente na tradução é: “El Apolo homérico hace su temprana aparición en el poema para marcar y advertir los riesgos de la *hýbris*, que una vez más aparece en términos de desconocimiento a la divinidad, en este caso, en forma indirecta”.

Nessa passagem da *Iliada*, é interessante observar que Apolo, pelo desrespeito a um sacerdote seu, envia uma peste a todo o acampamento dos aqueus, incluindo vários reis, das mais diversas regiões da Hélade, que estavam havia nove anos diante de Troia, na tentativa de tomar a cidade e Helena. Dioniso, pela ofensa direta a si, às bacantes – suas seguidoras – e a sua mãe, conduz um rei – seduzido por seu próprio desejo – e sua família à morte e à destruição. Colombani (2008a, p. 29, tradução nossa), acerca da crueldade do deus solar, relacionado a Dioniso, comenta:

Apolo o acompanha em certa margem de alteridade, sobretudo no que concerne à experiência mântica, deixando a *mania* de ser peculiar do dionisismo para abraçar o território apolíneo, no marco de uma terribilidade, que também arrebatava o patrimônio dionisíaco. Se Dioniso pode mostrar-se terrível, Apolo também o faz, estendendo o *tópos* da crueldade<sup>152</sup>

Em complemento a essa ideia, retomamos uma passagem donde se deduz que a postura apolínea é superficial, uma aparência, segundo Nietzsche (2007, p. 32),

o servidor ditirâmico de Dioniso só é portanto entendido por seus iguais! Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco

Apolo, em verdade, teria sido originalmente uma força lunar – e não solar – e, dessa maneira, teria-se manifestado, vingador, no Canto I da *Iliada*. Por outro lado, sua irmã gêmea, Ártemis, está abertamente legada à alteridade, está à margem, conforme vimos neste Capítulo. De alguma forma, a atuação de Apolo foi modificada, conforme nos ensina Junito Brandão (1987, p. 84):

É necessário levar em conta uma longa evolução da cultura e do espírito grego e mais particularmente da interpretação dos mitos, para se reconhecer nele, bem mais tarde, um deus solar, um deus da luz, de sorte que seu arco e suas flechas pudessem ser comparados ao sol e a seus raios. Em suas origens, o filho de Leto estava indubitavelmente ligado à simbólica lunar.

---

<sup>152</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Apolo lo acompaña en cierto margen de otredad, leído, sobre todo, a partir de la experiencia mântica, donde la manía deja de ser privativa del dionisismo para abrazar el territorio apolíneo, en el marco de una terribilidad, que también arrebatava el patrimonio dionisíaco. Si Dioniso puede mostrarse terrible, Apolo también lo hace, extendiendo el *tópos* de la crueldad”.

### 3.2.1 Mulheres de Apolo

De seus relacionamentos com as mulheres, citaremos dois. A primeira é Corônís, mãe de Asclépio e filha de Flégias. “Amante de Apolo, Corônís o traiu, embora grávida do deus da medicina<sup>153</sup>. Como Apolo a tivesse matado, Flégias tentou incendiar-lhe o templo de Delfos. O deus o liquidou a flechadas” (BRANDÃO, 1987, p. 40). Segundo outra versão, Corônís “foi liquidada a flechadas por Ártemis, a pedido do irmão. Mas, como acontecera a Dioniso, o rebento, certamente através de uma ‘cesariana umbilical’, foi extraído do seio materno” (BRANDÃO, 1987, p. 90). Ártemis, ainda, junto ao “irmão participou do massacre dos filhos de Níobe” (BRANDÃO, 1987, p. 64). Ressalte-se que o Santuário de Asclépio era em Epidauro, e lá, posteriormente, no século IV a.C., foi construído o esplendoroso teatro, e “onde o médico Apolo há muito reinava” (BRANDÃO, 1987, p. 90), sendo, portanto, mais um lugar apolíneo em que Dioniso se instalou, e Nietzsche (2007, p. 38) afirma:

*O desmedido revela-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisiaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. Mas é igualmente certo que lá onde o primeiro assalto foi suportado, o prestígio e a majestade do deus délfico se externaram de maneira mais rígida e ameaçadora do que nunca.*

A segunda mulher é Cassandra, sua sacerdotisa. Conforme já referido, no Capítulo II desta dissertação, a ela é também aplicado o nome *Mainás*, isto é, Louca, Mênade: bacante. Apolo, condoído pela recusa da sacerdotisa a seus apelos amorosos, amaldiçoou-a – ela, que era portadora de um dom divinatório apurado – com o descrédito de seus vaticínios, o que a coloca, conforme dissemos neste Capítulo, no lugar de desajustada e estranha em seu próprio lar, uma mulher envolta em alucinações, que vive antecipadamente a morte de sua família, a queda de sua cidade e sua própria morte.

A loucura de Cassandra está relacionada aos vaticínios de Apolo. Seu Oráculo, em Delfos, foi procurado por homens das mais distantes regiões, tendo recebido até mesmo Édipo. Segundo Colombani (2008a, p. 31, tradução nossa):

A terribilidade do oráculo, sua obscuridade, a mensagem criptografada, difícil de compreender remete não somente à hostilidade de alguém que se nega a uma comunicação aberta, clara e direta, mas também a uma marca identitária que coloca o deus nesse lugar tão elevado<sup>154</sup>

<sup>153</sup> Refere-se a Asclépio.

<sup>154</sup> O trecho correspondente na tradução é: “La terribilidad del oráculo, su oscuridad, el mensaje críptico, difícil de desentrañar, hablan, no sólo de la hostilidad de un dios que se niega a una comunicación abierta, clara y directa, sino también a una marca identitaria que coloca al dios en ese lugar muy alto”.

Além da questão da obscuridade da mensagem, que, em geral, era dúbia, ou dava margem a entendimentos diversos, como o que ocorreu com Édipo, levando-o a uma compreensão diferente do sentido da mensagem, há o problema da relação entre deus e homem. Ao contrário de Dioniso, que liquidamente mescla-se a seus adoradores, não lhes sendo estranho, Apolo se separa radicalmente daqueles que o procuram e daquelas que recebem seus oráculos. Não obstante, defendeu seu sacerdote, na *Iliada*. Contudo, observemos que Crises chega ao acampamento aqueu “nas mãos portando os nastros do certo Apolo presos ao cetro de ouro” (HOMERO, 2003, p. 31, v. 14-5), ou seja, Agamêmnon naturalmente reconheceu as insígnias e, se isso não o fez mudar de ideia, desrespeitou, além de Crises, o próprio deus flecheiro.

Apolo guarda para si a luminosidade e a racionalidade, deixando a loucura se manifestar nas sacerdotisas. No Livro VI da *Eneida*, é narrada a viagem de Eneias pelos Infernos, ocasião em que consulta um templo de Febo Apolo, sendo assim descrita a sacerdotisa do deus solar, por Virgílio (2004, p. 113):

Entretanto, rebelde ainda à posse de Febo, a sacerdotisa se debate furiosamente no seu antro, como uma bacante, e procura sacudir do seu peito o deus poderoso; mas este tanto mais lhe fatiga a boca raivosa, domando seu coração selvagem, e a modela segundo a sua vontade que a oprime.

### 3.2.2 Apolo e Hera: outras feições da ordem

Falamos, neste mesmo Capítulo, sobre a ligação entre os sátiros e Dioniso. No Capítulo II, comentamos a diferença entre a música apolínea, da lira – que, contudo, teria sido inventada por Hermes –, e a música dionisíaca, da flauta, que teria sido inventada por Atena, mas que a rejeitou pela deformidade das faces que lhe provocava, pois, com tal instrumento, “Atena decaíra ao nível do monstruoso. Seu rosto se degradara à semelhança de uma máscara gorgônica” (VERNANT, 1991, p. 73), aspecto que vai de encontro à “necessidade estética da beleza” – para usarmos as palavras de Nietzsche já citadas neste Capítulo –, segundo os padrões que eram vigentes. Mársias, o sátiro, encontra a flauta que Atena havia abandonado, e “a flauta tornou-se a glória do sátiro [...], tocando a flauta, julga poder elevar-se ao nível do deus Apolo. Pretende levar a melhor sobre ele no concurso de música” (VERNANT, 1991, p. 73-4). O deus não gostou de tal comparação, vindo a torturar o sátiro: esfolou-o vivo,

pendurado a uma árvore, como se faz com uma ovelha, tirando-lhe toda a pele. Vernant (1991, p. 74) complementa que Apolo “pendura sua pele numa gruta na nascente do Meandro – exatamente como Atena, segundo certas versões, leva ao ombro, à guisa de égide, não a máscara, mas a pele de Gorgó esfolada”.

O que isso parece nos mostrar é, primeiramente, que, assim como Dioniso, também Apolo é uma divindade que se desenha de maneira, para usar a expressão de Colombani (2008a, p. 25, tradução nossa), “complexa e paradoxal”<sup>155</sup>. Gostaríamos, contudo, de considerar que não é característica somente de Apolo transpor uma suposta separação entre a ordem e a desordem. Rapidamente, teceremos um breve comentário a respeito da legítima esposa de Zeus, Hera.

Protetora dos casamentos, como se sabe, Hera costumava vingar-se das traições de seu marido, mas em suas amantes e em seus filhos. Com Dioniso não foi diferente, pelo contrário, já que essas divindades são opostas em certo sentido, na medida em que ela protege os casamentos legítimos e ele propõe cultos “fora da ordem”. Logo que Dioniso nasceu, do corpo do próprio Zeus, segundo Brandão (1987, p. 120):

Hermes o recolheu e levou-o, às escondidas, para a corte de Átamas, rei beócio de Queroneia, casado com a irmã de Sêmele, Ino, a quem o menino foi entregue. Irritada com a acolhida ao filho adúltero do esposo, Hera enlouqueceu o casal. Ino lançou seu filho caçula, Melicertes, num caldeirão de água fervendo, enquanto Átamas, com um venábulo, matava o mais velho, Learco, tendo-o confundido com um veado.

É também Hera quem enlouquece Dioniso, fazendo com que ele saia em suas andanças, até ser curado pela grande mãe Cibele, como diz o coro nos versos 76-8 do prólogo d’ *As bacantes*: “purificado com os ritos místicos, e de Cibele, Mãe Suprema”<sup>156</sup>. Deus da metamorfose, encontrou nas andanças seu caminho, geralmente acompanhado por seu séquito, composto, especialmente, de mulheres e de animais exóticos.

No entanto, em Apolo e em Hera, encontramos a ordem, a regra, a família tradicional e os valores sendo transmitidos. Valores esses que, pedagogicamente, fomentam o fortalecimento de um *status* relacionado tanto ao controle quanto ao poder, e à bela aparência. Logo, Dioniso é aquele que, “menos ‘político’ dos deuses gregos” (BRANDÃO, 1987, p. 125), colocava em risco as instituições.

<sup>155</sup> O trecho correspondente na tradução é: “compleja y paradojal”.

<sup>156</sup> Tradução de Eudoro de Sousa.

### 3.2.3 Penteu em partes

Muito se discute sobre o que teria ocorrido com Penteu desde o momento em que se entrega ao deus. Quando o rei já está travestido e tem a visão de Dioniso em dobro e com chifres de touro, para Dodds (1986, p. 193, tradução nossa): “Aparentemente ele ainda vê o Estrangeiro a seu lado em sua forma habitual, mas vê também outra figura, o Duplo exato do Estrangeiro, salvo por seus chifres [...]. A visão é [...] uma epifania sinistra do deus”<sup>157</sup>, ou seja, Penteu estaria tendo a visão, a um só tempo, do sacerdote – disfarce humano de Dioniso – e do deus em si, situação que reforça sua natureza complexa. Tal hipótese, pautada na fala do rei de Tebas, ratifica a ideia de que Penteu teria sido tomado pela *manía* sagrada dessa divindade, desde o momento em que manifesta seu desejo intenso por ver as bacantes.

Dodds (1986, p. 97-8, tradução nossa) demarca, ainda, a notável diferença entre a pureza de Hipólito e o puritanismo de Penteu, considerando que:

essa insistência no tema do sexo é também significativa [...] para a psicologia de Penteu. Sua atitude em referência às mulheres nos Bacanais não é o toque de uma simples repulsa: diferente de Hipólito, ele é o puritano sombrio cuja paixão é uma mistura de horror e desejo inconsciente, e é isso que o conduz a sua própria ruína<sup>158</sup>

Mesmo depois de ter sido advertido por Tirésias, vê, nos rituais, quase que em sua totalidade, fins libidinosos. Ou seja, ele é ludibriado pelo deus, mas não a fazer o que não quer, e sim a se deixar levar pelos seus desejos ocultos. Um dado interessante é que “acusações similares foram, aparentemente, direcionadas a novos cultos de mistérios em Atenas, na época de Eurípides”<sup>159</sup> (DODDS, 1986, p. 97, tradução nossa), o que poderia ter influenciado Eurípides no desenho da personagem que insiste, mesmo diante das evidências, em manter sua atitude preconceituosa, por meio de um discurso moralista.

De qualquer forma, vê-se, na trajetória de Penteu, a referência a uma das questões fundamentais do trágico, que seria a relação do homem com os deuses imortais e com sua própria mortalidade, conforme Barbosa (2000, p. 26): “Em resumo, Penteu sucumbirá frente à 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

<sup>157</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Apparently he still sees the Stranger at his side in his wonted shape, but sees also another figure, the Stranger’s exact Double save for its horns [...] The vision is [...] a sinister epiphany of the god”.

<sup>158</sup> O trecho correspondente na tradução é: “this insistence on the theme of sex is also significant [...] for Pentheus’ psychology. His attitude to the Bacchanal women is no tone of simple repulsion: unlike Hippolytus, he is the dark puritan whose passion is compounded of horror and unconscious desire, and it is this which leads him to his ruin”.

<sup>159</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Similar accusations were apparently levelled at the new mystery-cults at Athens in Euripides’ days”.



humanidade conter o divino”. Consideramos que, além de desejar conhecer o divino, deseja essa parcela divina dionisíaca, e, para isso, citamos o que diz Dodds (1986, p. xiv, tradução nossa): “a ‘moral’ d’ *As bacantes* é que nós ignoramos, por nosso próprio risco, a exigência do espírito humano de passar pela experiência Dionisíaca”<sup>160</sup>.

Assim como para Dodds é seu próprio sentimento mesclado de horror e desejo que guia Penteu, Eudoro de Sousa (2010, p. 139), pondo-se de acordo com tal perspectiva, sustenta que é necessário considerar uma espécie de livre arbítrio no caminhar de Penteu e, portanto, nas consequências de suas atitudes: “Usando a terminologia aristotélica, pode dizer-se que a ação do tirano decorre, com a máxima verossimilhança, do seu caráter, e de tal maneira que deste, e só, deste, resulta o desfecho lutuoso do drama”. Conforme comentamos no Capítulo II, Penteu inicia vitorioso sobre Dioniso, com sua postura supermasculina, menosprezando as bacantes e as maneiras ditas efeminadas de Dioniso, mas, além de se travestir de mulher, manifestando todos os cuidados femininos com o aspecto de suas roupas e de sua aparência, esforça-se por aprender como deve agir o corpo de uma bacante. Faz-se, dessa forma, imprescindível retomar as feições da arte euripidiana, levando-se em conta que esse poeta confere certa autonomia a suas personagens, na medida em que buscam construir seu próprio caminho.

Penteu, para tentar fugir à tentação, e com a certeza de sua superioridade, busca soluções por meio da barbárie, sendo, portanto, válidas as seguintes palavras de Colombani (2008a, p. 28, tradução nossa): “A presença do Outro, em geral, manifesta o *páthos*, sentimento, do não reconhecimento, da intolerância, da violência, como forma de neutralizar a presença e a palavra de quem não merece ser considerado um par antropológico”<sup>161</sup>. Finalmente, Penteu vai do conceito padrão de civilizado em direção a costumes – como o incesto<sup>162</sup>, explicitamente manifestado – considerados opostos aos da civilização a que pertence. Acerca da ideia de oposição a que aludimos agora, consideramos fundamental acrescentar uma ponderação, que aproveitamos, diacronicamente, de Bhabha<sup>163</sup> (2003, p. 86), segundo o qual: “O lugar do Outro não deve ser representado [...] como um ponto fenomenológico fixo oposto ao eu, que representa uma consciência culturalmente

<sup>160</sup> O trecho correspondente na tradução é: “the ‘moral’ of the *Bacchae* is that we ignore at our peril the demand of the human spirit for Dionisyac experience”.

<sup>161</sup> O trecho correspondente na tradução é: “La presencia del Otro suele desplegar el *páthos*, sentimiento, del no reconocimiento, de la intolerancia, de la violencia, como forma de neutralizar la presencia y la palabra de quien no merece ser considerado un par antropológico”.

<sup>162</sup> Conforme comentamos no Capítulo II desta dissertação.

<sup>163</sup> Homi Bhabha, nascido na década de 1940, é um dos mais importantes pesquisadores do pós-colonialismo, além de desenvolver estudos de fundamental importância para a reflexão acerca, entre outras coisas, do multiculturalismo e da alteridade.

estrangeira”, isto é, quando nos referimos a um oposto, estamos remetendo a um conceito usual e comum de diferença, pois, de fato, sendo fixo o lugar do Eu, mas cambiante o lugar do Outro, este não poderia ser estritamente oposto àquele.

Eurípides, em meio a uma geração em guerra, reflete, em sua obra, esse estado contraditório da sociedade, o que, não raro, se manifesta como *nóstos*, conforme mencionamos rapidamente no Capítulo II, ligando-se a um possível sentimento de melancolia, remetendo-nos à descrição de Eurípides, segundo Murray (1951, p. 130, tradução nossa): “um ancião melancólico de longas barbas, que ria pouco e não era de muita conversa; [...] meditando ou escrevendo, não sabemos o que”<sup>164</sup>, e à associação que Sontag (1986, p. 85) faz entre os estados de espírito: “o ser melancólico, o solitário”.

Apesar do *nóstos*, Eurípides parecia caminhar à frente de seu tempo, sendo-nos um indício disso o apreço que lhe dedicam as gerações posteriores, consideravelmente mais do que sua própria. Romilly (1984, p. 114) afirma que: “Em sua época Eurípides era essencialmente um ‘moderno’. Sua pintura das paixões, sua insistência na fraqueza humana e seu realismo são sinais certos disso” e, em Jaeger (2001, p. 401), encontramos a identificação dos “heróis anti-heroicos de Eurípides”.

O desencanto com a política de seu tempo, o viés nostálgico de sua arte e a falibilidade humana são elementos que parecem encontrar no enredo d’ *As bacantes* um terreno profícuo. Segundo Mastronarde (2000, p. 302, tradução nossa), “nas últimas peças de Eurípides, é ainda mais difícil do que nas mais antigas encontrar um agente masculino vigoroso, confiante e bem-sucedido”<sup>165</sup>. Aristóteles (2003, 1460 b 31) parece concordar com Sófocles a respeito do desenho das personagens em Eurípides: “quando no poeta se repreende uma falta contra a verdade, há talvez que responder como Sófocles: que representava ele os homens tais como devem ser, e Eurípides, tais como são”, o que pode ser complementado pelo que Mastronarde (2000, p. 209, tradução nossa) afirma sobre Penteu:

Seu aparente controle político é demonstrado pela detenção e prisão de algumas bacantes e do estranho estrangeiro [...]. A imaturidade de Penteu é visível tanto no nível político (por sua entrada violenta, sua maneira de tratar Tirésias e o medo manifestado pelo primeiro mensageiro de falar abertamente) quanto no nível psicológico (por sua referência frequente ao mau comportamento sexual que imagina terem as bacantes e por seu consentimento em resposta à sugestão de Dioniso segundo a qual ele gostaria de ver as bacantes). Sua inflexibilidade e sua falta de visão para as evidências a ele mostradas caminham de mãos dadas com o retrato do comportamento supermasculino, como se vê em seu escárnio com relação à aparência efeminada do estrangeiro e sua insistência em controlar as mulheres e se

<sup>164</sup> O trecho correspondente na tradução é: “un melancólico anciano de larga barba, que ria pouco y no era de muy fácil conversación; [...] meditando o escribiendo, no sabemos qué”.

<sup>165</sup> O trecho correspondente na tradução é: “in the late plays of Euripides it is even harder than in the earlier ones to find a vigorous, confident, and successful male agent”.

colocar superior a elas. Portanto, ele oferece um modelo diferente de maturação fracassada como ser do sexo masculino e como ser humano.<sup>166</sup>

A postura supermasculina de Penteu compõe-se dialeticamente com o coro de mulheres, que são estrangeiras, bárbaras e bacantes – não são helenas nem têm seus costumes. Adicionalmente, a grande movimentação das mulheres nessa peça, sem dúvida, robustece seu caráter patético bem como sua relação com Dioniso, de confiança e adoração – lembremos, especialmente, que os cantos corais d’ *As bacantes* têm feições de hinos litúrgicos –, pois o deus não as abandona, ao contrário, busca persuadir Penteu de atrapalhar seus trabalhos nas montanhas. Outra oposição é indicada por Vernant (2005, p. 355):

A influência de Dioniso sobre seus devotos, no quadro de seu *thiasos*, respeitando plenamente regras rituais, aparece portanto muito diferente da loucura assassina, da raiva demente que ele inspira em seus inimigos, para castigar sua impiedade.

Se, por um lado, Dioniso é doce com suas bacantes, por outro lado, apresenta-se terrível com Penteu e as mulheres da casa real, cumprindo, dessa forma, os objetivos propostos e explicitados no prólogo. Assim também, se, por um lado, o homem é fraco, por outro, a mulher, Agave – “quando ela está sob a influência da possessão dionisiaca”<sup>167</sup> (MASTRONARDE, 2000, p. 264, tradução nossa) –, é dotada de uma competitividade agressiva, que, para Mastronarde, é comparável à de Medeia, sob alguns aspectos, tendo em vista as atitudes da princesa da Cólquida. Entre Penteu e Agave, contudo, há uma série de valores implicados, os quais nos interessam, e, por isso, citamos as palavras de Mastronarde (2000, p. 264, tradução nossa):

O colapso de distinções que é típico do poder dionisiaco é também ilustrado pela sugestão de Agave, de que Penteu deveria imitar o exemplo de sua mãe e aprender a caçar bem (*Ba.* 1252-5). Em qualquer outra situação [...], muitas personagens femininas insistem que devem viver à sombra do exemplo de seus maridos. A sugestão de Agave, da imitação na direção oposta, é impressionantemente anormal. Mas há mais questões envolvidas, além do que apenas a oposição masculino *versus* feminino quanto aos modos de agir; o dionisiaco e o feminino estão, e não somente aqui, alinhados com a natureza e contra a cultura<sup>168</sup>

<sup>166</sup> O trecho correspondente na tradução é: “His apparent political control of affairs is demonstrated by the arrest and imprisonment of some maenads and of the foreign stranger [...]. Pentheus’ immaturity is revealed both on the political level (by his blustering entrance, his threat to Teiresias, and the first messenger’s fear to speak openly) and on the psychological level (by his frequent reference to the imagined sexual misbehavior of the maenads and by his agreement to Dionysus’ suggestion that he would like to see the maenads). His inflexibility and his blindness to the evidence reported to him go hand in hand with the portrayal of hypermasculine behavior, as seen in his mockery of the stranger’s effeminate appearance and insistence on control of and superiority to women. Thus he offers a different model of failed maturation as a male and human being”.

<sup>167</sup> O trecho correspondente na tradução é: “when she is under the sway of Dionysiac possession”.

<sup>168</sup> O trecho correspondente na tradução é: “The collapse of distinctions that is typical of Dionysiac power is also illustrated by Agave’s suggestion that Pentheus should mimic his mother’s example and learn to hunt well (*Ba.* 1252-5). Elsewhere [...] several female characters insist they must live up to the example set by their male relatives. Agave’s suggestion of imitation in the other direction is strikingly abnormal. But more is involved than just male vs. female modes of action, for the Dionysiac and the female are here as else where aligned with nature against culture”.

Anunciado no prólogo da peça, um dos motivos da ida de Dioniso a Tebas é sua mãe, Sêmele, a infâmia contra seu nome, e sabemos que, posteriormente, Dioniso consegue autorização para retirá-la do Hades e levá-la para o Olimpo, transformada em imortal. Enquanto isso, Penteu deseja ver sua mãe em atos libidinosos e é por ela despedaçado, servindo de vítima sacrificial nos rituais em honra à divindade cuja entrada em Tebas tinha a intenção de proibir, pois acaba sucumbindo diante do poder irracional do dionisiaco. Podemos estender tal discrepância ao tratamento em relação ao feminino, pois, enquanto Penteu afirma a necessidade de se colocar as mulheres de volta em seu lugar, dentro de casa, Dioniso não as diminui perante os homens, e, com relação a suas bacantes, não permite que permaneçam presas pelo rei.

### 3.3 Dioniso e a civilização: sem vinho, o que teriam os homens?

Entendemos que, assim como Apolo transita pelo campo da alteridade, Dioniso possui suas intercessões no “campo da ‘Mesmidade’, que ambos os deuses também parecem encarnar”<sup>169</sup> (COLOMBANI, 2008a, p. 25, tradução nossa), constituindo, portanto, marca civilizatória e marca de barbárie. Logo, ratificamos que não pretendemos dizer que Dioniso não seja nem bárbaro nem selvagem.

Dioniso é, portanto, em certa instância, civilizador. É quem nos traz a arte trágica, que decorre de seus rituais, a respeito da qual, e de sua função cívica e artística – não se pode desconsiderar, mesmo no terreno do serviço prestado à *pólis*, sua complexidade estética –, temos falado desde o início do Capítulo I. A tragédia, ainda, conforme Aristóteles (2003, 1449 b 27), “não por narrativa, mas mediante actores [...], suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. Dessa forma, cumpre, evidentemente, um papel social.

É quem nos traz o vinho – e seu domínio –, presente em festas, banquetes e eventos de apreço social. Essa bebida distingue o homem civilizado. É por meio de tal conhecimento que compreendemos quão vasta foi a experiência de Odisseu, em sua tentativa de retorno a Ítaca, pois é a bebida de que se utiliza, no Canto IX da *Odisseia*, para vencer a força selvagem de

---

<sup>169</sup> O trecho correspondente na tradução é: “campo de la Mismidad, que ambos dioses también parecen encarnar”.

um não civilizado, aquele com quem sua inteligência não encontra par, Polifemo, e Odisseu narra (HOMERO, 2007b, p. 133, v. 343-61):

Cansado das lides, [Polifemo] caçou dois dos nossos para o macabro banquete noturno. Tomando coragem, falei-lhe bem de perto, vinho tinto enchia a gamela que eu trazia nas mãos: ‘Vinho, meu caro Ciclope, junta vinho ao festim de carne de heróis. Provarás a delícia da bebida guardada em nossa nau submersa. Trouxe-o na esperança de me poupares, de me enviases para minha casa. Enlouqueceste? Tua selvageria não tem limites? Quem neste vasto mundo desejará visitar-te conhecendo teus hábitos?’ [...] O brilho do vinho entrou-lhe rubro pelo olho. Três vezes servi.

Há outras passagens em Homero, como o verso 110 do Canto I da *Iliada*, em que a menção ao vinho torna mais clara a opulência em que viviam os pretendentes de Penélope. No verso 40 do Canto III, Atena, sob a figura humana de Mentor, acompanha Telêmaco na busca por seu pai, e, chegando juntos a Pilos, partilham do suntuoso banquete de Neleu, em Pilos. Tais ocasiões se repetirão, mas citaremos apenas mais uma, a do Canto IV, última parte da chamada *Telemaquia*. Diante do clima de profunda tristeza e pesar pelo desaparecimento do rei de Ítaca, a bela Helena oferece a Telêmaco, além do vinho, outra bebida, o nepentes: “Ocorreu à filha de Zeus, Helena, outra providência: deitou uma droga<sup>170</sup> no vinho. Dor e azedume sumiram. De trabalhos, fossem quais fossem, nem sombra. A droga<sup>171</sup>, lançada na cratera, tinha o poder de proteger contra amarguras por um dia inteiro” (HOMERO, 2007a, p. 103, v. 219-23). Segundo Liddell & Scott (1996, p. 1174, tradução nossa), *nipenthés* é o que “desterra a dor e a tristeza”<sup>172</sup>. Interessante notar que essa palavra é o oposto do nome de Penteu, que, conforme já comentamos nesta dissertação, estava ligado a dor e sofrimento. Assim como Penteu se liga à dor, o vinho se liga ao nepentes.

Penteu foi avisado por duas vezes – conforme citamos no Capítulo II –, uma por Tirésias, no primeiro episódio, e outra por Dioniso, no segundo episódio, sobre o significado de seu nome e a relação que poderia guardar com os eventos futuros. Também por duas vezes foi avisado sobre a importância de Dioniso e sua relação com o vinho. O mensageiro do terceiro episódio adverte Penteu sobre a divindade, nos versos 769-74: “Senhor, este deus, não importa qual seja, recebe em tua cidade, grande que é por todo o aspecto; e demais, ao que sei, dizem que aos mortais fez dom da vinha, adormecedora de nossas penas. E sem vinho amor não existe; prazer algum aos homens resta”<sup>173</sup>. O vinho, deste modo, apresenta-se como nepentes. Por analogia, é como se, à maneira da dor que se esvai por meio da ingestão de nepentes ou vinho, também Penteu se desfragmentasse diante do poder dionisíaco.

<sup>170</sup> Aqui o original é o termo *phármakos*.

<sup>171</sup> Aqui o original é o termo *nipenthés*.

<sup>172</sup> O trecho correspondente na tradução é: “banishing pain and sorrow”.

<sup>173</sup> Tradução de Eudoro de Sousa.

A advertência do mensageiro foi a segunda, tendo sido a primeira feita por Tirésias, no primeiro episódio, invocando ainda Apolo – com referência a Dioniso em Delfos – e Deméter, mas Penteu não vê. Segundo Detienne (1988, p. 52): “A divindade evocada pelo adivinho na cena tebana é o Dioniso familiar aos atenienses, o deus da vinha e do vinho”. É esse lado de Dioniso que se liga a Deméter, pelo cultivo do líquido e do sólido, pois, conforme Detienne (1988, p. 68): “O vinho bem temperado inaugura o gênero de vida ‘cultivada’, da mesma forma que a comida à base do trigo moído de Deméter se introduz em campos e aldeias”. Tais ideias podem ser complementadas por Vernant (2005, p. 350):

O selvagem e o civilizado. Dioniso faz fugir das cidades, desertar as casas, abandonar filhos, marido, família, deixar as ocupações e os trabalhos cotidianos. Ele é celebrado à noite, em plena montanha, nos vales e nos bosques. Suas servas tornam-se selvagens ao manejar as serpentes, ao amamentar como se fossem suas as crias dos animais. Elas estão em comunhão com todos os animais, tanto selvagens como domésticos, estabelecendo com toda a natureza uma nova e alegre familiaridade. Mas, Dioniso é um deus “civilizador”. O coro de suas fiéis Mênades da Lídia aprovará Tirésias, que colocou em paralelo Deméter e Dioniso: o deus é para o elemento líquido, para a bebida, o que a deusa é para o sólido e para o comestível. Uma inventando o trigo e o pão, o outro inventando a vinha e o vinho, ambos introduziram nos homens aquilo que os fez passar da vida selvagem à vida cultivada.

Contudo, sobre o vinho e sua relação com os cereais, no par Dioniso-Deméter, há uma importante diferença a se considerar, conforme sustenta Vernant (2005, p. 350):

Entre o trigo e o vinho há entretanto uma diferença. O trigo está inteiramente do lado da cultura. O vinho é ambíguo. Quando é puro, ele encerra uma força de extrema selvageria, um fogo abrasador; quando é cortado e consumido segundo as normas, ele traz, à vida cultivada, uma dimensão suplementar e como que sobrenatural: alegria do festim, esquecimento dos males, droga que dissipa as penas (*phármakon*); ele é o adereço, o coroamento, o brilho vivo e alegria do banquete, a felicidade da festa.

Tal dubiedade, intrínseca à natureza dionisíaca, mistura-se, como o vinho diluído na água, a seu irmão mais velho, Apolo. Desde a Antiguidade e até os dias atuais, muito se discute tanto sobre os malefícios e os perigos das bebidas alcoólicas quanto sobre os benefícios do vinho – “beba com moderação”, ou seja, nada em excesso.

### 3.4 Dioniso & Penteu

Assim como há uma relação complexa entre o campo de atuação de Dioniso e o de Apolo, entendemos que também haja uma união, na tragédia *As bacantes*, entre o deus e o rei, conforme temos apresentado nesta dissertação. Da mesma forma que as questões entre os dois deuses podem refletir, para além do plano do religioso, problematizações diversas, como sociais, identitárias e referentes ao posicionamento do homem frente ao mundo, Dioniso e Penteu se dilatam para além das máscaras e do tempo, sendo novamente o deus apresentado como o Outro, e Penteu, o Mesmo.

O caminhar de Penteu em direção a Dioniso, manifesta-se, passo a passo, em uma tensão entre a busca de seus valores reais civilizados e o clamor por uma vivência dionisíaca renegada. Os valores da tradição – inevitável não nos lembrarmos da fala de Nietzsche acerca do poeta “ingênuo”, Homero, à qual nos referimos no Capítulo II – são sacudidos, como a estrutura do castelo que se abala com a [tentativa de] prisão de Dioniso. Conforme Colombani (2008a, p. 27, tradução nossa):

A “Mesmidade”, como eixo de poder, consolida a construção e a conservação da tradição, e a transmissão da memória tanto individual como coletiva, além de constituir o paradigma das formas em que se expressa [...]. A Alteridade, por outro lado, desenha um cenário complexo; seu território inclui os modos de se relacionar, visualizar, qualificar ou desqualificar os outros homens que diferem em seus aspectos físicos exteriores, em seus costumes e em algumas formas de construir suas identidades.<sup>174</sup>

Dioniso representa o novo, conforme sustenta Dodds (1986, p. 94-5, tradução nossa): “na peça, Dioniso é um deus recente, e é Penteu – e não Dioniso – quem é intitulado a defender a tradição”<sup>175</sup>. No entanto, ao mesmo tempo, retoma estados pré-civilizatórios/pré-lógicos, e, assim, “elimina a distância que separa os deuses dos homens, e estes dos animais” (VERNANT, 2006, p. 78), evidenciando, dessa forma, a condição política de seus adoradores, em sentido *lato*. Considerando que “a vida religiosa aparece integrada à vida social e política, da qual constitui um aspecto” e, portanto, que “o sacerdócio é uma magistratura; toda magistratura comporta um aspecto religioso” (VERNANT, 1990, p. 420), perceberemos o caráter igualitário dessa religião, em sua maioria praticada por mulheres bem como por

<sup>174</sup> O trecho correspondente na tradução é: “La Mismidad, como eje de poder, consolida la construcción y conservación de la tradición y la transmisión de la memoria tanto individual como colectiva, y constituye el paradigma de las formas en que se expresa [...]. La Otredad, en cambio, dibuja un escenario complejo; su territorio incluye los modos de entrar en relación, visualizar, calificar o descalificar a los otros hombres que diferencian en sus aspectos físicos exteriores, en sus costumbres y en algunas formas de construir sus identidades”.

<sup>175</sup> O trecho correspondente na tradução é: “in the play Dionysos is a new god, and it is Pentheus, not Dionysos, who is entitled to appeal to tradition”.

escravos, que encontravam aí o *status* do qual não lhes era permitido usufruir na organização da *pólis*. Ainda conforme Vernant (1990, p. 421):

A corrente religiosa do dionisismo ofereceu, pois, em época antiga, um quadro de agrupamento aos que se achavam à margem da ordem social reconhecida. Alguns dos epítetos cultuais do deus, *Eleuthérios*, *Lýsios*<sup>176</sup>, comprovam essa mistura do social e do religioso em uma mesma aspiração à liberdade e à libertação.

Por isso, Dioniso parece representar, ao mesmo tempo, o arcaico e o novo, mas não a tradição de *status* elevado. Situa-se tanto em um passado remoto – daí sua ligação com a Idade de Ouro – quanto em uma necessidade nova, naquele momento, no contexto da peça, de se observar outros valores, necessidade essa que é renegada, à força, por Penteu.

### 3.4.1 A felicidade e a ironia

Vernant (2005, p. 356-7) reforça a questão do relacionamento que cada um, Dioniso e Penteu, mantém com os seus, acrescentando outro dado importante: “A distância entre o estado de espírito das fiéis do deus ao celebrarem seus ritos e o das mulheres que ele quer pôr a perder, desferindo-lhes o delírio, se expressa ironicamente pela retomada dos mesmos termos, em ambos os casos, com significados opostos”. Dioniso elimina as distâncias entre ele e suas bacantes, mas Penteu mantém um distanciamento vertical de seus servidores, e é justamente a ironia que realça tal diferença, acentuando-lhe a tragicidade.

Por sua importância para a trama, por ser exemplar com relação à ironia e por trazer o eco do que temos apresentado, em especial, neste Capítulo, comentaremos o uso do termo *eudaimonía*, que, etimologicamente, pode ser traduzido pela ideia de se estar em companhia de um deus ou do poder divino, no sentido positivo, indicado por *eu-*, “bom”. *Eudaimonía* significa “prosperidade, boa sorte, opulência [...]; felicidade verdadeira e plena”<sup>177</sup> (LIDDELL & SCOTT, 1996, p. 708, tradução nossa), ou seja, em uma palavra, é a felicidade. Conforme Vernant (2005, p. 358):

Nada há de comum, então, entre a santa beatitude, a *eudaimonía* que o deus confere a seus fiéis (73, 165, 902, 904), e aquela, completamente ilusória, de que Agave se crê preenchida, e da qual ela queria que Penteu fosse um espectador admirativo (1258). Desse fantasma de felicidade estranho à exaltação da felicidade dionisíaca, bem como à consciência de um frio espírito lúcido, Cadmo dá uma definição surpreendente, situando-o, como a divagação de Agave, num entremeio equívoco e incerto em que não se poderia falar nem de felicidade nem

<sup>176</sup> Tanto *Eleuthérios* quanto *Lýsios* são termos que se referem à libertação, ausência de amarras.

<sup>177</sup> O trecho correspondente na tradução é: “prosperity, good fortune, opulence [...]; true, full happiness”.



de infelicidade. Diante de suas filhas, exultantes de prazer em seu delírio, o ancião observa: “Se até o final da vossa vida continuásseis no estado em que vos encontrais, então, sem se poder dizer-vos felizes, pelo menos não sentiríeis vossa infelicidade” (1260).

Segundo Sousa (2010, p. 116): “Na duplicidade do sentido de muitas réplicas, há sempre um de mau presságio”. Tal duplicidade está ligada, ainda, à tensão dialética da tragédia, na medida em que o entendimento do termo “felicidade” pela plateia ocorre sob pontos de vista diferentes, percepções que se opõem e que, por serem ambas apresentadas, reforçam-se. Ou seja, a intensidade da felicidade das bacantes de Dioniso é enfatizada na medida em que vemos a mesma palavra ser utilizada em seu sentido oposto, assim como, da mesma forma e em sentido inverso, a infelicidade realça seus contornos.

Para definir o que Dioniso proporciona a seus fiéis, Dodds (1986, p. xiv, tradução nossa) não deixa de fora esse termo: “Para aqueles que não fecham suas mentes contra isso, tal experiência pode ser uma profunda fonte de poder espiritual e *eudaimonía*”<sup>178</sup>. Ainda segundo Vernant (2005, p. 357): “Da mesma forma, a felicidade de que se vale a rainha em seu delírio, felicidade que ela se ufana de fazer todos os seus usufruírem, não passa de sombra, do fantasma, derrisório e macabro, da felicidade que as verdadeiras bacantes partilham com o seu deus”. O momento de felicidade de Penteu parece ser em diálogo com Dioniso, enquanto faz seus planos de assistir às bacantes, e é por meio de Penteu, e de sua entrega, que todo o ritual pode consumir-se.

Finalmente, considerando uma afirmação de Vernant (1991, p. 102), que retomaremos no próximo subitem, segundo a qual Dioniso recorria à alegria e à liberdade “com vistas à comunhão de uma idade de ouro”, é possível inferir, na felicidade e em sua ironia, o constante desenvolvimento do problema da civilização contra a natureza, já que a alegria da bacante é verdadeira e está na natureza, enquanto que o uso da mesma palavra, por Agave, carregando a cabeça de seu filho morto – à maneira de troféu de caça –, remete às questões apresentadas neste Capítulo, baseando-se em Mastronarde e na ligação da mãe do rei, por meio de uma agressividade competitiva, com valores masculinos, voltando-se, portanto, para a cultura, no sentido de civilização.

---

<sup>178</sup> O trecho correspondente na tradução é: “For those who do not close their minds against it such experience can be a deep source of spiritual power and *eudaimonía*”.

### 3.4.2 A nostalgia e a sabedoria

A peça *As bacantes*, conforme mencionamos no subitem anterior, parece sugerir uma busca à Idade de Ouro, ou uma fuga à Idade de Ferro, na medida em que esses rituais e os cantos das bacantes nos remetem à natureza e ao estado natural do ser humano, estado em que se encontram as bacantes, em comunhão com a floresta e os animais. Lembremos que a tragédia, embora escrita e encenada no século V a.C., busca sua ambientação em períodos remotos da Hélade. Kerényi (2002, p. 33), ainda, ensina-nos que “em si mesmo o mel tinha um significado mitológico: vinha a ser a bebida da Idade de Ouro e o alimento dos deuses”, e o magnífico prólogo da peça não poderia deixar de mencionar “o néctar das abelhas” (v. 145) como uma das maravilhas líquidas que a natureza partilhava, em festa, com as bacantes.

A artificialidade e a civilização vêm associadas nesta peça, de maneira subtextual, a Atenas – e, claramente, não são valores vistos como sabedoria, neste contexto –, culminando nos versos em que Dioniso afirma ao rei de Tebas, Penteu, que os bárbaros são mais sensatos do que os helenos, sendo diferentes apenas os costumes.

E, no que se refere aos costumes, vale uma citação de Bhabha (2003, p. 86), o qual sustenta: “O Outro deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial – cultural ou psíquica – que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade linguística, simbólica, histórica”. É assim que Penteu desdenha da aparência, dos modos, do discurso e da origem de Dioniso. No que se refere à aparência, é interessante comentar que Gorgó – par de Dioniso em alteridade – “se estabelece numa zona do sobrenatural que, de certa maneira, questiona a vigorosa distinção entre deuses, homens e animais, entre níveis e elementos cósmicos. Opera-se uma mistura inquietante e análoga à que Dioniso realiza pela alegria e pela liberação, com vistas à comunhão de uma idade de ouro” (VERNANT, 1991, p. 102), o que pode ser visto como a busca de uma lógica outra, que seja diferente da que predomina e se impõe como o caminho único, o progresso, a civilização.

Tornar-se civilizado pode não significar ser sábio e sensato. Esse tema constitui um questionamento corrente da peça, podendo mesmo ser elencado entre os pontos centrais, tão reforçado pelo coro e presente de forma marcante no seguinte diálogo do terceiro episódio (v. 655-6):

Penteu – Sábio que és! Mas não quando devias sê-lo.  
Dioniso – Justamente aí é que mais sábio sou.<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> Tradução de Eudoro de Sousa.

Cada um se refere a um tipo de saber. De acordo com Dodds (1986, p. 121, tradução nossa), “eis a falsa sabedoria de homens como Penteu [...] em contraste com a verdadeira sabedoria da aceitação devota”<sup>180</sup>, contudo, na medida em que um lado se coloca como a verdade sobre o outro, afigura-se, de alguma maneira, a característica bárbara em ambas as posturas. Colombani (2008a, p. 27, tradução nossa) afirma que: “Há, no Outro, certa dimensão de opacidade, que o situa em um ponto de irracionalidade. Frente à racionalidade hegemônica do Mesmo, o Outro aparece paralisado por certa forma de sem razão ou de uma racionalidade menor”<sup>181</sup>. Penteu, como se vê – também pelos cantos corais –, é a chamada racionalidade e exclui todas as outras lógicas.

### 3.4.3 Estou consagrado a ti

A interpenetração da barbárie, da civilização e da selvageria, à maneira de uma fusão por meio da qual todas as coisas se derretem e se mesclam em favor do nascimento de Outra coisa, poderá ser o que representa o estado estético dionisiaco. É também por meio de tal fusão que se processa, em Penteu, nas palavras de Vernant (1991, p. 35), “em vez do homem outro, o outro do homem”.

Enquanto o primo de Penteu o conduz pelos caminhos que este, de fato, deseja percorrer, mascarado e travestido de mulher, é que se vê a destruição de uma máscara, o irromper de um processo ligado à natureza e ao inevitável, irrepresável. Segundo Nietzsche (2007, p. 38):

Apolo não podia viver sem Dioniso! O “titânico” e o “bárbaro” eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo! E agora imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente represado, irrompeu o tom extático do festejo dionisiaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas todo o *desmesurado* da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente, devia tornar-se sonoro; imaginemos o que podia significar esse demoníaco cantar do povo em face dos artistas salmodiantes de Apolo, com os fantasmais arpejos de harpa! As musas das artes da “aparência” empalideciam diante de uma arte que em sua embriaguez falava a verdade, a sabedoria do Sileno

<sup>180</sup> O trecho correspondente na tradução é: “it is the false wisdom of men like Pentheus [...] in contrast with the true wisdom of devout acceptance”.

<sup>181</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Hay en el Otro una cierta dimensión de opacidad, que suele ubicarlo en un punto de irracionalidad. Frente a la racionalidad hegemónica de lo Mismo, el Otro suele aparecer transido por cierta forma de la sin razón o de una racionalidad menor”.

A [tentativa de] prisão de Dioniso nos soa como elemento profundamente emblemático. Quando Penteu tenta represar Dioniso, o que ocorre é que seu Apolo em suntuosidade arquitetônica – o castelo –, então, começa a vir abaixo. É que se faz presente a relação indissociável entre selvagem e civilizado:

O que *As bacantes* nos apresentam na cena trágica é Dioniso, como problema, como problema de Eurípides, como problema da sua época, problema da Grécia Clássica, que à hora crepuscular, revolvendo os olhos para dentro de si, estremece de espanto ao descobrir que o espírito – vontade disciplinadora e inteligência ordenadora –, não poderia aniquilar toda a irracionalidade elementar, sem que, no mesmo ato, destruísse a sua própria razão de ser. (SOUSA, 2010, p. 14)

A dialética do embate entre as personagens Dioniso e Penteu, de acordo com o que temos tentado comprovar como hipótese, é, portanto, também a dialética de uma complexa confluência. Conforme o rei tebano impõe limites ao deus, vai-se desenhando o distanciamento entre ambos, contudo, também sua aproximação, na medida em que Penteu se apresentava como inimigo da divindade, “mas um inimigo que, em seu sofrimento, permanecia tão próximo do deus a ponto de representá-lo” (KERÉNYI, 2002, p. 168), já que Dioniso é também o animal oferecido para o derramamento de sangue, em seu próprio culto. Kerényi (2002, p. 177) complementa: “Dioniso é a presa da caça e a vítima animal do sacrifício”.

Penteu, abandonando o terreno que se considera de Apolo, diz: “Pronto! Enfeita-me tu, em tuas mãos estou.”<sup>182</sup> (v. 834). Sousa (2010, p. 116), a esse respeito, ratifica que “no original, ‘*anakeímesthai soi*’ tanto pode significar ‘estou nas tuas mãos’, como ‘estou consagrado a ti’, ou, com os olhos postos na sequência do mito, ‘sou a vítima destinada ao sacrifício’ que hão de celebrar para gáudio teu”. De tal forma é que Penteu, partindo de sua postura de bela aparência irreduzivelmente inflexível, acaba por se tornar, ele mesmo, o próprio Dioniso. Contudo, na complementariedade das essências divinas, enquanto Apolo empunha a flecha, Dioniso empunha o tirso.

---

<sup>182</sup> Tradução de Eudoro de Sousa citada em seu comentário à tradução dessa peça, na página 116.

## 4 CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, voltamos nosso olhar para o desenvolvimento do teatro ateniense, em sua feição trágica, e sua inseparável relação tanto com o Estado quanto com a sociedade. O século V a.C. e suas grandes transformações, junto aos antigos mitos do panteão grego, forneceram material para os três principais tragediógrafos, a saber, Ésquilo, Sófocles e Eurípides desenvolverem, cada um a sua maneira, enredos e personagens que levam o homem a se questionar e a renovar os valores vigentes da sociedade. Percebe-se que a influência do momento histórico e dos valores correntes é consideravelmente relevante no teatro, marcando também sua recepção, e a esse respeito nos voltamos para Eurípides, e, especialmente, para a tragédia *As bacantes*.

As características da tragédia, desde seu surgimento até seu declínio, são ainda um debate aquecido por diferentes e relevantes opiniões, mostrando-nos a vivacidade dessa arte e sua constante reavaliação. Tanto estética como socialmente, seu papel passou por várias alterações, e, entre elas, destacamos dois aspectos. O primeiro é a possível influência, na estrutura teatral, da crescente importância da linguagem escrita em detrimento da oralidade, modelo homérico portador da tradição e da coletividade. O segundo aspecto é a crescente e gradativa valorização da individualidade de cada ser humano como único e possuidor de sua própria complexidade perante o mundo e seus semelhantes. Ambos os aspectos, possivelmente, refletem-se na contínua diminuição do papel dos cantos do coro trágico, à medida que cresce o papel do diálogo e da argumentação entre personagens, por meio de uma fala que, nos fins do século V a.C., se mostra individual.

A peça *As bacantes*, de autoria do mais controverso e polêmico dos tragediógrafos, marcado pelas reviravoltas próprias dos períodos de guerra e pela influência sofista, valoriza a experiência dionisíaca como tema central, e, portanto, entendemos que seja mais uma peça que traz aos palcos a discussão da alteridade e uma crítica à intolerância com o Outro, sem descuidar, contudo, de todo o rigor formal que envolve a experiência complexa da tragédia grega, em termos estéticos. Tal discussão se perfaz por meio da libertação dionisíaca como metáfora da recusa de uma intelectualização – símbolo de civilização e de masculinidade – que se pretende superior e se apresenta como única via, uma verdade absoluta. E ecoa o questionamento das bacantes: o que é a sabedoria?

No texto de *As bacantes*, percebemos os diferentes lugares do selvagem, do bárbaro e do civilizado bem como sua separação relacionada a um *status* convencionalizado pelas camadas

privilegiadas de um meio social, que definiria os parâmetros do que se pode considerar como progresso. É assim que, pela tumultuada e confluyente relação entre Dioniso e Penteu, percebemos a inverossímil dissociação entre o bárbaro e o civilizado, nos termos que se pretende defini-los, até nossos dias. Para isso, ampliamos nosso campo para abarcar a cultura helênica, na medida em que recorreremos também a Apolo, como símbolo de civilização e masculinidade, repetindo nossas próprias palavras – mas que comporta em si a barbárie –, em relação a Dioniso – que comporta em si, além da barbárie, a civilização, compondo, ambos, as transformações em uma sociedade.

Acreditamos, ainda, como diz Wolff, que a civilização está, de fato, associada à assimilação do Outro – ou à coexistência de diferentes costumes e valores –, ou seja, é divergente da ideia de imposição de uma verdade única, a qual está ligada a um *status* específico que, geralmente, se impõe, não significando, contudo, que algumas práticas não sejam, ao menos a nosso ver, de fato, bárbaras. Não pretendemos, contudo, aqui, supor que a questão esteja encerrada, mas, ao contrário, indicamos um ponto de discussão que nos parece pertinente, tanto na reavaliação de um passado quanto na vivência dos dias atuais. À medida que reconhecemos esses questionamentos nas obras de arte de Eurípides, ganha força a sugestão de que se tratava de um artista à frente de seu tempo, vindo a ser mais valorizado pelos séculos posteriores do que o foi em seus próprios dias. Em suma, verificamos, na mencionada obra de Eurípides, a busca pela paz – já que coloca em xeque o valor da guerra e dos conflitos étnicos –, pelas escolhas de cada indivíduo dentro de uma sociedade e, sobretudo, pela convivência multicultural.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, [19—]. 555 p.
- ΑΝΔΡΙΩΤΗΣ, Ν. Π. *Ετυμολογικό λεξικό της κοινής νεοελληνικής*. Γ έκδοση. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 1995. 436 p.
- ARISTÓFANES. *A greve do sexo (Lisístrata); A revolução das mulheres*. Tradução do grego e introdução: Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 151 p.
- \_\_\_\_\_. *Eleven plays: the Greek classics*. Edited by James H. Ford. Translated by the Athenian Society. Texas: El Paso Norte Press, 2006. 480 p.
- \_\_\_\_\_. *Frogs*. Translated by Ian Johnston. Arlington: Richer Resources Publications, 2008. 109 p.
- \_\_\_\_\_. *Théâtre complet 1: Les acharniens, Les cavaliers, Les nuées, Les guêpes, La paix*. Traduction, introduction, notices et notes par Marc-Jean Alfonsi. Paris: Garnier Frères, 1966. 371 p.
- \_\_\_\_\_; MENANDRO. *A paz e O misantropo*. Coleção Universidade. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968. 224 p.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7. ed. Brasília: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. 316 p.
- BHABHA, Homi. Interrogando a identidade: Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 70-104.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Eurípidés e a consciência trágica do limite. In: *Teatro e Crítica Teatral*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura. V. 7, Dezembro/2000. Disponível em: [http://www.letas.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_07/ale07\\_tvrp.pdf](http://www.letas.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_07/ale07_tvrp.pdf). Acesso em: 12 out. 2011. 21-8. Anual.
- BELLESSERT, André. *Athènes et son théâtre*. Paris: Librairie Académique Perrin Éditeur, 1954. 347 p.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvin, 2008. 363 p.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975. 123 p.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena, o eterno feminino*. Petrópolis: Vozes, 1989. 136 p.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia Grega*. 3 v. V. II. Petrópolis: Vozes, 1987. 381 p.
- \_\_\_\_\_. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. 114 p.

- BURIAN, Peter. Myth into mythos: the shaping of tragic plot. In: EASTERLING, P. E. (Edited by). *The Cambridge companion to Greek tragedy*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997. p. 178-210.
- BURKERT, Walter. *Greek religion: archaic and classical*. Translated by John Raffan. Cambridge: Harvard University Press, 1985. 493 p.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 4 v. V. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Alambra, 1987. 194 p.
- COLOMBANI, María Cecilia. A propósito de Dioniso y Apolo. Mismidad y Otriedad: el juego de las tensiones. In: *Nuntius Antiquus*, nº 2. Belo Horizonte, dez. 2008a. p. 25-40. Anual.
- \_\_\_\_\_. Apolo: el legado moral en la constitución del sujeto político. In: *Nearco: Revista Eletrônica de Antiguidade*, nº 1, ano 1. Rio de Janeiro, 2008b. p. 8-12. Semestral.
- DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 152 p.
- DODDS, E. R. (edited with introduction and commentary by). *Euripides' Bacchae*. 2nd ed. New York: Clarendon Paperbacks, 1986. 253 p.
- EASTERLING, P. E. Form and performance. In: \_\_\_\_\_. (Edited by). *The Cambridge companion to Greek tragedy*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997. p. 151-77.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972. Série Debates (Filosofia). 183 p.
- ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução do grego e apresentação: Mário da Gama Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. 198 p.
- EURÍPIDES. *As bacantes*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1998. 112 p.
- \_\_\_\_\_. *As bacantes*. Tradução e introdução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2010. 144 p.
- \_\_\_\_\_. *Bacas*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição bilingue. São Paulo: Hucitec, 1995. 133 p.
- \_\_\_\_\_. *Hippolytus, Suppliant women, Helen, Electra, Cyclops*. Translation and commentary by John Frederick Nims. Edited by David R. Slavitt & Bovie Palmer. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998. 374 p.
- \_\_\_\_\_. *Medeia; Hipólito; As troianas*. Tradução do grego, apresentação e notas: Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 238 p.



- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Tradução do grego, apresentação e notas: Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 277 p.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. As neurociências e a ‘cultura somática’ dos nossos dias. *Homepage* “Garamond – bons livros, grandes autores”. Publicada em 12/12/2011. Disponível em: <<http://www.garamond.com.br/noticias.asp?id=1323703216>> Acesso em: 7 jan. 2012.
- FESTUGIÈRE, A. J. *De l'essence de la tragédie grecque*. Paris: Editions Aubier-Montagne, 1969. 146 p.
- GLANCEY, Jonathan. *A história da arquitetura*. Tradução de Luis C. Borges e Marcos Marcionilo. São Paulo: Loyola, 2001. 240 p.
- GOETHE, Johann Wolfgang von; ECKERMANN, Johann Peter. *Conversations of Goethe with Johann Peter Eckermann*. Translated by John Oxenford. London: J. M. Dent, 1930. 447 p.
- GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, [19—]. 120 p.
- HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Tradução de Ordeo José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 370 p.
- HOMERO. *Iliada*. 2 v. v. 1: Cantos I a XII. Edição bilingue. Tradução de Haroldo de Campos. 4. ed. São Paulo: Erx, 2003. 481 p.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. 3 v. v. 1: Telemaquia. Edição bilingue. Tradução de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007a. 156 p.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. 3 v. V. 2: Regresso. Edição bilingue. Tradução de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007b. 278 p.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*. São Paulo: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 1413 p.
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002. 389 p.
- KRISTEVA, Julia. *Strangers to ourselves*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991. 230 p.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg. Coleção Debates – Teatro. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. 306 p.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexikon*. Oxford: Clarendon Press, 1996. 2042 p.

- LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 140 p.
- LUKÁCS, György. *The theory of the Novel*. Translated by Anna Bostock. Cambridge: MIT Press, 1971. 160 p.
- MASTRONARDE, Donald J. *The art of Euripides: dramatic technique and social context*. New York: Cambridge University Press, 2000. 361 p.
- ΜΠΙΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ, Γεώργιος Δ. *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Β' έκδοση. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε., 2006. 2032 p.
- MURACHCO, Henrique. *Língua grega: visão semântica, lógica, orgânica e funcional*. 2 v. V. 1. São Paulo: Discurso Editorial/Vozes, 2001. 735 p.
- MURRAY, Gilbert. *Eurípides y su época*. Traducción de Alfonso Reyes. 2. ed. em espanhol. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1951. 201 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 177 p.
- NUÑEZ, C. F. P. & PEREIRA, V. H. A. O teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, José Luiz (Org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 69-133.
- REINHARDT, Karl. La crise du sens chez Euripide. In: \_\_\_\_\_. *Eschyle – Euripide*. Arguments 55. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. 331 p.
- RIBEIRO Jr., Wilson A. Paradigmas do sacrifício humano em Eurípides. In: CARDOSO, Zelia de Almeida & DUARTE, Adriane da Silva (org.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 193-211.
- ROMILLY, Jacqueline de. *Fundamentos de literatura grega*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1984. 312 p.
- ROTH, Paul. Teiresias as Mantis and Intellectual in Euripides' Bacchae. In: \_\_\_\_\_. *Transactions of the American Philological Association*, vol. 114. The Johns Hopkins University Press, 1984. p. 59-69. Semestral.
- SCHLEGEL, Friedrich Von. *Lectures on the history of literature, ancient and modern*. 2 v. V. 1. Philadelphia: William Fry, 1818. 346 p.
- SEGAL, Charles. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, Jean-Pierre (Dir.). *O homem grego*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994. p. 175-98.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego e apresentação: Mário da Gama Kury. 12. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 262 p.

- SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. In: \_\_\_\_\_. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986. p. 85-102.
- SOUSA, Eudoro de. Dioniso em Creta. In: \_\_\_\_\_. *Dioniso em Creta e outros ensaios: estudos de mitologia e filosofia da Grécia antiga*. São Paulo: Duas cidades, 1973. p. 7-71.
- SUAREZ, Rosana. *Nietzsche e a linguagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. 174 p.
- STONE, I. F. *O julgamento de Sócrates*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 331 p.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 153 p.
- TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982. 533 p.
- \_\_\_\_\_. *Pericles' funeral oration*. Trilingual ed. Greek/English/French. Athens: The Hellenic Parliament Foundation, 2005. 111 p.
- VEGETTI, Mario. O homem e os deuses. In: VERNANT, Jean-Pierre (Dir.). *O homem grego*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994. p. 229-53.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: Figuração do outro na Grécia antiga: Ártemis e Gorgó*. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed. Jorge Zahar, 1991: Rio de Janeiro. 120 p.
- \_\_\_\_\_. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 504 p.
- \_\_\_\_\_. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006. 93 p.
- \_\_\_\_\_; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2005. 376 p.
- VIRGÍLIO, Publio. *Eneida*. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. 287 p.
- WOLFF, Francis. "Quem é bárbaro?" In: NOVAES, Adauto (org.). *Civilização e barbárie*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.19-43.