

### 3. Sob as bênçãos de *Lýsios*

τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν  
ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας

“Nossas maiores bênçãos  
vêm a nós através da  
loucura”  
Platão, *Fedro*, 244A

#### 3.1 A μανία que liberta

No ponto de encontro das reflexões de Jean-Pierre Vernant e Marcel Detienne apresenta-se o homem grego partido em dois registros: o do herói homérico, títere dos deuses; e o do modelo cívico, homem do direito grego, cuja responsabilidade é discutida e medida pela lei da *pólis*. Para exprimi-lo, contraditório e enigmático, a tragédia Ática surge. “O teatro é, no mundo grego, uma forma de se tornar o *outro*”, diz Vernant.<sup>1</sup> Conforme o anteriormente citado, este *outro* é Dioniso. O presente capítulo, assim aborda as manifestações desta consciência no pensamento grego, especificamente no ateniense. Para tal, opta por dois caminhos, ambos privilegiados pelos autores em suas obras: num primeiro momento, aquele que leva ao deus Dioniso, patrono da tragédia, representado em suas epifanias no dionisismo; no segundo, ao que apresenta o *Dionysos* da dupla origem – humana e divina – manifestada em seu modo de ação paradoxal na tragédia de Eurípides, *As Bacantes*.

As tragédias têm relações complexas com muitas outras manifestações da cultura grega, como a filosofia, a ciência, os cultos e, sobretudo, a política. Tanto para Vernant quanto para Detienne (assim como para outros helenistas)<sup>2</sup>, o

<sup>1</sup> VERNANT, “Um Teatro da cidade” In: op. cit., 2002, 36, p.354.

<sup>2</sup> Refiro-me a helenista Ruth Padel e à obra, PADEL, R. *In and Out of the Mind. Greek images of the tragic self*. (1992), e a Christian Meier e sua, MEIER, C. *De la Tragédie Grecque comme Art Politique*. Paris : Les Belles Lettres, 1991.

material das tragédias deve interagir com a antropologia, a psicologia e a história, e para aquele que penetra em um sistema mental como o dos gregos, com suas coerências e tensões, ambigüidades, dissonâncias e interrogações, “a tragédia Ática oferece um terreno de pesquisa cuja virtude heurística não tem igual”.<sup>3</sup> No entanto, é válido notar que não se pretende aqui, realizar um estudo literário da tragédia euripidiana referida. Pautados nas considerações e pesquisas de Vernant e Detienne, inquirindo, sobretudo, acerca da interferência e das relações entre o humano e o divino, a tragédia em questão funciona como uma espécie de lente, através da qual os autores vêem o homem grego do período.

Cada aspecto da existência humana corresponde a um sagrado particular. Assim, para os gregos do V século conforme constatamos no capítulo anterior, o sagrado se fazia presente em seus corpos, mentes, casas e cidades.<sup>4</sup> É J-P Vernant quem afirma que no limite deste limiar, o conhecimento de si e do outro, no contexto cultural referido, opera segundo uma dupla reação.

Em primeiro lugar, de reciprocidade: eu me vejo nos olhos do outro que está na minha frente, assim como ele se vê no espelho dos meus; em segundo, de reflexividade: do espelho em que olho para mim, vejo a mim mesmo como rosto e olho que me vê.<sup>5</sup>

De forma semelhante, Ruth Padel argumenta em sua tese que as divindades deste limiar sugerem que o pensamento grego via algo de ‘divino’ no movimento de entrada e saída, “do dentro para fora e do fora para dentro”<sup>6</sup>, atestando destarte, para o que ocorre segundo Vernant, nesta dupla reação. Nessa relação, a religião grega, além do *thámbo*s e do sentimento difuso do divino, abre-se em um aspecto que lhe é essencial: o culto.

Na transcrição de seu diálogo com Michèle Raoul Davis e Bernard Sobel intitulado “O teatro na cidade”,<sup>7</sup> J-P Vernant refere-se ao dionisismo como um elemento central à Grécia, mas que caminha numa direção diferente. De fato, tanto ele quanto Detienne tratam o fenômeno religioso do dionisismo como ‘contra face complementar’ dos demais cultos cívicos, sendo ele próprio parte dos

<sup>3</sup> VERNANT, “A Identidade Trágica” In op. cit., 2002, 41, p.397.

<sup>4</sup> PADEL, R. “the Divinity of inside and outside” In op.cit. 1992, I, p. 3.

<sup>5</sup> VERNANT. op.cit., 2002, p.337.

<sup>6</sup> PADEL. op. cit., p.4.

<sup>7</sup> VERNANT, “O Teatro na Cidade” In op.cit., 2002, p.347.

calendários religiosos das cidades. Para compreendê-lo, no entanto, é necessário que façamos uma breve digressão sobre os demais cultos.

No que concerne ao período clássico são três os tipos de fenômenos indicados por Vernant: os Mistérios de Elêusis, o Orfismo e o Dionisismo. Os mistérios de Elêusis constituem na Ática um conjunto cultural bem delimitado; o que significa dizer, que são oficialmente reconhecidos pela *pólis*, organizados sob sua tutela, mas que operam, no entanto, à margem do Estado, devido ao seu caráter iniciático estar baseado na escolha pessoal do seguidor.<sup>8</sup> Vernant lembra que um mistério constitui uma comunidade, não mais social, mas espiritual, da qual participa cada um pela virtude de sua livre adesão e independentemente do seu *status* cívico.<sup>9</sup> Os de Elêusis eram patrocinados pelas deusas Deméter e Kore-Perséfone e não contradiziam a religião cívica.

Já o orfismo é para o autor uma “nebulosa” composta de um lado, de livros sagrados atribuídos a Orfeu e Museu,<sup>10</sup> e por outro, de personagens, sacerdotes itinerantes que pregam uma existência contrária à norma: um regime alimentar vegetariano, técnicas de cura e de utilização de *phármaka* (medicamentos), para a purificação da vida. O surgimento do orfismo se dá numa atmosfera na qual a universalização da condenação do crime e o horror inspirado doravante por toda a espécie de assassinio, implicam na exigência da expiação e da purificação da cidade, atitudes ligadas ao despertar religioso e ao movimento das seitas ditas Órficas.<sup>11</sup> O autor destaca como exemplo a figura de Epimênedes, da classe desses magos purificadores, definido por Plutarco como um Sábio em matéria divina, dotado de uma *sophía* “entusiasta e iniciática”.<sup>12</sup>

Em “Orfeu reescrevendo os deuses da cidade”, Marcel Detienne alerta seu leitor para o quiasma que faz entrecruzarem-se a morte e a vida de Orfeu, e os pares contrastados de Dioniso e Apolo. Para o autor, pela ‘janela de Orfeu’, seria possível se conceber de outro modo as relações internas entre as divindades e sua conexão com a espécie humana.<sup>13</sup> Assim como Vernant, ele lembra que os renunciantes surgidos no século VI a.C., justamente no período referido

<sup>8</sup> VERNANT, « O misticismo grego » In: op. cit., 2006, p.70.

<sup>9</sup> VERNANT, “A pessoa na religião” In: op. cit., 1990, 6, p. 423.

<sup>10</sup> VERNANT, op. cit., 2006, p. 71.

<sup>11</sup> VERNANT, “A Crise da Cidade. Os primeiros Sábios.” In: op. cit., 2000, V, p.60.

<sup>12</sup> PLUTARCO, *Vida de Sólon*, XII, 7-12, *apud* Vernant, op.cit. 2000, p.60.

<sup>13</sup> DETIENNE, “Orfeu reescrevendo os deuses da cidade” In: op. cit., 1991, III, 2, p.91.

anteriormente, tinham um grande empenho em refazer o politeísmo, repensando o sistema de ação atado ao conjunto das conexões sociais e políticas da *pólis*.

Com efeito, há no orfismo, segundo Detienne, três planos relativamente autônomos. Primeiro o da tradição referente ao próprio Orfeu: “nascimento, vida, descida aos infernos”, lembremos, para resgatar Eurídice; “as encantações entre os trácios, o fim trágico quando a malta de mulheres o despedaçou”.<sup>14</sup> Em seguida, há a escrita de Orfeu produzindo uma biblioteca, à qual Vernant também enuncia. Parte dela conta o nascimento do mundo e a gênese divina; outros livros prescrevem um regime alimentar, convidando a sacrifícios puros de fumaças aromáticas, que Detienne afirma estarem relacionados na obra intitulada *Thyepôlikon*, à qual Platão alude um trecho na *República*.<sup>15</sup> O terceiro postigo para o autor é o das práticas dos seguidores de Orfeu. Abster-se de carne, não provar boi, oferecer aos deuses somente bolos ou frutos umedecidos com mel, reforçando a idéia da impureza em se sujar o altar dos deuses de sangue, ou comer alimentos encarnados.<sup>16</sup> Para os seguidores do orfismo que escolheram a escrita e o livro como sinal eficaz de alteridade, renunciar à mundanidade da cidade não era só uma questão de purificação, mas de acordo com Detienne, era refazer a gênese do mundo, reescrevendo a história inteira dos deuses. Para o autor os sacrifícios oferecem a perspectiva onde o social, o político e o religioso estão perfeitamente ajustados.<sup>17</sup>

A corrente dionisiaca por sua vez, a despeito de fazer parte do calendário religioso, oferecia um quadro de acolhimento aos que se achavam à margem da ordem social reconhecida. Para Vernant, o dionisismo é por predileção, uma religião de mulheres, como tais, excluídas da vida política. Como Bacantes, são qualificadas com a virtude de representarem um papel na religião dionisiaca. Enfim, os termos *thíasoi* e *orgéones*, que Vernant define como os colégios de fiéis associados nas orgias, retêm a lembrança de grupos campestinos relacionados ao *dêmos* primitivo, que tiveram que aderir a certas fratrias quando a religião cívica instaurou uma ordem para os cultos. Alguns dos epítetos do deus, *Eleuthérios*,

---

<sup>14</sup> Ibid., 93.

<sup>15</sup> PLATÃO. *A República*, 364e.

<sup>16</sup> DETIENNE. op. cit., 1991, III, 2, p. 94.

<sup>17</sup> Ibid., 95.

*Lýsios*,<sup>18</sup> conotam a mistura entre o social e o religioso em uma aspiração à liberdade.<sup>19</sup> Ele descreve que em Atenas as festas invernais de Dioniso, Ocofórias, Dionísias rurais, Leneanas, Anestérias e Dionísias urbanas não formam como em Elêusis, um circuito fechado, mas uma série descontínua, distribuída pelo calendário ao lado das festas e cultos de outros deuses.<sup>20</sup> Sobre sua originalidade, complementar ao caráter oficial, repousa o fato de que seu culto escapa à cidade, contradizendo-a e ultrapassando-a.

Como o Mesmo, o culto cívico, permeado pelo ideal da σωφροσύνη, feita de autocontrole, de domínio de si mesmo, situa cada ser em seu lugar nos limites que lhe são consignados. Seu Outro é o dionisismo. Contrário, aparece como uma cultura do delírio e da loucura; a μνία divina; pela qual o homem se libera da ordem que constituía, do ponto de vista da religião oficial e do domínio do próprio *hierón*.<sup>21</sup> O autor afirma que mesmo controlado pelo Estado, como no período clássico, o dionisismo é uma experiência religiosa oposta ao culto oficial:

Não mais a sacralização de uma ordem à qual precisa integrar-se, mas a libertação dessa ordem, das opressões que faz pressupor em certos casos. Busca de uma expatriação radical, (...) esforço para abolir todos os limites, para derrubar todas as barreiras pelas quais se define um mundo organizado: entre o homem e o deus; o natural e o sobrenatural; entre o humano, o animal, o vegetal; barreiras sociais, fronteiras do *eu*.<sup>22</sup>

Deste modo, Dioniso questiona a ordem, fazendo-a despedaçar-se ao revelar o outro aspecto do sagrado, já não regular, estável e definido, mas estranho, inapreensível e desconcertante. Vernant refere-o como ubiqüitário; aquele que nunca está ali onde está sempre presente; ao mesmo tempo aqui, alhures, em lugar algum.<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Dioniso pertence tanto ao mundo do deus olímpico por excelência (onde aparece do lado do Parnaso, das grutas “corícias” e das fontes de “Castália”) como também às profundezas insondáveis dos mistérios de Elêusis. Ele parece realmente ser irmão de Apolo, mas também fruto da terra “onde brotou a semente do dragão”. A tensão é bastante nítida entre as imagens enaltecedoras e aviltantes, entre o crescimento e a destruição. Cf. Kathrin H. Rosenfield, *Antígona. De Sófocles a Hölderlin: por uma filosofia trágica da literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2000, p.316.

<sup>19</sup> VERNANT, “Aspectos da pessoa na religião grega” In: op. cit., 1990, 6, pp. 419-421.

<sup>20</sup> VERNANT. op.cit., 2006, pp. 76-77.

<sup>21</sup> Ibid., 422.

<sup>22</sup> Ibid., 422.

<sup>23</sup> VERNANT. op. cit., 2006, p.77.

Em sua pesquisa E.R.Dodds afirma que a função social do ritual dionisiaco era essencialmente catártica, em sentido psicológico.<sup>24</sup> O ritual proporcionava uma descarga e alívio, no que o autor conclui: Dioniso representava uma necessidade social tão grande quanto Apolo para o período arcaico. Apolo prometia segurança; Dioniso, liberdade.<sup>25</sup> Para Vernant, a fusão com o deus – no caso dos *bákchoi*, seguidores de Dioniso – não é comunhão, mas possessão. Ele acredita que a comunhão se dê pelos mistérios, como os de Elêusis e os ritos Órficos. Como *Lýsios*, Dioniso é o deus que confere ao homem o poder de deixar de ser ele mesmo por um curto período de tempo, tornando-o assim livre.

Já Marcel Detienne refere-se a ele como um deus epidêmico. Para o autor, o dionisismo se apresenta na forma de uma epidemia, a qual justifica recorrendo à estória do rei Preto da Argólida:

O rei Preto, da Argólida, tinha três filhas. Ao crescerem, são vitimadas pela loucura; recusam-se a prestar culto a Dioniso. Abandonando o palácio paterno, começam a errar pela terra de Argo. Preto convoca Melampo, renomado adivinho e purificador: seus sortilégios, suas ervas medicinais, lhes devolveriam a calma e purificariam. Em retribuição, Melampo pede um terço do reino. O rei não aceita, a doença piora. Suas filhas se tornam cada vez mais agitadas e a loucura toma conta da população feminina. Por toda a parte as esposas saem de casa, desaparecem nos bosques, matam os filhos. Melampo acabará obtendo dois terços do reino.<sup>26</sup>

O autor lembra que *epidemia* é um termo técnico quando se trata dos deuses. São sacrificios oferecidos às potências divinas que respondem às apodemias (*thysías* de despedida).<sup>27</sup> Isto se deve ao fato de que entre os deuses há movimento, como, diante da hospitalidade oferecida por uma cidade a uma ou mais divindades, por exemplo. São os deuses migrantes, diz Detienne, que tem direito às epidemias; possuem suas estações e são evocados por hinos.<sup>28</sup> Estes são os chamados Dioscuros, como Ártemis e Apolo.<sup>29</sup>

<sup>24</sup> O autor cita em sua referência a ligação do argumento em questão com o culto de Διονισος ιατρος que diz ter sido recomendado aos atenienses por Delfos (*Athen.* 22E, cf. 36B), *apud* Dodds, op. cit., 2002, III, p. 82.

<sup>25</sup> O autor argumenta no capítulo supracitado, que Apolo circulava em meio à alta sociedade, “dos dias em que ele era patrono de Heitor até quando passou a canonizar atletas aristocráticos”. *Ibid.*, 82.

<sup>26</sup> DETIENNE, “Esse deus epidêmico” In: op. cit., 1988, p.11.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>28</sup> Os chamados *Hinos Homéricos* constituem uma coletânea de 33 poemas de variadas dimensões, dirigidos a um deus e escritos em hexâmetros. A maioria provém do século VIII a.C.; seus autores denominam-se aedos, continuadores da atividade lírica dos aedos mencionados por Homero. Para o *Hino Homérico a Apolo*, ver a edição bilíngüe de Luiz Alberto Machado Cabral (Campinas:

Para o autor as epifanias de Dioniso são marcadas por confrontos, conflitos e hostilidades que vão desde o desdém, o desconhecimento e a negação declarada até à perseguição. À essência de sua natureza divina ele atribui três categorias: a primeira, por suas chegadas indiretas, através de missões interpostas; a segunda, como o deus da vinha,<sup>30</sup> pelo poder do jorro e das manifestações mais brutais;<sup>31</sup> a terceira, pela sua chegada às terras aonde reclama seu reconhecimento: à terra de Licurgo,<sup>32</sup> no palácio das Miníades,<sup>33</sup> e a grande *parousía*, na cidade de Tebas.<sup>34</sup> Três grandes exemplos da “rude loucura”, da *μνία* que leva ao assassinato e à infâmia. Das três categorias abordadas pelo autor, optamos pela terceira, especificamente no que concerne à parúsia de Tebas, a qual será trabalhada neste estudo concomitantemente à tragédia de Eurípides na segunda parte do presente capítulo.

Detienne afirma que assim, Dioniso segue em suas caminhadas um roteiro traçado por sua condição de estrangeiro portador da estranheza, difundida pelo não reconhecimento, o qual define como o “duplo sentido de *ksénos*”<sup>35</sup>: àquele que não se refere ao não grego, ou bárbaro de fala ininteligível, mas ao cidadão de uma comunidade vizinha. O termo deriva da distância que separa duas cidades, marcada pelas suas assembléias, seus tribunais e seus sacrifícios. Para ser chamado como tal, o estrangeiro deve, pois, pertencer ao mundo helênico, idealmente constituído pelo conjunto de homens que “têm o mesmo sangue, mesma língua, santuários e sacrifícios comuns”.<sup>36</sup>

Sobre a origem grega de Dioniso, Detienne afirma que em lugar algum o deus é qualificado de deus bárbaro, mesmo quando as violências parecem exilá-lo na barbárie. Neste sentido, contrasta-o com a potência de quem se aproxima em

---

Editora da UNICAMP, 2004); para o *Hino Homérico a Hermes*, ver a de Ordep Serra (São Paulo: Odysseus Editora, 2006).

<sup>29</sup> Na obra anteriormente referida Marcel Detienne descreve as viagens de Apolo, de um santuário para outro, entre Delos, Mileto e Delfos, referindo-o como um deus com epifanias ordenadas. (Detienne. op.cit, 1988, p.14).

<sup>30</sup> O Dioniso que caminha pela Ática se apresenta, segundo Detienne, como o antípoda de seu personagem tebano; é o deus das vinhas cuja verdade o profeta Tirésias enuncia nas *Bacantes*. É o deus que inventou e introduziu entre os homens o alimento líquido, a bebida extraída da uva. Cf. Marcel Detienne, “Inventar o vinho e parúsias longínquas” In: op. cit. 1988, pp.50-51.

<sup>31</sup> Para o argumento do autor, ver o capítulo “O poder do Jorro. Em torno dos campos Flegreus” In: op. cit., 1991, II, 1, pp. 47-55.

<sup>32</sup> Ibid., 28.

<sup>33</sup> Ibid., 30.

<sup>34</sup> Ibid., 35.

<sup>35</sup> A palavra que Detienne utiliza (*ksénos*) designa o estrangeiro, o não-grego, outrora transliterado como *xénos*. Na tradução, *ξένος* é estrangeiro (Isidro Pereira, S.J., 8ª Edição).

<sup>36</sup> DETIENNE, op. cit. 1988, p. 21.

mais de um aspecto: Ártemis, divindade essa que o autor nomeia *bárbara*, segundo sua origem táurica.<sup>37</sup> Já Vernant, quando analisa o estatuto e as funções de Ártemis, de Dioniso e da Gorgó, na qual afirma estar fazendo uma pesquisa sobre a cidade grega, seus modos de funcionamento e seus quadros mentais, sugere serem estas as divindades que representam a maneira dos gregos de abordarem a questão do Outro.<sup>38</sup> A discussão sobre o estatuto bárbaro ou estrangeiro do deus, será discutida quando nos debruçarmos mais detidamente sobre o mito fundador de Tebas (outrora mencionado nos capítulos I e II), origem do ciclo tebano das tragédias.<sup>39</sup>

Recorrendo à pesquisa realizada por Kathrin H. Rosenfield na qual interpreta a *Antígona* de Sófocles por lentes Hölderlinianas,<sup>40</sup> encontramos referências da dupla natureza de Dioniso, que aparece ora como protetor de Tebas, ora como terrível vingador que exige horríveis compensações. Na breve análise que faz do hino ao deus, a autora afirma que o que chama a atenção é sua figura estar intimamente ligada a de Apolo. Ora, Detienne também atesta sobre esta proximidade quando se refere ao adivinho Tirésias, “bacante encanecido que pertence a Apolo, o outro grande deus de Tebas”<sup>41</sup>, lembrando que só ele não conheceria o ressentimento de Dioniso. Rosenfield afirma que o louvor é como um antídoto contra a fatal tendência tebana, onde há reis que negam o engendramento divino do filho de Sêmele. No estudo da tradução do poeta Hölderlin da *Antígona*, a autora conclui que, nascido do ventre mortal de Sêmele, porém da coxa de Zeus, “sendo o eterno estranho-estrangeiro”<sup>42</sup>, Dioniso precisa se revelar na sua forma mais temível – com a força que subjuga os homens.

Dos quatro tipos de loucura divina descritas por Sócrates no *Fedro*, segundo descreve Dodds, a loucura ritual é aquela cujo deus responsável é Dioniso. Produzida “por uma mudança em nossas costumeiras normais sociais,

<sup>37</sup> Ibid., 22.

<sup>38</sup> Para o argumento ver: VERNANT, J-P. *A Morte nos Olhos. Figurações do Outro na Grécia Antiga. Ártemis, Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

<sup>39</sup> A Tragédia Ática aborda basicamente duas correntes dos *mythói*, as quais os três tragediógrafos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides) compõem como pano de fundo de suas tramas: uma que se refere à maldição do *genos* Atrida, dos ancestrais de Agamêmnon e Menelau, dando origem ao ciclo Troiano; a outra se refere à maldição dos Labdácidas, descendentes de Cadmo, fundador lendário de Tebas, dando origem ao ciclo Tebano.

<sup>40</sup> ROSENFELD, K.H. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin. Por uma filosofia “trágica” da literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

<sup>41</sup> DETIENNE. op. cit., 1988, p.51.

<sup>42</sup> ROSENFELD. op. cit., 321.



forjada de maneira divina”<sup>43</sup>, a segunda *μυθία* divina não impõe nenhum limite de idade, estatuto social ou de gênero. Como o deus que confunde as fronteiras, ele é justamente aquele que embaralha todas as categorias que a religião e as instituições sociais e políticas estabelecem rigorosamente como a ordem. Para Vernant, Dioniso instaura na religião grega uma dimensão que a ultrapassa escapando-lhe;<sup>44</sup> para Detienne, é o deus louco, “trazendo consigo em suas aparições a força eminentemente vulcânica do delírio, da *manía*, da demência, irrompendo subitamente, jorrando da maneira mais imprevisível”.<sup>45</sup> Resistir a Dioniso seria reprimir o que há de elementar na nossa própria natureza, e o castigo é o repentino colapso das represas internas, quando o elementar rompe a compulsão fazendo desaparecer a ordem e o mesmo.<sup>46</sup>

Esta consciência de uma ameaça animada, não humana, inscrita no próprio ser e pronta para penetrá-lo, é abertamente mostrada como espetáculo pela tragédia, na figura do personagem atravessado por emoções, presentes nele ao mesmo tempo na forma de animais selvagens e de potências divinas. É a expressão de um *daemon* que age através dele.<sup>47</sup> Como homem duplo, dilacerado e problemático, lembra Vernant, “entregue dentro de si e no mais íntimo de si àquilo que, diferente de si, o move e limita, o herói, como estranho ao que é e ao que faz, torna-se sua própria negação durante o drama”.<sup>48</sup> Assim é Penteu, filho de Agave na tragédia de Eurípides. Trama que se desvela na segunda parte deste capítulo no desfecho conclusivo desta dissertação.

<sup>43</sup> PLATÃO, *Fedro*, 265A, *apud* Dodds, op. cit., 2002, III, p. 71.

<sup>44</sup> VERNANT, “Do Outro ao Mesmo”, In: op. cit., 2002, 5, p.60.

<sup>45</sup> DETIENNE, “O Poder do Jorro” In: op. cit., 1991, II, 1, p.53.

<sup>46</sup> DODDS, “Menadismo” (Apêndice I) In: op. cit., 2002, p.274.

<sup>47</sup> VERNANT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. “Tensões e ambigüidades na tragédia grega” In: *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, 2, p. 23.

<sup>48</sup> VERNANT, “A identidade trágica” In: op. cit., 2002, 41, p.402.

## 3.2

## “Eu o vi me vendo”. Φήμη e Λόγος nas βακχαι de Eurípides

“O mais alto a que o homem  
pode chegar é o assombro”.  
Goethe

Retomando nossa narrativa inicial, o *mythos* nasce com φήμη (o rumor). O λόγος, complementa-o. Correspondem, respectivamente, ao mundo lendário, que para a cidade constitui seu passado longínquo, mas guardado – lembremos que Marcel Detienne alude ao rumor o silêncio consumado – e seu presente político, jurídico, o qual Jean-Pierre Vernant associa ao modelo psicológico do *homo politicus*, tal como o concebem os gregos do V século.<sup>49</sup> Neste segmento conclusivo do presente estudo acompanhamos as reflexões dos autores sobre o “momento da tragédia” em que se abre, no coração da experiência social grega, (sobretudo a ateniense) uma distância entre o pensamento jurídico e social de um lado, e as tradições míticas e heróicas de outro. Ambos estão impregnados do sagrado. A pergunta que J-P Vernant coloca, resume-o bem:

Que ser é esse que a tragédia qualifica de *deinós*, monstro incompreensível e desnorteante, agente e paciente ao mesmo tempo, culpado e inocente, lúcido e cego, senhor de toda a natureza através seu espírito industrioso, mas incapaz de governar-se a si mesmo?<sup>50</sup>

As relações deste homem (o ator, herói trágico) com os atos que delibera na cena trágica, a tomada para si da responsabilidade sobre as ações, o peso e a medida das escolhas pelas quais responde e cujo sentido lhe escapa, enfim, o seu lugar nesse universo social, natural, divino e ambíguo onde nenhuma regra parece como definitiva, onde deuses disputam entre si, onde a justiça, no decorrer da ação, “gira sobre si mesma e se transforma em seu contrário”<sup>51</sup>, são elementos levantados na arena do teatro grego. No que concerne à reflexão desenvolvida ao

<sup>49</sup> VERNANT, “Tensões e ambigüidades na tragédia grega” In: op. cit., 1977, I 2, 22.

<sup>50</sup> Ibid., 19.

<sup>51</sup> Ibid., 19.

longo deste estudo, o Mesmo e o Outro, figurados nas personagens de Eurípides, Penteu e Dioniso, em sua obra *As Bacantes*.

No entanto, para compreendermos a ‘mola’ trágica é preciso considerar o seu momento, o contexto no qual surge; aquilo que Vernant e Pierre Vidal-Naquet interrogaram em sua obra *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*: as origens da tragédia. Projeto este, que devido a sua grandiosidade, foi publicado em dois volumes, com um intervalo de catorze anos entre os tomos I e II. O esforço para produzi-lo denota que a tragédia lhes significava “um terreno comum”,<sup>52</sup> apesar do campo de suas pesquisas pessoais não necessariamente, ter coincidido com o do vizinho e amigo. Em sua origem, o nascimento da tragédia está emaranhado com o culto de Dioniso, do qual voltaremos a tratar seguidamente; o que Junito de Souza Brandão define como sua associação ao elemento satírico.<sup>53</sup>

Quanto ao termo “mola trágica”, ele está ligado ao que referimos ser o momento da tragédia. Vernant utiliza o termo em questão para se referir àquilo que o trágico provocava na platéia terror e piedade, resultado de uma engrenagem que funcionava assim: um homem, simples mortal, ultrapassava o μέτρον, a medida de cada um; esta desmedida é uma violência feita a si próprio e, conseqüentemente, uma ofensa aos deuses, a ὕβρις, o que provoca o castigo divino, a νέμεσις; contra o herói é lançada a áτε, cegueira da razão que o leva a cumprir a *moira* (destino).<sup>54</sup> Tal efeito estaria rompido no seu entendimento quando o ‘momento’ da tragédia chegasse ao seu termo. O autor fixa sua florescência entre duas datas que definem duas atitudes em relação ao espetáculo trágico: a cólera de Sólon, que abandona indignado uma das primeiras apresentações teatrais, e a indicação de Aristóteles relativa ao tragediógrafo Agatão. Quanto à primeira data, encontramos seu registro em Plutarco:

Téspis começava nesse tempo a movimentar o teatro trágico; a novidade do espetáculo atraía a massa popular, embora ainda não se tivessem criado as competições dos concursos. Sólon, inclinado por natureza a ouvir e aprender, na velhice mais dado ainda a lazeres e diversões e, por Zeus! a bebidas e cantares, foi ver Téspis representar em pessoa, como era habitual antigamente. Depois do espetáculo, dirigindo-lhe a palavra, perguntou se não tinha vergonha de mentir tanto na frente de tanta gente. Téspis respondeu que não havia mal em dizer e fazer aquilo como divertimento; Sólon, então, bateu violentamente seu bastão no

<sup>52</sup> Idem, Prefácio à *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. II, 1986, p.8.

<sup>53</sup> BRANDÃO, J.S. “Teatro Grego” In: *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Rio de Janeiro, 1978, p.7.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 10-11.

chão e disse: “Se isso é divertimento que se aplauda e preze dessa maneira, logo o havemos de encontrar em nossos contratos.”<sup>55</sup>

Segundo o que nos revela a fonte, para apontar os ardis utilizados por Pisístrato, que tentava convocar a multidão a seu favor, Sólon o teria comparado àquele que representa, que engana, dizendo-o: “Filho de Hipócrates, estás representando mal o papel de Ulisses em Homero; usas para enganar concidadãos o ardil com que ele iludiu inimigos, infligindo maus tratos a si mesmo.”<sup>56</sup> Quanto à segunda data, Vernant indica que a crítica de Aristóteles ao tragediógrafo mencionado se devia ao fato de que ele criava suas próprias tramas, sem o liame da tradição; isto para Vernant é o indicativo de uma ruptura com aspectos específicos deste gênero.<sup>57</sup>

A tragédia Ática comporta dois aspectos para Vernant. Primeiramente, ela toma como objeto o homem, que em si mesmo vive um conflito, coagido a fazer uma escolha definitiva.<sup>58</sup> Este homem é uma representação; o herói trágico. Em segundo lugar, seu enraizamento na tradição, nas narrativas míticas, explica que, sob muitos aspectos se encontre mais arcaísmo nos trágicos do que em Homero. A tragédia, no entanto, assume uma distância em relação aos mitos de heróis: questiona-os. Para o helenista,

o domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa.<sup>59</sup>

Isto porque a tragédia põe em cena um confronto entre os valores heróicos e representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento que marcam o advento do direito no quadro da cidade. É válido lembrar que os planos humano e divino não estão separados, mas são colocados em planos distintos no qual podem se opor diante do que é problematizado pela tragédia de imediato: a responsabilidade deste elemento humano, no caso do herói, em relação às suas escolhas. Responsabilidades essas, medidas pelas suas ações. Neste sentido, o enfrentamento das diferenças, a aproximação das semelhanças, enfim, todo o jogo que implica na alteridade, é posto em evidência na trama.

<sup>55</sup> PLUTARCO, “Sólon”, 29. (trad. J. Bruna. *Vidas*. São Paulo: Editora Cultrix, p.68).

<sup>56</sup> *Ibid.*, 30, 69.

<sup>57</sup> VERNANT, “O Momento histórico da tragédia na Grécia” In op. cit., 1977, p. 15.

<sup>58</sup> VERNANT. op. cit., 1977, I, p.13.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 14.

Neste sentido, o contexto é fundamental para Vernant. Este é especificamente o contexto mental, de um universo humano de significações, homólogo ao próprio texto. Ou seja, o conjunto de instrumentos verbais e intelectuais, as categorias de pensamento, o sistema de representações, de crenças, de valores. Para o autor, poder-se-ia falar de um mundo espiritual próprio dos gregos do século V, se a fórmula não comportasse um grave risco de erro.<sup>60</sup> E certamente comporta, já que na própria questão relativa às práticas sociais, nestas o sacrifício, a participação na assembléia, a participação nos ritos do calendário religioso, existiam diferenças e aproximações que nos permitem (ou não!) identificar um ateniense, diferente de um espartano, mas aproximado à ele por uma prática específica e assim por diante.

Destarte, salientemos que não há universo espiritual em si, mas – como Vernant faz questão de alertar – em estreita conexão com as práticas que o homem desenvolve e renova continuamente no campo da vida social. Ora, nesta chave argumentativa seria válido notar que o universo espiritual da religião está plenamente nos ritos, nos mitos nas representações figuradas do divino (quando nos referimos à deusa Héstia e ao deus Hermes, por exemplo), e no político. A tragédia não é diferente. Para Vernant ela não poderia refletir uma realidade que lhe fosse estranha. O autor aconselha assim, uma leitura da tragédia que tente decifrar na própria espessura da obra “um duplo movimento, uma caminhada de idas e vindas”.<sup>61</sup>

Como uma instituição social e uma necessidade da democracia, a tragédia é colocada ao lado de seus órgãos políticos e judiciários.<sup>62</sup> Foi no governo do tirano Pisístrato - a quem o povo de Atenas havia investido de poderes para tal - que o rústico festival dionisiaco foi trazido para a cidade no concurso de peças em 535 a.C.. Dioniso tornara-se o protagonista de diversas funções da mente primitiva, reconhecido sob diversos epítetos como o Espírito da Primavera, o Deus do Renascimento, “O Divino Rapaz” e “Brômio”. Como deus do vinho, título ao qual nos referimos no capítulo anterior, seu rito - conhecido como ditirambo - era uma dança de saltos, ou dança de abandono, acompanhada por movimentos dramáticos e hinos.

---

<sup>60</sup> Ibid., 18.

<sup>61</sup> Ibid., 19.

<sup>62</sup> Ibid., 20.

Foi o dramaturgo Téspis – diretor de ditirambos – o primeiro a receber um prêmio neste mesmo ano. Para Junito Brandão a tragédia nasce do culto ao deus. Para Vernant, quando se começa a olhar o mito com os olhos de cidadão. Em relação a isso, Werner Jaeger atesta que desde que o Estado organizou as festas dionisiacas, a tragédia se tornou cada vez mais popular, afirmando, no entanto, que era escassa a ligação entre o conteúdo do drama e o culto do deus para cuja glorificação se representava.<sup>63</sup> Antes de iniciarmos a reflexão à qual nos propomos e trabalharmos diretamente com a tragédia euripídiana, é necessário que consideremos a *Poética* de Aristóteles (lembramos, não em sua totalidade!), no que concerne sua definição da tragédia:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação séria e completa, dotada de extensão, em linguagem condimentada para cada uma das partes, por meio de atores e não mediante narrativa e que opera, graças ao terror e a piedade, a purificação de tais emoções.<sup>64</sup>

Segundo afirma Junito Brandão, à catarse colocada por Aristóteles, uma vasta rede de interpretações teria sido produzida a partir de 1928.<sup>65</sup> Para Aristóteles a imitação é um impulso natural ao homem. Na *Poética* o “não ser” do real, ocupa-se da ficção na medida em que imita o real. Falar-se-á então da mimesis que traz em seu bojo a comunicação de um discurso ou a imitação de ações que vêm para informar, anunciando o que não é como possibilidade de sê-lo. É válido notar, que segundo afirma Junito Brandão, a palavra *mimese*, recebeu a Aristóteles de seu mestre Platão, rejeitando, porém, a dialética platônica da essência e da aparência.<sup>66</sup> Vernant atenta que neste sentido, não deixa de ser interessante que no período no qual a tragédia nasceu e floresceu, também surgem na língua os termos aparentados a *mimos*: “*mímema, mimeîsthai, mímesis*”.<sup>67</sup> O objetivo é mostrar como é necessário ou extremamente verossímil que aconteça o que aconteceu a um determinado personagem, a um determinado tipo de indivíduo definido: o herói. E assim como os heróis do drama, conduzidos pela dinâmica

<sup>63</sup> “Poucas vezes o mito de Dioniso entrou na Orquestra, o que sucedeu na *Licúrgia* de Ésquilo e nas *Bacantes* de Eurípides. (JAEGER, W., “O drama de Ésquilo” in *Paidéia. A Formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, II, pp. 293-4).

<sup>64</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 1449b. Porto Alegre: Edit. Globo, 1966.

<sup>65</sup> BRANDÃO, J.S. op. cit., 1978, p. 13.

<sup>66</sup> Para Platão, a arte, alimentando-se da imitação, vive no domínio da aparência, afastando-se do *alethés*, verdadeiro. Para o argumento sobre a mimesis, ver também Luis Costa Lima, *Mimesis e Modernidade*.

<sup>67</sup> VERNANT, “Atualidade da tragédia?” In op. cit., 2002, 40, p. 395.

das forças que eles mesmos contribuem para deslanchar, não são homens maus ou indignos até na *hamartía*<sup>68</sup> que os perde; o erro que lhes é imputável e que os leva a seu fim ganha, aos olhos dos espectadores, o valor de um exemplo daquilo que de fato poderia acontecer com cada um deles.<sup>69</sup>

Como a composição das mais belas tragédias não é simples, mas complexa, e, além disso, deve imitar casos que suscitem terror e piedade, porque este é o fim próprio desta imitação, evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna”.<sup>70</sup>

Vernant conclui que na perspectiva trágica, portanto, agir tem um duplo caráter: de um lado é deliberar consigo mesmo, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro é contar com o desconhecido e com o incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível, “entrar num jogo de forças sobrenaturais”<sup>71</sup> sobre as quais não se sabe. Destarte, toda tragédia desenvolve-se em dois planos; duas ordens de realidades heterogêneas: a natureza humana, tal qual Tucídides a define, e a potência religiosa que é a *τύχη*. Em um trecho do coro das mulheres lídias, como o que cito a seguir, podemos reconhecê-lo:

#### CORO

Ao língua solta,  
à insensatez do antilei,  
o fim é a má fortuna.  
A placidez vital de Bios,  
a lucidez,  
sustém,  
mantêm  
imperturbada a morada.  
Residentes no Éter,  
longínquos,  
os Uranidas vêem o afã humano.<sup>72</sup>

Trajano Vieira ‘abre’ sua recente tradução de *As Bacantes* (405 a.C.) com uma breve introdução à trama. Nesta, refere-se ao exílio de Dioniso, aspecto que define ser essencial de sua biografia. O exílio também foi uma marca no que se

<sup>68</sup> A falha do herói.

<sup>69</sup> VERNANT, “Atualidade da tragédia?” In op. cit., 2002, 40, p. 395.

<sup>70</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 1452b.

<sup>71</sup> VERNANT, op. cit., 1977, p. 28.

<sup>72</sup> EURÍPIDES. *As Bacantes*, 386-95. Utilizou-se neste trabalho a tradução de Trajano Vieira. (São Paulo: Perspectiva, 2003).

sabe acerca da produção da tragédia em questão. Não se sabe o que levou Eurípides (485-406 a.C.) a se exilar, em 408, de Atenas para a Macedônia, onde faleceu antes de ver a representação e sua peça. Uma hipótese para seu exílio voluntário na corte do rei Arquelaus – um político mencionado por Tucídides<sup>73</sup> - seria a recepção negativa de suas peças em Atenas. Incluída no anteriormente mencionado ciclo tebano, a tragédia euripídica “desce às ruas de Atenas”, segundo Junito Brandão, fundindo a linguagem da *ágora* com a do Pireu.<sup>74</sup>

No que este estudo apreende, a tragédia toda é uma epifania do deus Dioniso, que para os autores cuja abordagem foi eleita para este estudo, é central nas *Bacantes*. Vernant arrisca dizer, que para Eurípides o único meio de entender o que é Dioniso é fazendo-o passar pelo jogo cênico, permitindo o entendimento do destino humano. Nem todos os helenistas estão de acordo sobre a questão; muitos aludem à figura de Penteu a do sofista e ao longo do século XX, a peça foi lida como obra de um racionalista, contrário às correntes religiosas de seu tempo.<sup>75</sup> No entanto, tanto Penteu quanto Dioniso são jovens, filhos de Tebas. O que os diferencia na cena trágica é a máscara sorridente do deus, a qual representada de frente, contrária às regras da pintura grega, olha e interpela aquele que a contempla.<sup>76</sup>

Para Karl Reinhardt, o teatro euripideano é o melhor barômetro para a crise de valores vivida em Atenas nos anos que marcam o final da guerra contra Esparta.<sup>77</sup> Segundo Trajano Vieira, num fragmento de Eurípides, lê-se: “Que eu possa cantar e dizer algo de *sophón* (sábio), sem suscitar nada do que adoce a cidade”.<sup>78</sup> Como epifania do encontro e sobreposição dos opostos, a peça em questão alerta para a alteridade, uma reflexão que está na pauta política grega. Destarte, a barbárie não poderia ser inumana. Própria do homem, pois implica na escolha pela ação, requer compreensão para que seja qualificada.

<sup>73</sup> TUCÍDIDES, II, 100. (trad. M.G. Kury, *História da Guerra do Peloponeso*, 1982, p. 129).

<sup>74</sup> BRANDÃO, J. op. cit., 1978, p. 77.

<sup>75</sup> Cf. VERRAL, A.W., *The Bacchantes of Euripides and other Essays*, Cambridge, 1910, pp.1-163. *Apud* Vieira. op. cit., 2003.

<sup>76</sup> Vernant afirma que representar as pessoas de perfil, para os gregos, era como descrever uma cena objetiva. Quando um personagem como a Górgona ou Dioniso, é representado de frente, não se trata de uma simples imagem, mas sim de uma confrontação. (VERNANT, J-P., “Um teatro da cidade” In: op. cit., 2002, 36, p.349.

<sup>77</sup> Cf. REINHARDT, K. *Eschyle. Euripide*. Paris: Gallimard, 1972; p.298.

<sup>78</sup> Fragmento citado por Giuliana Lanata em *Poética pre-platonica*, La Nuova Itália, Floreça, 1963, p.180, *apud* Vieira. op. cit., 2003, p. 43.



Toda a trama remete ao mito fundador da cidade de Tebas, cujo lendário arquegeta, Cadmo, teria dado origem à geração dos Labdácidas. Conforme o descrito nos capítulos anteriores, tanto por Vernant quanto por Detienne, Cadmo – ele próprio um estrangeiro – ao semear a terra tebana com os dentes da serpente de Ares, faz com que dela nasçam os Semeados, primeiros representantes da aristocracia da cidade. Enraizados no solo, representam o vínculo fundamental com essa terra, inteiramente dedicados à função guerreira. Segundo Vernant, todos têm nomes que marcam bem este sentido: Ctônio, Udeu, Peloro, Hiperenor e Equíon, “nomes monstruosos, terrestres, noturnos, sombrios e guerreiros”.<sup>79</sup> O último deles, o Semeado Equíon, casa-se com Agave, uma das filhas de Cadmo e Harmonia. Ela, irmã de Sêmele e mãe de Penteu, rei na ocasião da chegada de Dioniso às terras tebanas.

Na tragédia, o Coro, conforme mencionado anteriormente, representa o grupo de mulheres lídias que seguem o deus; são as Βόκχαι. Participam também da trama Penteu (o jovem rei tebano), Agave, Cadmo (o velho rei da cidade e seu fundador lendário), o sacerdote Tirésias, além do próprio Dioniso. À sua entrada em Tebas o deus anuncia sua dupla origem,

DIONISO

Deus, filho de Zeus, chego à Tebas ctônia,  
Dioniso. Deu-me à luz Sêmele cádmia.  
O raio – Zeus porta-fogo – fez-me o parto.<sup>80</sup>

Invocado como descendente de Zeus, Dioniso é uma parte do pai da terra, na medida em que particulariza funções específicas do divino, cujo modo de aparecer põe em evidência sua dupla origem (humana e divina), própria daquele que nasceu na cidade materna. Portanto, há uma filha, Sêmele por quem Zeus se apaixona. Segundo Junito Brandão, este é o segundo Dioniso, pois “de Zeus e Perséfone nascera Zagreu, o primeiro Dioniso”.<sup>81</sup> As versões variam, mas basicamente o primeiro deus seria o deus-menino, aquele perseguido por Hera e devorado pelos Titãs (conforme Detienne relata no capítulo II). O coração salvo

<sup>79</sup> VERNANT, “Dioniso em Tebas” In op. cit., 2000, p.149.

<sup>80</sup> *As Bacantes*, 1-3.

<sup>81</sup> BRANDÃO, J. op. cit., 1978, p.7.

deste Dioniso, Sêmele teria engolido, engravidando. Outra versão atesta que o próprio Zeus o teria feito para depois engravidar Sêmele.<sup>82</sup>

Para falar da dupla origem do deus, o sacerdote Tirésias emprega a palavra grega *μετάστασις*, *metástasis* ou deslocamento, composto de *μετά*, que marca a mudança e afastamento, e *στάσις*, situação, atitude.<sup>83</sup> Vejamos o trecho referido no canto 290:

#### TIRÉSIAS

Hera do urânio-céu queria arrojá-lo.  
Zeus contramaquinou qual faz um deus:  
um setor do céu seccionando, circum-  
-térreo, fez e deu a Hera, qual penhor  
da querela, uma cópia de Dioniso.  
Com o passar do tempo os homens dizem:  
“Ele é o Senhor-do-fêmur do Cronida!”,  
Mera metástase de nome. Um deus  
à deusa penhorado.<sup>84</sup>

Segundo Eurípides, Zeus imagina um ardil para acalmar Hera. Destarte, corta uma parte (*méros*) do céu e a entrega a Hera como penhor (*hómeros*), em lugar do primeiro Dioniso. Trajano Vieira indica que com o passar do tempo, os homens, devido à semelhança entre *μήρος* (parte; porção) e *μερός* (coxa), aludem ao nascimento de Dioniso da coxa do pai. O segundo deus é um símile do primeiro e indica sua dupla aparição na cena trágica: ao coro, inicialmente, sem disfarce, como um deus. Para Penteu, como autor de *Phéme*, o rumor, um outro que é ele mesmo. Notemos primeiramente a cena na qual Dioniso se dirige ao coro, após ter escapado e queimado o palácio de Penteu:

#### DIONISO

Desanimaste quando me levaram,  
a fim de submeter-me à cela escura?

#### CORO

Quem olharia por mim, se te arruinasses?  
Mas como te livraste do homem ímpio?

#### DIONISO

A mim mesmo salvei, sem mais fadiga.<sup>85</sup>

<sup>82</sup> Ibid., 8.

<sup>83</sup> *Dicionário Isidro Pereira. Grego-Português. Português-Grego*, 1998.

<sup>84</sup> *As Bacantes*, 290-298.

<sup>85</sup> Ibid., 610-614.

A manipulação de Penteu por Dioniso é uma indicação de que o rei tebano não consegue perceber o que está à sua volta, mesmo alertado pelo velho Cadmo e Tirésias. Penteu nega o que vê. Na verdade, em sua visão estreita não percebe, não compreende. Só vê aquilo que nega: a fuga das mulheres para as montanhas, o abandono dos filhos, da casa; o êxtase que julga ser uma demência e que não pode tolerar. Por isso, persegue o sacerdote, que identifica como estranho vindo de fora, arrastando as mulheres tebanas - inclusive sua mãe, Agave - para a desmedida.

Segundo a narrativa que Vernant faz do episódio, Dioniso chega disfarçado a Tebas. Ele não se apresenta como o deus, mas como seu sacerdote. Está vestido de mulher, usa os cabelos compridos batendo nas costas; “tem tudo do meteco oriental, olhos escuros, ar sedutor, falante (...)”.<sup>86</sup> Tem tudo o que pode irritar Penteu, filho de um Semeado do solo tebano. Quando ele vê o bando de lídias arrastando as demais (esposas e mães da cidade, cujo estatuto lhes difere), quer expulsá-las e ao seu sacerdote para que a cidade volte à ordem anterior. Assim, decide prender Dioniso. Como observamos no trecho anterior, o deus escapa e explica que para enganar Penteu, mostrou-se *outro* ao jovem rei: o autor da ação foi Βρόμιος, (ou Rumor), outro nome do próprio Dioniso. Em grego, a passagem estaria assim descrita:

Δι.  
Κᾶθ' ὁ βρόμιος, ὡς ἔμοιγε φαίνεται, δόξαν λέγω

DIONISO  
Opino que Rumor – assim parece<sup>87</sup>

Dioniso então, relata às mulheres como ‘Rumor’ teria posto abaixo o palácio tebano. É interessante notar que Eurípides utiliza a palavra δόξαν λέγω (*dóksan légo*), de “exprimo a opinião”, que o Trajano Vieira traduziu por “opino”. Em sua forma mortal o deus dirige ao coro a palavra dotada, não de uma verdade (*alétheia*), mas sim aquela que se refere à opinião. O tradutor considera que a palavra *sophós* – recorrente nas *Bacantes* seja talvez a mais importante da peça, pois refletiria o ambiente cultural da Atenas do século V a.C., marcado pela atuação dos sofistas. Talvez devido a isto, tantas interpretações da obra tenham caminhado na direção de uma identificação sofisticada aos personagens de Penteu e

<sup>86</sup> VERNANT, “Dioniso em Tebas” In op. cit., 2000, p.152

<sup>87</sup> *As Bacantes*, 629.

do próprio Dioniso. Vernant mesmo considera esta possibilidade, mas acaba optando por outras vias. No que nos concerne, esta observação aponta para a utilização da palavra pelo sacerdote Tirésias como ponto de partida para o discurso do sábio, e para indicar uma hábil peça de retórica no pronunciamento de Penteu.<sup>88</sup>

#### TIRÉSIAS

Se temas de beleza traz à fala  
o sábio, falar bem não lhe é problema.  
Tu moves, ágil, língua de sensato,  
mas sobra insensatez em tuas palavras.  
Homem audaz, loquaz e poderoso,  
se ajuíza mal, é um cidadão ruinoso.<sup>89</sup>

J-P Vernant atesta que diante de Penteu, o jovem deus é de certo modo, seu retrato e seu duplo: são primos, nascidos da mesma família; têm a mesma idade.<sup>90</sup> A surpresa do rei é notória ao encontrar o sacerdote – que, encarcerado pelos soldados, havia conseguido escapar – e ele acusa-o de “renovar sua linguagem” quando justifica tal proeza.<sup>91</sup> Quando o mensageiro traz a notícia da derrota de seus soldados no Monte Citeron, Penteu interroga-se, não só sobre o que fazer para trazer as mulheres tebanas de volta à razão, de volta à cidade, mas, sobretudo, acerca desse deus estranho que ele não concebe, nega, não vê.

No diálogo com Dioniso, que usa a máscara sorridente diante da platéia - esta que o identifica como o deus - mas que está vestido como sacerdote para Penteu, o rei acusa-o com impaciência e dá indícios de sua repulsa ao que nomeia de “estrangeiro”.<sup>92</sup> Dioniso, por sua vez, tenta persuadi-lo de não atentar contra o deus; inevitável destino que o rei já cumpre sem o saber. Caído em *hýbris*, o herói que já cometeu a *hamartía*, está cego pela *áte*. A ele agora só resta o cumprimento da *moíra*.

<sup>88</sup> Cf. Dodds. op. cit., p.103.

<sup>89</sup> *As Bacantes*, 266-271.

<sup>90</sup> VERNANT, “Dioniso em Tebas” In op. cit., 2000, p.156.

<sup>91</sup> *As Bacantes*, 650.

<sup>92</sup> Sobre o uso da máscara sorridente J-P Vernant fez um estudo, apresentado no segundo volume de sua obra *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, com Pierre Vidal-Naquet. Sobre as funções da divindade mascarada e o estudo em questão, o qual trabalha numa análise da tragédia euripídiana em questão, o artigo aborda questões bastante interessantes, as quais não foram objeto de nossas reflexões neste estudo (Vernant, “O Dioniso mascarado das ‘Bacantes’ de Eurípides” InN op. cit., p245).

PENTEU

É pior que a pira ardente o insulto báquico;  
Um mega riso os gregos nos reservam!

(...)

À frente marcharei,  
contra as dionísias: não suporto mais  
sofrer o que sofremos com as mulheres.

DIONISO

Persuade-te, Penteu, aprende, eu te  
Sugiro. Escuta o meu conselho. Mesmo  
Maltratado, direi: contra um deus não  
te armes! Calma! Rumor, o deus, rejeita  
que removas as bacantes das montanhas!

(...)

És homem e ele é deus. Um sacrifício  
deves fazer, e não descontrolar-se!

(...)

PENTEU

Esse estrangeiro só nos embaraça.  
Não cala quando sofre ou quando ataca!

Convidando Penteu a vestir-se como uma mulher - na verdade, como ele próprio - Dioniso vê aproximar-se o desfecho de sua vingança, não só contra aquele que o negou, mas contra toda a cidade. O destino é tebano; o castigo cairá sobre todos, com exceção de Tirésias. Neste sentido é Tebas a cidade que precisa ser purificada, mesmo que através de seus cidadãos (rei e fundador) e das mães desses cidadãos, arrastadas de roldão pela *μανία* do deus. De repente, o autóctone, filho da terra, veste-se como o estrangeiro asiático, o *outro*. “A certa altura os dois estão cara a cara, parecem se olhar num espelho, um e outro, olhos nos olhos”.<sup>93</sup>

Marcel Detienne afirma que em Tebas, entre Cadmo e Agave, a impureza e o exílio se “escrevem com letras de sangue ainda mais vivas”.<sup>94</sup> A terra que viu nascer Dioniso pode renegá-lo em toda a sua soberania, pois ali ele ostenta a máscara do Estrangeiro. Lembremos que no segmento anterior deste capítulo afirmamos que o autor não considera Dioniso um bárbaro, comparando-o inclusive com a táurica Ártemis. É curioso notar, no entanto, que durante o drama Eurípidés faz referências aos dois termos: *ξένος* (*ksénos*) e *βάρβαρος* (*bárbaros*), identificando-os ao deus e às mulheres lídias que o acompanham.

<sup>93</sup> Ibid., 157.

<sup>94</sup> DETIENNE. op.cit., 1988, p.35.

De fato, Dodds em sua pesquisa sobre o menadismo reconhece que o fenômeno não era comum em terras Áticas, pelo menos no período contemporâneo a Eurípides. Foi provavelmente na corte de Arquelau que o poeta trágico teve algum contato com a atividade dessas mulheres seguidoras do ritual báquico.<sup>95</sup> “O que o *παροδος* (narrador) das *Bacantes* descreve é uma histeria subjugada a serviço da religião”, afirmando que o ocorrido no Monte Citeron foi “o perigoso Baquismo que desce com um castigo sobre os homens respeitáveis e os devasta contra suas vontades”.<sup>96</sup> A citação é indício claro das diferentes apropriações que os helenistas fizeram do tema em questão, além das formas de se conceber, refletir e perpetuar - ou não - as diferenças.

Ao identificar o bando que segue Dioniso em sua errância por terras bárbaras, conforme ele mesmo anuncia ao apresentar-se diante do coro<sup>97</sup>, Eurípides territorializa este *βάρβαρος*, sua terra, sua gesta e dança<sup>98</sup>. É para as terras bárbaras que Dioniso lança Agave e Cadmo, representantes da linhagem tebana. Para Detienne a parúsia dionisiaca atinge seu paroxismo quando o caráter de Estrangeiro se verifica em sua terra natal,<sup>99</sup> pois por trás da cena habitada pelo deus *ksénos*, uma outra é evocada pelo seu duplo nascimento. A epifania tebana mostra em toda a sua violência que Dioniso não pode esconder que é o Estrangeiro do interior.<sup>100</sup>

No seu desfecho, Penteu desmembrado por Agave é a inversão trágica do par dionisiaco, tão presente em Tebas, do filho e da mãe enlaçados. Em face da loucura furiosa de Agave e seu tíaso, o coro das *βόκχαι* lídias na peça, ocupa o lugar da barbárie. Como impura, a mãe de Penteu deve seguir para o exílio até perder-se no meio dos bárbaros; assim como o velho Cadmo, semeador da linhagem.<sup>101</sup>

Detienne atesta que há no delírio, na *μυνία* dionisiaca, uma parte de impureza. “Como uma primeira infâmia provoca outra, tão presente na demência negra, desde Licurgo até Agave”<sup>102</sup>, entre um assassino e um demente, a

<sup>95</sup> DODDS. op. cit., 2002, p.271.

<sup>96</sup> Ibid., 274.

<sup>97</sup> *As Bacantes*, 13-19.

<sup>98</sup> *As Bacantes*, 482; 1043-1035.

<sup>99</sup> DETIENNE. op.cit., 1988, p.36.

<sup>100</sup> Ibid., 37.

<sup>101</sup> *As Bacantes*, 1350-1355.

<sup>102</sup> DETIENNE. Op. cit., p. 41.

homologia é possível. Para o autor, quanto mais se desencadeia a loucura, maior a importância dada à catarse. Dioniso conhece a ambas intimamente.

#### DIONISO

Da mãe Sêmele faço a apologia:  
 mostro-me um deus-demônio, o sêmen nela  
 de Zeus. Cadmo a Penteu, filho de uma outra  
 filha, outorga o apanágio de tirano- rei.  
 Contra mim, Penteu move uma teo-  
 maquia: libações me nega e preces.  
 Por isso eu lhe indigito minha origem  
 divina, e a Tebas toda. Implanto aqui  
 o rito, e os pés, alhures, logo movo  
 em minha epifania. Mas se o furor  
 de hoplita a pólis planejar tirá-las  
 do pico, eu lutarei, chefiando as loucas.  
 Por isso, num mortal me transfiguro,  
 a forma mais antiga em natureza humana.<sup>103</sup>

O retorno de Dioniso para casa em Tebas esbarra na diferença, na maneira como ela é percebida, concebida, negada e assimilada. Para Detienne e Vernant o drama exposto na tragédia de Eurípidés traz para a arena do teatro grego – lugar onde a *pólis* toda se encontrava durante os concursos trágicos - um questionamento que repousa na chave trágica do “poderia ser”, no tocante à incapacidade da cidade tebana de estabelecer o vínculo entre autóctone e estrangeiro, entre sedentário e viajante, entre, por um lado sua fixidez, sua vontade de ser a *mesma* negando-se à mudança, e por outro, o do movimento, do diferente, do *outro*. Enquanto não há possibilidade de uma combinação dos contrários, produz-se o aterrador. Diante do imutável e da afirmação de valores que atestem para a superioridade de uns em detrimento de outros, daquilo que se lança na alteridade absoluta, no monstruoso e no terrível, as *Bacantes* projetam na face daquele *mesmo* que não soube reconhecer o lugar deste *outro*, o horror.

ΚΑ.

ἐμάνητε πᾶσά τ' ἔξεβακχεύθη πόλις.

CADMO

Loucura; a pólis toda dionisou-se.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> *As Bacantes*, 41-54.

<sup>104</sup> *As Bacantes*, 1295.