

Carmen Soares
Inês Calero Secall
Maria do Céu Fialho
Coordenação



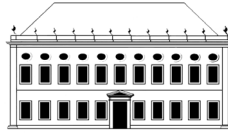
orma
& Transgressão

(Página deixada propositadamente em branco)

Carmen Soares
Inés Calero Secall
Maria do Céu Fialho
Coordenação

*N*orma
& Transgressão

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO
António Resende
Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA
SerSilito • Maia

ISBN
978-989-8074-24-9

DEPÓSITO LEGAL
.....

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal
Programa Operacional Ciência e Inovação 2010

© FEVEREIRO 2008, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Maria do Céu Fialho

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

NORMA E TRANSGRESSÃO EM *AS BACANTES* DE EURÍPIDES*

Resumo

Como se compaginam norma e transgressão em *As Bacantes* de Eurípides? Penteu, o senhor de Tebas, oferece resistência ao culto do novo deus em nome da ordem na cidade. Na sua acção trai motivações que ele próprio não reconhece, projectando como ‘perigos’ do culto as suas próprias emoções e distorsões. Assim agride a força incontível do divino. Quem a este se abre e com ele entra em sintonia partilha da verdadeira sabedoria e é *eudaimon*. Dioniso representa o esbater das fronteiras e das categorias, a suspensão do quotidiano, para uma entrega sem cuidados ao deus, ao êxtase, à natureza festiva. Oferece a transgressão saudável que revigora os homens e os abre a uma sabedoria diferente – uma sabedoria que, certamente, revigorará a cidade e as instituições, conferindo sentido a um quotidiano que se não esgota em si mesmo.

Numa das suas últimas tragédias Eurípides põe em cena o próprio Dioniso, deus da máscara sorridente, sob o disfarce de profeta de si mesmo, deus aparentemente submisso, que deixará crescer de si uma força capaz de prender na rede de mortíferas alucinações aqueles que se lhe opõem ou

* Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do Projecto de Investigação da UI&D-Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Representa a sequência da reflexão iniciada num outro trabalho, já publicado: M. C. Fialho, «O Sagrado em *As Bacantes* de Eurípides» in: J. A. Pinto Ribeiro (coord.), *O Homem e o Tempo. Liber Amicorum para Miguel Baptista Pereira*, Porto, 1999, pp. 441-459.

soltar, num ímpeto de entrega à natureza, aquelas que possui. O Coro das que o seguem fala de uma feliz e consonante harmonia, que reconhece como *eudaimonia*.

A peça teria sido composta na corte da longínqua Macedónia, lá onde se esbatem as fronteiras da identidade helénica e onde o culto de Dioniso era vivido com primordial vigor – culto que, no entanto, já a Hélade dos tempos micénicos conhece como seu, consoante o atestam tabuinhas escritas em Linear B, onde o nome do deus figura¹.

A natureza diferente e a insuspeitada força desse deus subversor de limites e vivo nas emoções que provoca e liberta no homem suscitaram, decerto, alguma estranheza e dificuldade em entendê-lo como genuinamente helénico. Assim se abriu caminho à atribuição de uma proveniência asiática, com o conseqüente manancial narrativo da resistência, no imaginário grego, à sua aceitação e reconhecimento, sob a forma de culto a prestar-lhe. Atestam-no-lo mitos de resistência ao seu culto, como o de Licurgo ou o de Penteu, já anteriormente dramatizados². No caso deste último, a oposição mítica é particularmente expressiva. Tebas é a primeira pólis grega a que o deus chega, vindo da Ásia, com o seu cortejo de Bacantes. Tebas é, simultaneamente, a cidade natal de sua mãe, Sémele, destruída pelo ciúme de Hera; e Penteu, filho de Agave, irmã de Sémele, nega-se a reconhecer a natureza divina do filho de sua tia.

Não é, pois, a primeira vez que o espectador vê o deus da tragédia e da comédia presente no seu próprio teatro. Presença que tem, aliás, ainda viva na memória da representação de *As Rãs*, compostas após a morte de Eurípides, mas encenadas, provavelmente, antes de *As Bacantes*.

¹ Vide W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, 1977, p. 252 sq.

² Ésquilo compôs um *Penteu*, onde o protagonista sucumbiria pela força das armas, e uma tetralogia de Licurgo. Cf. Soph. *Ant.* 955 sqq. Sobre testemunhos antigos de outras peças sobre as mesmas constelações mitológicas vide E. R. Dodds, *Euripides. The Bacchae*, ed. introd. comm, Oxford, 1986, pp. XXVIII sqq. Sobre representações iconográficas, anteriores à composição do drama, do mito de Penteu na cerâmica grega id. *ibid.* pp. XXXIII sqq.

O drama constrói-se, como salienta Conacher³, sobre dois momentos fundamentais no contacto com a nova divindade: o da recusa do seu reconhecimento, por parte de um ou mais mortais, e do ritual associado à perseguição subsequente por parte do deus. Tal perseguição enreda o opositor nas malhas da vingança e destrói-o inexoravelmente. Eurípidés parece ter querido deixar bem viva, na derradeira fase da sua *poiesis* dramática, a grande questão, que sempre o mobilizou, sobre a natureza do divino e o seu inesgotável mistério, frente à fragilidade do humano e à inesperada inconsistência das suas certezas e motivações⁴.

Situa-se o dramaturgo, nesta última peça, numa perspectiva racionalista que critica o conteúdo de certos mitos? As teses do chamado racionalismo eurípidiano derivam, em última instância, com todas as suas variantes, do livro de Verrall⁵ e abrem campo a dois tipos de leitura desta peça: a que a situa numa linha de continuidade crítica e cepticismo, ou a que a entende como uma exigência, pela crítica, de depuração de perspectivas e manifestações religiosas.

A peça, segundo Rivier, dramatiza a resistência ao deus para glorificar, finalmente, a onipotência divina⁶. Daí parte a tendência crítica para a chamada ‘tese da palinódia’. Ter-se-ia, por esta perspectiva, o céptico Eurípidés, no final da existência, vergado ao reconhecimento do poder divino e por isso se retracta ao compor esta tragédia. Dodds, por sua vez, demonstra a impertinência da ‘tese da palinódia’⁷ e sustenta a posição de um Eurípidés irracionalista que reconhece, não só em *As Bacantes* mas noutras peças, que o *logos* como conhecimento racional não logra alcançar

³ D. J. Conacher, *Euripidean Drama*, Berkeley, 1967, p.56.

⁴ Para uma breve panorâmica da discussão e bibliografia sobre o assunto veja-se a p. 33 *sqq.* do meu artigo «Afrodite e Ártemis no *Hipólito* de Eurípidés», *Mathesis*, 5, 1996.

⁵ *Euripides. The Rationalist*, saído em primeira edição em Cambridge, 1895.

⁶ *Essai sur le tragique d'Euripide*, Paris, 1975².

⁷ Op. cit. p. XLII: « The Choruses of the Bacchae are thus the last and fullest utterance of feelings which had haunted Euripides for at least six years before his death, and probably for much longer. So too the attacks on ‘cleverness’, and praise of the instinctive wisdom of simple people, which have surprised critics of the Bacchae are in reality nothing new ... » e aponta, entre outros exemplos, *Andr.* 379; 481 *sq.*; *Phoen.* 495 *sq.*; *Ion* 834 *sq.* (*comm ad* 430-3).

valor universal e falha porque há forças irracionais no homem que determinam e reduzem a acção daquele. São essas forças e a incapacidade de prever a sua manifestação ou de as dominar que levam o homem a confrontar-se com o limite e a contingência das suas próprias construções, da ilusão que é o seu conhecimento enquanto domínio do seu mundo.

Ainda que nesta interpretação seja perceptível a marca de influência do racionalismo positivista, tendo em conta que a referência a ‘irracional’ tem em mente algo como ‘anti-racional’, que com a razão antagoniza e aponta os seus limites, a tese ganha nova luz se por ‘irracional’ passarmos a entender ‘transracional’, ou seja, o que ultrapassa a razão e constitui uma realidade mais vasta onde esta também se inscreve. Nesta direcção caminha Winnington-Ingram, embora a influência de Dodds nele seja visível⁸.

O prólogo da peça tem semelhança com o de *Hipólito* e o peso da vingança divina sobre as suas vítimas também⁹. Em ambos se apresentam quer Afrodite quer Dioniso com a manifestação do mesmo *odium mythologicum*, a denunciar a falta de reconhecimento e veneração por parte de mortais. Os deuses querem ser reconhecidos e honrados, que o mesmo é dizer levarão os homens a defrontar-se, em espontânea entrega ou pela violência que os há-de destruir, com a realidade irrefutável do divino, seja qual for a sua essência.

Essa exigência divina de reconhecimento não representa um tipo de dependência do deus em relação ao homem, como quase parece depreender-se de alguns estudos críticos: é, antes, um imperativo imposto a este numa relação que o homem não domina nem escolhe e a que deve estar aberto para poder aprender nela a linguagem cultural que lhe compete. Por diversas vezes Eurípides faz sentir que tal disposição não é apanágio dos *sophoi*, enquanto possuidores ilustrados de um saber racional.

⁸ *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge, 1948 (repr. Amsterdam, 1969). Para um historial das principais tendências interpretativas sobre *As Bacantes*, veja-se o cap. II do livro de H. Oranje, *Euripides Bacchae. The Play and its Audience*, Leiden, 1984.

⁹ Dodds, *op. cit.* p. XLII.

São, no entanto, notáveis as diferenças entre os prólogos das duas peças mencionadas, como diferentes são os deuses que neles intervêm¹⁰. Dioniso, o deus do disfarce e da máscara, do jogo dramático e da alteridade, da superação de diferenças, filho de Zeus e de uma mortal, gerado num corpo de mulher e amadurecido no de uma divindade masculina, anuncia a sua intervenção na acção sob a aparência de um mortal que põe à prova as disposições humanas.

Afrodite anuncia o desfecho da sua vingança. Dioniso conhece o desfecho dos acontecimentos em Tebas, mas da vingança apenas refere o passo inicial, o da loucura báquica, punitiva, provocada nas princesas tebanas e nas mulheres de Tebas. A Penteu, deixa-lhe um caminho de provas a percorrer e que parece, à partida, saber como termina: na destruição, brotada da própria conduta e do natural pendor que anima as escolhas do governante de Tebas.

Não é por acaso que várias vezes, no decorrer do drama, o monarca de Tebas é referido como *theomachos*, bem como filho da Terra ou filho de Equíon, descendente de um dos *spartoi*, ‘homens semeados’, nascidos dos dentes do dragão vencido enterrados no solo, e fundadores de Tebas¹¹. Da terra nasceram os Gigantes e os monstros que moveram luta contra a geração olímpica e que Zeus esmagou, ao afirmar o seu império contra Cronos.

De acordo com a multiplicidade de perspectivas sobre a ‘religiosidade’ do dramaturgo, assim a figura de Penteu tem oferecido motivo de polémica na diversidade de interpretações que daí decorrem. Nele se tem entendido

¹⁰ Winnington-Ingram, *op. cit.* p. 18, embora aproximando os dois prólogos, entende que o propósito formulado de vingança pela Afrodite de *Hipólito* constitui a essência do prólogo da peça, enquanto que Dioniso põe a tónica na ideia da sua manifestação como deus.

¹¹ *Vide* Dodds, *comm. ad v. 45: theomachei ta kat'eme*: ‘opens war on deity in my person’. The rather rare verb *theomachein* is twice again used (325, 1255) of Pentheus’ hopeless struggle against Dion. It has the same implication of a hopeless resistance to overwhelming power at *IA* 1408.» Cf. H. Diller, *op. cit.* pp. 378 *sqq.* que nota também a frequência da alusão, na peça, à descendência de Penteu a partir da Terra, origem comum com os Gigantes: vv. 213, 264, 537-544, 995 *sqq.*, 1025-1028, 1155, 1274, 1315. W. Scott, ‘Two Suns over Thebes: Imagery and Stage Effects in the *Bacchae*» *TAPhA*, 105, 1975, 333-346, vê na insistência na ascendência animal de Penteu (o dragão) a preparação para o subverter da imagética de caça: Penteu converter-se-á de caçador em animal caçado.

desde a imagem do governante justo, «feito de uma só peça» e convertido em brinquedo indefeso pelo poder do seu adversário divino¹², à figura típica do tirano na tragédia¹³, à do homem perturbado, nas suas fixações neuróticas¹⁴, ou à do defensor da ordem natural¹⁵.

Não parece, no entanto, à partida, ser a referência à razão ou a referência à moderação que perspectivam a expectativa do público ou que vão animar fundamentalmente o perfil dramático de Penteu – e a denúncia da sua desrazão é feita já por Tirésias, no episódio I.

Dioniso, no prólogo, apresenta uma Tebas que se virá a revelar fechada à manifestação e ao culto do deus, oposta a uma barbárie que teve capacidade de a ele aderir e o seguir. É já sugestivo o modo como, na boca do deus, são referidos alguns lugares da Ásia que se abriram ao seu culto, tal como ‘os campos auríferos dos Lídios e dos Frígios’ (13-14), ‘a próspera Arábia’ (*eudaimona*, 16), ‘as cidades de belas muralhas’ (19). Ainda aqui Eurípides não deixa de jogar com um paradoxo que anima o seu universo dramatúrgico, seja em *Medeia* seja, com particular relevo, nas peças do ciclo troiano ou referentes ao destino da casa dos Atridas (como *Ifigénia entre os Tauros*): quem é, verdadeiramente, o bárbaro e quem é sensível à verdadeira *sophrosyne*¹⁶?

¹² M. O. Pulquério, «Um testamento ideológico: *As Bacantes* de Eurípides», *Humanitas*, 39-40, 1987-1988, 33.

¹³ Dodds, p.xliii. Cf. R. Seaford, *Eurípides. Bacchae*, text with introd, transl. comm., Warminster, 1996, que, para além de apontar as suspeitas excessivas de Penteu (221-225; 255-257 etc), a sua falta de auto-controle (214, 670, etc.), *hybris*, desrespeito pela lei (331) e violência cruel – características vistas pelos Gregos como próprias de um tirano – faz notar que Cadmo, no encómio fúnebre que lhe tece, o designa por ‘terror da pólis’ (1310) e defensor da casa real. Ora, nota o autor, este é o retrato de um autocrata e a autocracia não constitui uma forma de serviço à comunidade da pólis.

¹⁴ M. Parsons, «Self-Knowledge Refused and Accepted: a Psychoanalytic Perspective on *Bacchae* and the *Oedipus at Colonus*», *BICS*, 35, 1988, 1-14; W. Sale, «The Psychoanalysis of Pentheus in the *Bacchae* of Eurípides», *YCS*, 22, 1972, 63-82.

¹⁵ W. Burkert, *apud* M. H. da Rocha Pereira, *op. cit.* p. 23. Para uma panorâmica das mais marcantes tendências na compreensão de Penteu, veja-se M. H. da Rocha Pereira, *op. cit.* pp. 23-24, bem como o capítulo supra-citado do livro de Oranje, que vê no senhor de Tebas um homem piedoso, de convicções religiosas convencionais.

¹⁶ Essa é uma das questões equacionadas nas polaridades definidas por N. T. Croally em *As Troianas* (N. T. Croally, *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge, 1994, pp. 103-115). A mesma questão foi já abordada, entre outros,

A descrição inicial (13-19), para além de criar um efeito de visualismo e valorizar esteticamente o texto, não deixa, também, de insinuar a ventura e segurança das terras que acolheram o deus e que ao seu culto aderiram. O modo como essa adesão acontece ilustra-o o párodo das Bacantes da Ásia, já preparado pelo deus – elas sabem, com uma capacidade, potencializada por Dioniso, que é inspiração, ou o que modernamente chamaríamos intuição, o segredo e a força da entrega e desprendimento do espaço e do tempo do quotidiano (*'a multidão feminina afastada do tear e da lançadeira pelo aguilhão de Dioniso'*, 117-119), para participar num outro tempo¹⁷: o da festa cultural, o do sagrado, onde os cuidados se suspendem, nessa entrega ao divino, como 'sagradas purificações' (*bosiois katharmoi*, 77)¹⁸ e bem-aventurança daqueles que nutrem uma relação privilegiada com o deus (*makar, hostis eudaimon/ teletas theon eidos biotan hagisteuei* 72-74)¹⁹:

desde H. Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy*, Yale, 1961, E. Hall, *Inventing the Barbarian*, Oxford, 1989, J. R. Ferreira, *Hélade e Helenos. Gênese e evolução de um conceito*, Coimbra, 1992, pp. 381 sqq, M. F. Silva, «Representações de alteridade no Teatro de Eurípedes» in: M. C. Fialho, M. F. Silva, M. H. Rocha Pereira (eds.), *Gênese e consolidação da ideia de Europa*, I, Coimbra, 2005, 239-264.

¹⁷ J. de Romilly, «Le thème du bonheur dans les *Bacchantes*», *REG*, 76, 1963, 362, define o párodo como «le programme des *Bacchantes*», correspondendo a uma felicidade sagrada, de tempo de excepção e de evasão, a que a montanha, fora do espaço habitado no quotidiano, corresponde. Se concordo plenamente com a perspectiva que vê no párodo a dimensão programática do culto e nesse programa a suspensão do quotidiano, não seria, no entanto, levada, a entendê-lo de imediato como mera e simples evasão, oposta à 'normalidade' do quotidiano. Estaríamos, com isso, a meio caminho de aceitar os pressupostos da posição de Penteu – Dioniso como infractor da norma (e, em última análise, da boa-ordem defendida e administrada pelo soberano).

¹⁸ Salienta Festugière, «La signification de la Parodos des *Bacchantes*», *Eranos*, 54, 1956, 72-86, que a ideia de pureza, associada ao culto, percorre o párodo. De resto, lembra o autor, a referência aos *katharmoi*, 'ritos de purificação', ocorre em Empédocles e nos Pitagóricos associada a um sistema de vida marcado pela pureza moral. *Hosiois*, por sua vez, prepara o enaltecimento de *Hosia*, a lei divina invocada no Estásimo I, omnividente e pronta a castigar os blasfemos.

¹⁹ Vv.71-77. Assim me parece que na referência à Arábia, por parte do deus, o epíteto *eudaimona* (16) resulta algo mais que meramente decorativo (cf. Dodds, *comm. ad loc.*). M. McDonald, *Terms for Happiness in Euripides*, Göttingen, 1978, pp. 255-256, aproxima a referência do v. 16 à dos vv. 571-573 ao rio Lídias, 'o que aos mortais a prosperidade e o bem-estar (*eudaimonias*) outorga: «Both of these instances ... refer to the material wealth which Dionysus can bestow rather than the internal *eudaimonia* which a human being enjoys when he is in a right relation with the god. All the remaining instances where this term is used refer in some way to internal happiness.»

... bem-aventurado o ditoso que conhece os mistérios divinos, purifica a sua vida, participa com toda a alma no tiaso, faz as bacanais nas montanhas com sagradas purificações...

Esta forma de sabedoria não pode pois ser inscrita no plano do racional e do seu oposto, o irracional, entendido como anti-racional: ela é, antes, transracional. Ventura e plenitude intemporais contrastam com a violência contida que o prólogo deixa adivinhar para o futuro, ao mesmo tempo que completam esse primeiro contacto com o deus. Assim se vão associando os dois constituintes fundamentais da experiência do sagrado – o *tremendum* e o *fascinosum*, verbalizados e encenados na peça de múltiplas formas²⁰.

O longo párodo²¹ apresenta as características de uma genuína prece ao deus, com a formulação das bem-aventuranças, *makarismoi*, a invocação ao deus e a enumeração dos seus atributos e benesses, da multiplicidade das suas formas de manifestação. Mas é importante observar de que modo se processam as referências ao deus e como se congrega a variedade de nomes por que é invocado, bem como dos seus atributos. É Brómio, Evoé, Dioniso, Baco, conforme mais tarde será ainda designado por Ditirambo, como se a multiplicidade de designações representasse as múltiplas faces de um deus que se não deixa prender numa só forma, mas se diversifica e habita formas várias e diversamente se manifesta nos seus múltiplos atributos

²⁰ Sobre essas duas dimensões da experiência do sagrado, leia-se o livro de R. Otto, *Le Sacré*, Paris, 1929 (trad. francesa da 18ª ed. alemã). Nota H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin, 1984, pp. 89 *sqq.* que nenhum outro prólogo do autor se concatena dramaticamente de modo tão profundo com a sequência da peça. A doçura e a severidade do deus, manifestada na acção, já aí está presente. Não concordo, no entanto, com o autor, ao entender que os vv. 39-42, que atestam o delírio das mulheres tebanas, não representam um processo de vingança, mas de conversão. As palavras de Agave no êxodo não testemunham conversão ao culto, mas mero reconhecimento de um deus cujo culto não seguirá por arbítrio seu, consciente. A loucura – *mania* – de inspiração divina pode tanto ser refinamento de percepção e conhecimento – (e não esqueçamos que a raiz de *mania* é a mesma de *menos*, de *mantis*, do lat. *mens*, ou do inglês *mind* – como punição. Assim há que entender a loucura e o culto forçado em que Dioniso disfarçado declara, no prólogo, ter envolvido as mulheres de Tebas. Nesse tipo de loucura estão mergulhadas as princesas tebanas conforme o Mensageiro as descreve em 1092-1093.

Veja-se Burkert, no supra-citado passo do seu livro, assim como A. Henrichs, no seu artigo «Der rasende Gott: zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur», *A&A*, 41, 1995, 45-46.

²¹ A. J. Festugière, «La signification de la Parodos des *Bacchantes*», *Eranos*, 54, 1956, 72-86.

do ‘deus filho de um deus’ ‘do que saiu das entranhas da mãe’, do ‘deus de cornos de touro’, bem como nas diversas equivalências de culto²².

O Coro de *Antígona* reconhece, precisamente, a multiplicidade de manifestações de Dioniso na multiplicidade de nomes com que é invocado – *Polyonyme*, ‘deus de muitos nomes’ (1115)²³.

Vários tempos se condensam na visão simultânea da plenitude e pujança de um deus taurino, que é também o recém-nascido indefeso, saído da coxa paterna. Só à sabedoria que ultrapassa a razão, nascida da entrega e da adesão emocional e dos sentidos à experiência do sagrado, de que a experiência estética não anda distanciada, é concedida a força desse conhecimento que infringe etapas do entendimento banal da ‘biografia’ do deus para se converter em vivência do seu todo. Sabedoria que não pode ser definida mas vivida, já que definir é cindir e prender na apreensão.

A capacidade de ultrapassar categorias é dom do deus e abre, no culto, a possibilidade de um milagre de união primordial e harmónica entre o crente em êxtase, a paisagem e o mundo animal. R. Seaford²⁴ comenta, de resto, com acuidade esta faceta de Dioniso: ele é o destruidor da diferença e o criador da simultaneidade: é igualmente grego e bárbaro, confunde a diferença deus-homem, na peça, destrói a diferença masculino-feminino, homem-animal, espaço doméstico-natureza selvagem, realidade-ilusão (assim penso dever ser entendida a visão dos «milagres do palácio»)²⁵. Propicia a união generosa num paraíso recuperado, numa natureza pródiga e sem

²² O mesmo acontece na multiplicidade de invocações e diversidade de referências a Ártemis no párodo de *Hipólito*. Cf. M. C. Fialho, «Afrodite e Ártemis no *Hipólito* de Eurípedes», 43 *sqq.*

²³ A. Bierl, «Was hat die Tragoedie mit Dionysos zu tun?» *WJ*, 15, 1989, 43-58. A presença de Dioniso na tragédia, cantado pelos seus Coros, foi objecto da dissertação de Doutoramento, publicada, de A. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragoedie. Politische und ‘metateatralische’ Aspekte im Text*, München, 1991.

²⁴ *Op. cit.* pp. 31-32.

²⁵ Este último aspecto, conforme salienta, deu origem às leituras post-estruturalistas da peça como metatragédia, como a de Segal, Foley, Bierl, entre outros. Contra elas se pronunciou W. Kullmann, «Die ‘Rolle’ des euripideischen Pentheus. Haben die Bakchen eine metateatralische Bedeutung?» in: G. W. Most, H. Petersmann, A. M. Ritter (Hrsg.), *Philanthropia kai Eusebeia*, Goettingen, 1993, 248-263, E. Lefèvre, «Eurípedes’ *Bakchai* und die politische Bedeutung seines Spätwerks» in: B. Zimmermann (Hrsg.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie*, Stuttgart, 1995, pp. 161-162, entre outros.

agressões, onde o leite e o mel fazem recordar ao leitor ou espectador moderno o imaginário bíblico sobre a Terra Prometida – uma união que o fruir dos sentidos propicia²⁶:

Do solo correm rios de leite, rios de vinho, rios de néctar das abelhas. Segurando, como o fumo do incenso da Síria, a chama incandescente da tocha do abeto, no alto do bastão, o celebrante de Baco instiga-as à corrida e às danças, sacode as transviadas, impele-as com os seus gritos, agitando nos ares a sua cabeleira macia.

Essa natureza que envolve o homem e a que ele pertence está tocada pelo sagrado e remete para um plano que o tempo não afecta e que compreende espaços não cindidos (por isso Tebas, onde Dioniso está presente, Creta, a Frígia e a Síria se fundem numa só vivência). É a essa instância anterior ao tempo, ao espaço, à diferença, tocada num momento de culto e de festa, de libertação que Dioniso conduz e nela se torna presente²⁷: o momento do êxtase, o momento do esquecimento de cuidados, próprio das dádivas do deus²⁸, assim como o rito dos mistérios que anula a diferença entre vida e morte, transitório e perene.

Dioniso em forma humana abandonou, pois, a cena para se juntar fisicamente às Bacantes tebanas no Citéron, mas continua a marcar, determinantemente a experiência do grupo das Bacantes da Ásia que o seguiram, que constituem o Coro e que se encontram presentes aos olhos do espectador. A relação do deus com as Bacantes tebanas fica, à partida, demarcada da manifestação às mulheres da Ásia, porquanto tem, em relação àquelas, o carácter de punição – é manifestação violenta, contra a vontade de quem a experiência (*forcei-as a usar a libré das minbas orgias*, 34), e faz-se, à partida, como *mania* (33, 36), alheamento da razão²⁹. Ela representa o primeiro produto do espantamento, por parte do senhor, regulador de Tebas, da força incontível do deus.

²⁶ Vv. 141-150.

²⁷ *Vide* vv. 893-896, cantados pelo Coro e citados em epígrafe.

²⁸ Como o vinho, *pausilypon*, 772.

²⁹ Veja-se R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, 1972.

Essa manifestação do deus demonstra já a dimensão da sua força e o modo como ela há-de operar: não como êxtase de paz mas como êxtase de violência, à partida contida. Também as mulheres de Tebas, possuídas pelo deus, rompem o espaço a que estão destinadas (o interior da casa) e rasgarão o dique da política planificada e do aparente racionalismo do tirano.

Que esse delírio forçado representa em si uma força terrível do deus, oculta nesse chamamento da natureza agreste, mas pronta a actuar, insinua-o a referência ao tirso das Bacantes tebanas – «esse dardo coberto de hera» (25) – que Dioniso lhes meteu nas mãos, uma outra valência do «tirso coroadado de hera» (80-81), enaltecido e ostentado pelas Bacantes da Ásia. O primeiro parece representar a faceta mais selvagem e estranha que o culto do deus assumiu para os Gregos; o segundo o que o autor apresenta como a genuína e gratificante experiência do sagrado³⁰.

O primeiro episódio não pode, pois, deixar de ser sentido como radical contraste com a ode coral. Dois velhos, inusitadamente vestidos com um traje cultural apenas usado por Bacantes – traje, pois, exclusivamente feminino – aprazam um encontro para partirem a venerar o deus, nas montanhas, que a elas costuma chamar por espontânea adesão e não por prévio acordo.

Esta cena tem sido objecto de controvérsia sobre a possível presença, nela de elementos cómicos. As posições diversificam-se³¹. Não me parece,

³⁰ Festugière, «Eurípide dans *Les Bacchantes*» 138 *sqq*, chama oportunamente a atenção para a necessidade de se distinguir o dionisismo tradicional, que classifica de selvagem, da plenitude que as Bacantes da Ásia enaltecem (que, para o autor, seria idealização euripídiana).

³¹ Assim, Diller vê na cena o alegre abandono das limitações da velhice, Murray defende também a seriedade da cena, assim como, entre outros, Oliveira Pulquério, Pohlenz, Rohdich, Roux, Lesky, na sua *Geschichte der griechischen Literatur*, entende-a como situação de fronteira com o risível. A presença do ridículo é defendida por Conacher, Foley, Grube, Oranje (que acentua o contraste entre o canto da juventude do Coro e as referências insistentes à velhice, feitas pelos dois anciãos, *op. cit.* p. 39), Seidensticker, Winnington-Ingram. Dodds, *comm. ad sc.*, entende que é diverso o tratamento dado às duas figuras: a construção da figura de Cadmo, neste episódio, está marcada pela ironia e humor, enquanto a de Tirésias pretende apresentar a de um homem culto, que conhece bem Protágoras e Pródico e que pretende captar o novo deus e aceitá-lo, conciliando-o com a tradição (cf. Winnington-Ingram, *op. cit.* p. 48), podendo mesmo representar o esforço de Delfos para poder aceitar Dioniso.

Cf. M. H. da Rocha Pereira, «*Sophia e mania em As Bacantes de Eurípides*», in: *As Bacantes e o nascimento da Tragédia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, 18 *sq.*, P. Roth, «Teiresias as Mantis and Intellectual in Euripides *Bacchae*», *TAPhA* 114, 1984, 59-69, comparam

no entanto, possível que ela não tenha provocado, no espectador do séc. v, um efeito de estranhamento perante dois anciãos ornamentados com atributos femininos de Bacantes, em contraste com a caracterização adequada e natural do Coro: mulheres na flor da idade, que seguem o deus, ostentando os seus atributos. a presença do grotesco que do cómico puro. O rejuvenescimento não é espontâneo mas cultivado e artificial. Adivinha-se o esforço da dança forçada na descabida pergunta de um Cadmo, adornado como uma jovem bacante, a propósito da subida ao Citéron – a *oreibasía* cultural (191): «vamos de carro para a montanha?» Esta adesão é pensada mas não interiorizada, num homem que segue o culto por mera conveniência familiar, sem verdadeira conversão. E a prova é que Cadmo não fugirá a um castigo final por parte de um deus que parece estar disposto a dar margem para o arrependimento ou para a conversão espontânea³².

Não admira, pois, ainda, a atitude de censura e desconfiança de Penteu perante a insólita cena dos dois velhos. Essa sua atitude parece ainda compreensível e suaviza a primeira imagem em cena do filho de Agave.

Cadmo é arrastado, não pela convicção interior, mas pelo desespero de salvaguardar interesses familiares e justificar Sêmele; Tirésias pelo esforço de fazer sobreviver a tradição religiosa, nela tentando integrar, conciliatoriamente, por meio de argumentação própria da sofística do tempo, o novo deus. É o esforço de sobrevivência da religião, a sensatez da razão e não a da experiência religiosa que parece animar a sua acção.

Pouco convincente se torna a dissertação do mítico profeta de Apolo, imagem cénica de um paradoxo: alguém que argumenta como um sofista³³ mas em vestes báquicas, coroadado de hera, apresentando uma concepção exacta, uma definição fisicalista de um Dioniso deus do alimento húmido, que completa Deméter, a deusa do alimento seco – sendo a divindade, por

esta figura mítica com as de figuras históricas de profetas do tempo que procuraram estabelecer a ponte novidade e tradição

³² Dodds chama, no entanto, a atenção para o facto de Tirésias surgir desacompanhado do jovem que habitualmente lhe serve de guia.

³³ Vide M. Várzeas, «*Sophos, to sophon, sophia* em *As Bacantes* de Eurípidés» in: J. Ribeiro Ferreira (coord.), *A Retórica greco-latina e a sua perenidade. Actas do congresso*, vol. I, Coimbra, 2000, pp. 242-243.

si, indefinível, e Dioniso, mais que qualquer outra, avesso a delimitações. No entanto, o Coro compreende que, mesmo nesta cena *sui generis* dos dois velhos, esse esforço de Tirésias, limitado pela sua própria percepção do deus, é um esforço louvável, sinal da sua sensatez possível (329).

Cadmo vê o profeta como um homem sábio, *sophos* (186), e Tirésias como tal parece ver-se a si mesmo também, por oposição ao juízo sobre Penteu (266-269):

Quando um homem sábio (*sophos*) escolhe um bom tema para os seus discursos, não é grande esforço o falar bem. Mas tu tens uma língua fluente, como se pensasses bem, sem que haja bom senso nos teus argumentos.

Mas a sua *sophia*, a que dá valor equivalente a *sophrosyne*, consiste na ponderação ao lidar com situações e tentar dominá-las, pela *techne* do argumento e do gesto calculado, mesmo que a verdade aflore à sua linguagem, como é o caso do reconhecimento de Dioniso libertador de cuidados, pelo vinho, e que o Coro já antes havia enaltecido.

Representará a imagem de um Baco explicado e planificado a verdadeira sabedoria? Ou o Dioniso preso por cadeias que é trazido à cena no episódio II não transportará a carga simbólica da vã atitude de Penteu ao querer banir o deus, mas também, de certo modo, a de Tirésias ao querer compreendê-lo e explicá-lo, de acordo com tendências racionalizantes da própria época do dramaturgo?...

De qualquer modo, por detrás da sua engenhosa argumentação e do carácter forçado da cena da preparação para o culto um factor ressalta, 'um bom ponto de partida', como diz o adivinho (267) – o do reconhecimento do deus e da necessidade de o aceitar e reverenciar. O que o Coro, de resto, louva. É que, ainda assim, ambos se demarcam, pela adesão *sui generis* ao deus, da recusa de Penteu. Este, que, à partida, parecia falar em nome da razão (ainda que esta razão falhasse na aceitação do que não pode ser compreendido), acaba por trair, no final do episódio, um comportamento que nada tem de racional, possuído pela cólera de quem se vê desobedecido e que, assim, dá largas à sua prepotência ao ordenar que seja arrasado o

espaço sagrado em que Tirésias exerce o seu múnus. É o prazer de uma violência sem razão que fala, em Penteu, misturando motivos de estado a motivações inconscientes.

Assim, o episódio I termina sob o signo da loucura: aquela de que Penteu acusa os dois anciãos e aquela que Tirésias diagnostica lucidamente em Penteu – uma *mania* funesta, que antecipa o seu destino (358-359):

Ó desgraçado, que não sabes o que dizes! Já estás louco (*memenas*)!

Tirésias, mais que anteriormente, denuncia, no final do episódio, os seus verdadeiros motivos (360-363):

Vamos nós andando, Cadmo, para fazer súplicas por este homem, ainda que ele esteja louco, e pela cidade – não vá o deus desfechar um golpe imprevisível.

Por ‘golpe imprevisível’ traduzi a expressão *neon...dran*. Por receio do novo, percebendo a sua força, ainda que não logrando alcançar o seu sentido, Tirésias submete-se-lhe como pode e sabe, com o aparelho do seu discurso racionalista.

Ao cenário de destruição do santuário de Tirésias, por ordem do rei, contrapõe o Coro de Bacantes a *Hosia*, a Reverência, que invoca no início do estásimo I. Aí se retoma a atmosfera de festa e louvor da divindade criada pelo párodo, da adesão sem reservas que leva a essa espécie de estado de graça, inundado pelo deus. De Penteu é criticada a *hybris*, ao combater a força do deus, essa inútil teomaquia que o levará à destruição, por contraste com a paz, *besychia*, e a verdadeira sensatez que recompensam quem reconhece e acolhe Dioniso, duradoira libertação de cuidados que o licor de Baco propicia por mais breve tempo.

No acolhimento e entrega à presença do deus se dissolvem as fronteiras e distâncias, do mesmo modo que as diferenças temporais de um tempo do quotidiano. Não é mero escapismo o transporte do Coro para a ilha de

Afrodite, Chipre, ou Pafos, ou para Piéria, ‘mansão das Musas’, mas libertação para domínios que a estesia dionisiaca abre através da imensa riqueza cognitiva das emoções: o amor e a arte, comumente associados à experiência do sagrado³⁴.

Neste contexto, ganha sentido, por oposição a censura (394-395):

Esperteza não é sabedoria (*to sophon d’ou sophia*), nem ter pensamentos acima dos mortais.

Esta censura, tal como a invocação da *hosia*, partem da reprovação veemente e concreta da conduta de Penteu, na primeira estrofe, mas eleva-se posteriormente a um âmbito mais geral: o conhecimento concreto e adquirido que o homem possui sobre algo não deve ser tomado como sabedoria enquanto capacidade e abertura para uma realidade mais lata – aquele estado de espírito e disposição de vida que é disponibilidade, modéstia, sensatez e que possibilita, nessa abertura, também o fruir estético³⁵.

Dioniso é aqui a festa, a paz, alheia a cuidados, propiciadora da aproximação entre os homens nesse dissolver das fronteiras da convenção³⁶. Dioniso é, ele mesmo, diluição de fronteiras: é, simultaneamente, o deus

³⁴ M. Arthur, «The Chorus Odes of the *Bacchae* of Euripides», *YCS*, 22, 1972, 154, entende exactamente o contrário, apodando a ode de ‘escape prayer’. Sobre a negação e a superação da distância entre espaços míticos marcados por uma natureza idêntica, veja-se K. Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, cap. VII, 3: ‘Heiliger und profaner Raum’.

³⁵ Concorde, em absoluto, com a interpretação de M. H. da Rocha Pereira sobre a leitura da interrogação do refrão do estásimo III – *ti to sophon* (‘O que é a sabedoria?’) – como «uma fórmula de rejeição» («*Sophia e mania* em *As Bacantes* de Eurípides», p. 23). A essa rejeição se opõe o fruir da vingança sobre o inimigo, como o gozo de algo que é belo (877=897; 881=901). Sobre a oportunidade do sentimento e da prática da vingança na ética antiga, veja-se M. W. Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge Univ. Press, 1989.

Não posso, em contrapartida, aceitar a pouco convincente tese de P. Reynolds-Warnhoff, «The Role of *to sophon* in Euripides’ *Bacchae*», *QUCC*, N.S. 57, 1997, 77-103, de que é *sophia* que suporta a conotação negativa e *to sophon* significa a verdadeira sabedoria, baseando-se o autor do artigo em comparações com a substantivação de adjectivos neutros em contextos da filosofia pressocrática, nomeadamente de Heraclito, e preterindo, assim, o contexto mais próximo que é o do próprio drama e seu sentido possível.

³⁶ Winnington-Ingram, *op. cit.* p. 66: «Dionysus is a democrat».

‘bárbaro’, o *xenos*, nascido em Creta, o tebano, filho de Sêmele. É o filho de Zeus e o filho de uma mortal³⁷.

Na festa, como é próprio da natureza do festivo, se suspendem as diferenças e se estreitam os laços de comunidade³⁸, no vinho se igualam os homens, já que Dioniso o propicia, conforme o Coro canta no párodo e reitera na segunda antístrofe deste estásimo, a pobres e ricos, sem exceção, a todos fazendo esquecer as suas penas (421-423):

Em igual medida, a ricos e pobres outorga do vinho o deleite sem pena.

Dioniso introduz, assim, através de uma experiência *sui generis* do sagrado, o tempo de suspensão do quotidiano na estrutura da pólis que, a ser aceite e vivido sem resistência não constitui para ela um perigo, mas parece enriquecê-la para o próprio quotidiano, nesse irmanar para além da diferença transposta entre classes sociais, nesse libertar do estatuto de vínculo à casa para a plenitude livre na natureza daquela que é a que dá à luz a sucessão da casa. É isso que Penteu não pode sentir nem compreender, mas que entende como subversão e desordem à ‘norma’ – de acordo com o que concebe como norma: a projecção da sua vontade e das suas próprias restrições.

Penteu quer dominar o indominável. A sua culpa é, de início, minorada por apenas ter ouvido falar do efeito do deus, sem o presenciar, mas está na sua natureza de combatente dos deuses, conforme já foi dito, o ser assim³⁹, para lá de rumores e evidências, até um tempo sem remissão possível, em que o seu mundo e a sua pessoa são aniquilados.

³⁷ Winnington-Ingram, «Tragedy and Religion: the Bacchae» in: E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, 1982, pp. 374-375.

³⁸ Seaford, *op. cit.* p.38, salienta a profunda ligação entre as festividades dionisíacas e a vivência democrática e recorda a observação de Aristóteles, Pol. 1319b 25, sobre um dos modos por que Clístenes fortaleceu a democracia, ao reduzir os cultos privados a alguns cultos públicos, providenciando para que todos os cidadãos se misturassem (cf. *Ba.* 37).

³⁹ Embora, como Dodds nota, Penteu se não veja como combatente dos deuses pela simples razão de que não acredita na divindade de Dioniso. Essa diferença entre aquele e Hipólito, que combate conscientemente uma deusa, é realçada por Oliveira Pulquério, *op. cit.* p. 26.

Toma, aqui, pertinência, a questão formulada por Diller: enquadrar-se-á Penteu, verdadeiramente, dentro do arquétipo do genuíno *theomachos*⁴⁰? A sua resistência, no episódio I, rapidamente passa a fúria destruidora, no fim do mesmo episódio, tendo como alvo o espaço de Tirésias: não é, pois, Dioniso que está em causa, mas a desobediência do profeta.

A presença do deus em espécie humana que um servo traz aprisionado até Penteu assinala, na ironia visual e verbal de todo o episódio II, o ponto de transição da manifestação dominante marcada pelo fascínio, própria do sagrado, para a do *tremendum*, numa aniquilação implacável que se adivinha, propiciada por uma atracção mórbida de Penteu pelo deus e pela contemplação do proibido.

Que sentido tem a associação feita no espírito de Penteu entre aquele que pensa ser o representante do deus e Afrodite? Sobre quem se exerce o potencial de fascínio e desejo do estrangeiro aprisionado, senão sobre aquele que o contempla e que sente em si acender o desejo e a luxúria? Quem sente o estímulo de *pothos* incendiado por Dioniso senão Penteu (456)? Outras motivações fazem, então, agir Penteu que não as da razão, sem que este disso se aperceba. Aquilo que rejeita e que pretende extirpar da ordem da cidade é exactamente aquilo que o fascina, sem se dar conta que a nova vivência a que a pólis se abre, ainda que à força, impõe-se como realidade a que a pólis se tem de render, ainda que a não compreenda – e com que tem de conviver, que tem de integrar, em nome da sua própria sobrevivência, valorizada, da sua estabilidade ‘normalizada’. Progressivamente invadido pelo deus, Penteu parece lutar contra si mesmo, julgando lutar contra um inimigo, invasor da ‘sua’ ordem.

Como nota Foley, a máscara sorridente de Dioniso em cena, no seu disfarce, contrasta com a caracterização das outras máscaras trágicas⁴¹. O deus sob cadeias domina pela serenidade sobre quem o aprisiona e torna

⁴⁰ «Eurípides’ Final Phase» in: E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, pp. 361-362.

⁴¹ H. Foley, «The Masque of Dionysos», *TAPhA*, 110, 1980, 107-135, dentro da tendência interpretativa metatrágica, também seguida por Ch. Segal, «The Bacchae as Metatragedy» in: P. Burian, ed., *Directions in Euripidean Criticism*, Durham, 1985.

pouco convincente a força aparentemente dominadora do rei de Tebas. Entra no jogo por livre adesão, para em breve ditar as suas regras e enredar Penteu, como uma presa, nas malhas da sua vingança – que será visualizada pela máscara ensanguentada de Penteu, trazida como troféu pelas Bacantes tebanas. O fantasma do touro representa, por assim dizer, o conjunto de projecções fantasmáticas de Penteu, sobre um inimigo que é ele mesmo. E o touro representa, simultaneamente, a manifestação do deus, sob espécie animal, a virilidade insaciável de um Penteu que antevê, em mórbida excitação, o momento de expiar as mulheres, possuídas pelo deus, imaginando surpreender-lhes uma intimidade de depravado erotismo. Com a imagem sobreposta do touro à figura do deus *sub specie hominis* conviverá, em exaltação de loucura, Penteu no episódio IV – e o deus assim se deixará ver, nesse lado selvagem e brutal da sua natureza, numa paz de violência contida em que envolve a vítima, qual caçador com a sua rede.

É marcante o recurso à imagética da caça na peça. E o seu uso está determinado por uma reveladora ironia de situações. Dioniso, o deus indominável e do indominável é apresentado como um animal selvagem, preso sem resistência, aparentemente submetido ao domínio do governante de Tebas no episódio II. A linguagem dúbia do deus, que profere e esconde ao mesmo tempo a verdade, faz recordar a famosa cena de Tirésias e Édipo em *Rei Édipo* e denuncia que o prisioneiro se não deixou verdadeiramente aprisionar. Ela ganhará mais amplo sentido, quando a linguagem de caça reentrar no drama para caracterizar então a ida fatal de Penteu para o Citéron e a sua morte como uma nefasta caçada (1084 *sqq.*).

O que o espectador capta, na mansidão do deus agrilhado, como ameaça que paira iminente, capta-o Penteu como uma vitória e manifestação do seu poder, ao mesmo tempo que, na sua linguagem, deixa denunciar, a partir de agora, um incontido fascínio exercido pela figura graciosa do deus sob disfarce – fascínio não consciente e não isento de pendor erótico, como dependência que extravasará na cena de loucura e se revelará fatal⁴².

⁴² Nota J. Ribeiro Ferreira, «A cena da loucura de Penteu no 4º episódio das *Bacantes*» in: *As Bacantes e o nascimento da Tragédia*, pp. 34 *sqq.* que tudo aquilo de que Penteu acusa o culto de Dioniso é, na cena de loucura, manifestamente assumido por Penteu como o objecto

A atitude do Coro não atesta agora uma evolução, como pretende Romilly, da paz inicial para um outro estado que há-de ser o soçobrar da possibilidade dessa paz no final da peça. Aquilo que a autora vê como evolução negativa do Coro vê-lo-ia eu como reacção natural de uma comunidade que vive a experiência do sagrado e que vê violentamente ofendida a expressão do seu culto e a sua liberdade ameaçada. Passa, assim, a ser sensível a um outro tipo de manifestação do mesmo deus, que já não opera como beleza, paz e prazer, mas como ira implacável e proximidade aterrorizadora. A agitação e pedido de vingança são eco dessa proximidade ao deus. O sagrado agredido faz dominar a sua outra face terrível e as devotas do deus sentem-no e esperam-no.

Algo de semelhante acontecerá com as Bacantes tebanas do Citéron, de acordo com o relato do Boieiro. Quebrada a intimidade e deleite da entrega e fusão humano-natureza pelo olhar profano dos pastores, a paz revolve-se em agressão e a mesma força excepcional que operara prodígios na consonância opera então horrores no êxtase violado.

Verdadeiramente, as provas do maravilhoso e do prodígio da força do deus são presentificadas perante Penteu pelas palavras do Servo que, ao trazer Dioniso acorrentado no início do episódio II, relata o modo como as Bacantes tebanas foram libertadas miraculosamente da prisão, assim como pelo relato do Boieiro sobre os prodígios das Bacantes numa natureza em harmonia, que evoca as palavras do párodo, e sobre a força terrível que as anima quando violado o seu espaço – que preconiza a que atingirá Penteu. Mas Penteu recalitra e radicaliza a sua intransigência, fechando-se ao significado dos factos e prometendo vingança.

A mudança de tática do deus em breve se operará, para brincar com a vítima e atirá-la, progressivamente, primeiro para a destruição da imagem do senhor de Tebas pelo ridículo e depois para a real destruição física nas

do seu desejo de contemplação furtiva das bacantes. Expiar as Bacantes era, para os Gregos, considerado um delito.

mãos de Agave. Esta mudança opera-se a partir do que Dioniso relata abertamente em plena Tebas, à entrada do palácio, no episódio III, sobre a luta de Penteu, primeiro contra o touro, perante a sorridente impassibilidade de um deus liberto de grilhões, e depois contra uma sombra, para atingir o seu auge com o transvestir do descendente de Cadmo, no episódio III.

Os chamados ‘milagres do palácio’, que o Coro avistara e descrevera, seja qual for a natureza de tais milagres,⁴³ possuem forte carga simbólica de prenúncio de destruição da casa real. O Coro intui-o e percebe que a vingança do deus, já esperada e pedida, começa a operar-se. Por isso o estásimo III glorifica de novo o culto de Dioniso e a libertação nas montanhas, reiterando a força do deus e a confiança inabalável que oferece, fonte de força e sabedoria verdadeira para quem com ele convive e o aceita (892-896):

Pequeno é o esforço de ver que aí reside a força, aí, no divino (*to daimonion*), seja ele qual for, no que ao longo do tempo é tido por lei (*nomimon*) perene, na natureza (*physei*) fundada.

Divino e *physis* instauram o tempo e as suas leis. É nesse instante privilegiado de união que ao homem é dada a experiência de fusão absoluta com uma *physis* fundadora e de onde decorre a *sophrosyne* e a sabedoria como atitude, mais do que cosmovisão, de quem conhece que a razão tem limites e muito há, para além deles, a determinar e conferir ou retirar sentido aos caminhos da vida humana⁴⁴: os *nomima* naturais e primordiais, sentidos como instância sagrada, que ao direito positivo dão sentido e que por ele

⁴³ Não deixo de manifestar a minha simpatia pela posição de Segal, no supra-citado trabalho, pp. 158 *sqq.*: a capacidade de o deus do teatro criar a ilusão pela palavra pode ser aqui utilizada por Eurípides, dentro do próprio drama, como demonstração da força do deus. Para uma súpula das principais posições sobre o assunto, veja-se o prefácio de M. H. da Rocha Pereira à sua tradução da peça e também R. Fisher, «The ‘Palace Miracles’ in Euripides *Bacchae*: a Reconsideration», *AJPh*, 113, 1992, 179-188.

⁴⁴ No seu relato apavorado dos acontecimentos no Citéron e da morte de Penteu, conclui o Segundo Mensageiro que a *sophrosyne* e a ‘mais sábia das práticas’ residem na veneração dos deuses.

não devem, não podem ser violados. É que tal fonte inspiradora e ordenadora, sendo sagrada, esmaga, por eles mesmos, os que contra ela atentam. *Nomimon* ecoa, na peça, os *agrapta nomima* invocados pela Antígona sofocliana – que Creonte infringe e pelos quais será esmagado.

Alheio e incapaz de tal vivência se revelou Penteu, na acção dramática. A fragilidade do seu modelo racional em breve se defrontaria com os seus limites e contradições, para se exacerbar, tipicamente, no comportamento de um tirano, impotente perante uma linguagem dos factos que sente ser rebelde à sua leitura redutora. Tirésias denuncia a sua fúria selvagem (*ontos agriou*, 361). Ilustram-no o recurso inútil e repetido aos grillhões para conter a força divina, a ameaça de escravização do Coro, que o espectador percebe tocado por uma liberdade inviolável e, sobretudo, o valor simbólico que adquire a ordem para fechar todas as portas da cidade, a fim de conter o incontível (653).

Adverso a tudo o que sair da alçada do seu poder e por ele não for controlável, Penteu fica como a imagem de um técnico do poder como domínio do mundo, que não sabe viver fora dessa organização mecanicista da pólis, privada das suas raízes no plano inapreensível do sagrado – para este momento dramático Dioniso – do seu sentido verdadeiro e inesgotável riqueza.

A vivência espontânea do sagrado proporcionada por Dioniso, em contrapartida, ao romper de forma particularmente ousada com esse quotidiano, denuncia-lhe os limites e oferece à pólis a possibilidade salutar de extravasar e libertar-se de tensões, para além de uma planificação que, a absolutizar-se, constitui a própria asfixia da vitalidade criativa. Que essa ruptura seja um risco, num âmbito que simultaneamente atrai e inquieta o homem, é o preço do que lhe é oferecido.

A imagem da loucura e do ridículo de Penteu, do grotesco com que o espectador o vê transvestido de Bacante, é a real imagem do seu desfazimento em relação ao mundo, do seu isolamento nas limitações que tece, sem que o perceba, e que o deus utiliza como uma rede de caça – enquanto um

não-racional distorcido dele se liberta: a lascívia de um *voyeurismo* que profana um culto em que, antecipadamente, vê uma excitante manifestação de depravação sexual das mulheres, é contrária à experiência do belo e do prazer da entrega desinteressada, enaltecidas pelo Coro.

Dioniso fá-lo sair da sua figura de defensor do quotidiano, não através de uma libertação festiva, mas de uma alteridade mortífera. É agora Penteu, aquele que acusara o ‘seguidor’ do deus pose efeminada, quem quebra as fronteiras entre o masculino e o feminino através do seu disfarce de mulher⁴⁵ e do modo meticuloso como, saindo de si, interpreta a personagem de uma Bacante – uma Bacante solitária.

O deus revela-se, finalmente, em toda a sua tremenda força ao entrar progressivamente na sua vítima⁴⁶ pela potencialização, sob a forma de *mania* punidora, das naturais disposições e vícios desta – e a vítima apronta-se para o sacrifício, para ele arrastada como num jogo, saboreado pelo deus na própria descrição que faz das vestes que Penteu ostentará. O reconhecimento final, por parte de Penteu, da força do deus, por cuja acção perece, como um animal caçado, representarão o cumprimento do plano divino. Deste faz também parte o reconhecimento de Agave, após o seu regresso à lucidez. É que, não esqueçamos, as Bacantes tebanas foram-no contra-vontade, por uma punição que trazia consigo um plano do deus para ser reconhecido pelo *tremendum* da sua força a que nenhum homem pode pôr barreiras, sejam elas as da ordem ou as da convenção social: com a força do deus a verdade dos amores de Sémele e Zeus tornam-se evidência inegável. É de um imortal o filho imortal que a princesa tebana deu à luz, fora das convenções da sociedade dos homens.

O próprio Coro das Bacantes da Ásia, tão próximo de Dioniso, reconhece, no final, a multiplicidade imprevisível das manifestações de um deus proteico, que assumiu o disfarce e agiu diante dos seus olhos *sub specie humana*.

⁴⁵ J. Ribeiro Ferreira, *op. cit.* p. 40.

⁴⁶ *Vide* Dodds, *comm. ad loc.* M. F. Silva, em artigo no prelo, sobre a peça, nota como o deus saboreia a metamorfose de Penteu em outra personagem, que ele ajuda a criar.

Com a presença de Dioniso em cena – o deus do teatro, da máscara, do disfarce, do jogo de alteridades, da transgressão e fusão de identidades implícito na própria capacidade de representar – a propulsão da acção até um reconhecimento e manifestação final, oferece esta tragédia, embora numa segunda instância, ocasião para uma meditação metadramática.

Perante os olhos do espectador decorre, presentificada, a *arche*⁴⁷ mítica da instituição de um culto, na Hélade, à divindade que abre, simultaneamente, a uma dimensão do real mais lata e mais rica do que a meramente apreensível pelos limites do conhecimento comum, dos preconceitos estabelecidos, da noção de ‘ordem’ e de vida ‘normalizada’, confortáveis para quem governa, de acordo com a sua própria vontade, sem resistências.

O novo deus e o seu culto trazem consigo a fonte de um conhecimento diferente, na entrega do homem a uma paz sem cuidados nem reservas, como benesse da divindade. A lição de *sophrosyne* como moderação e disponibilidade para a entrega ao deus, decorre da dupla percepção, da imensa força do sagrado e da limitação humana, que nessa entrega se esbate. Ilumina-se o valor de *sophia*, mais como uma filosofia e experiência de vida, que empenha o homem todo e valoriza o poder das suas emoções, do que como acumulação de dados de conhecimento adquiridos pela razão, ou de perícia técnica.

A vivência dessa *arche* na representação dramática é possível ao espectador pela capacidade de perceber no jogo dramático a *re-presentação* de algo – essa verdade profunda que aí aflora, o determina e nele se faz exprimir: o inesgotável enigma da existência no horizonte do divino e da natureza.

Esse jogo dramático, desenvolvido sob a tutela de Dioniso como gesto ritual, ganha na *poiesis* trágica grega o carácter de obra estética. A experiência estética como suporte estruturador de um determinado tipo de experiência religiosa implica a disponibilidade e mobilização de sentidos e emoções, da imaginação, na percepção do objecto estético como aparência e profundidade, ficção e verdade, particular e universal. As emoções especificamente aí envolvidas, na vivência do trágico, como o fascínio pressuposto na

⁴⁷ Utilizo a terminologia do filósofo K. Hübner, nos caps. V-XIV da supra-citada obra.

identificação com a acção, o terror e a compaixão, constituem, inegavelmente, um método de sabedoria para o homem – de sabedoria libertadora. E essa sabedoria vive para além da visão normativa redutora, que estrangula, empobrece, unidimensionaliza. Tal sabedoria toca, antes de mais, quem por ela se deixa conduzir, na sábia entrega ao que não é nem racional, nem irracional, mas transracional – no caso d'*As Bacantes*, ironicamente, é a barbárie e as mulheres que por ela primeiro se deixam conduzir.

É que a verdadeira sabedoria é libertadora e o verdadeiro *sophos* é rebelde a qualquer fronteira de domínio que o homem queira impor, já que essa fronteira limita e corta os horizontes a que o homem deve estar aberto: os do divino e da *physis* – da *physis* que é também a sua, e que é sagrada – a partir dos quais as verdadeiras normas se estabelecem e nela têm o seu sentido, ainda que pareçam transgressoras.

Sem esta abertura, não há poder político que resista nem pólis que sobreviva saudável⁴⁸.

⁴⁸ Para um possível sentido político da peça, vide E. Lefèvre, op. cit. pp. 171-172.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2008

