

O TEATRO ANTIGO GREGO COMO PRÁTICA EDUCACIONAL: A QUESTÃO DO DESRESPEITO AOS DEUSES EM HIPÓLITO E BACANTES EM EURÍPIDES

*Vanessa Ferreira de Sá Codeço**

Resumo: *Este artigo propõe discutir como o teatro antigo grego poderia ser considerado fortemente educativo. Para tanto, debateremos a questão do desrespeito aos deuses e suas punições em duas tragédias de Eurípides, a saber: Hipólito (de 428) e As Bacantes (de 405). Buscaremos através da comparação, averiguar a existência de mensagens educativas para a platéia.*

Palavras-chave: *Teatro Grego; Paideia; Eurípides.*

Considerações Iniciais: Da Comparação

A História Comparada tem se mostrado um método não só inovador, mas minimamente audacioso. Baseando-se numa premissa fundamental que acompanha o historiador durante seu trabalho (qual seja, a comparação), seja no cruzamento de documentos, autores, teorias e metodologias, a História Compara vem para sedimentar esse fazer: é um procedimento de trabalho que busca não obter as respostas, mas criar novos questionamentos, instigar pela diferença.

O método experimental proposto por Marcel Detienne procura resgatar o comparativismo histórico rompendo com a tradição inaugurada por Marc Bloch. O medievalista francês previa, como prerrogativa para a comparação, a proximidade temporal, espacial e cultural entre sociedades diferentes: aplicar o método comparativo no quadro das ciências humanas consiste (...) em buscar, para explicá-las, as semelhanças e diferenças que apresentam duas séries de natureza análogas (BLOCH, 1930, p.31).

A originalidade do método de Detienne reside num comparativismo histórico que se relaciona com a possibilidade de colocar em perspectiva sociedades separadas no

* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: vcodeco@gmail.com.

tempo, espaço, cultura e etc. Ou seja, “incomparáveis” pelos métodos tradicionais. Para haver o respeito às especificidades de cada cultura, sem incorrer em anacronismo e desrespeito aos regimes de historicidade das mesmas, o helenista belga propõe a construção de comparáveis. Essas comparáveis são, nas palavras do autor, placas de encadeamento decididas por uma escolha inicial (DETIENNE, 2004, p.58). Essa perspectiva possibilitou uma maior flexibilidade para os historiadores que se dedicam a esse método. O comparativismo convida os pesquisadores a colocar em múltiplas perspectivas as sociedades, os contrastes, os excessos e o secreto – qualquer categoria que desejar, pois ela será operacionalizada através das comparáveis, nos chamados campos de experimentação. Nesse sentido, podemos comparar sociedades antigas a atuais, vislumbrar singularidades, repetições, as diferenças, as temporalidades e as espacialidades (BUSTAMANTE; THEML, 2004, p.14).

Busca-se sistematizar diferenças e semelhanças, já que acreditamos que à comparação pertence a explicação, o desenvolvimento e a sua devida contextualização. Tomamos a concepção de que todas as sociedades são formadas por conjuntos complexos e infinitos de elementos, pertencentes às dinâmicas das relações e das práticas sociais pelas quais os homens se articulam, produzindo, num determinado tempo e espaço, variáveis também infinitas de combinações e ações sociais (DETIENNE, 2004; THEML; BUSTAMANTE, 2004).

A comparação se mostra como um método que oferece àquele que a utiliza determinadas potencialidades e certos limites, forçando-o antes de mais nada a definir o que pode e o que não pode ser comparado, a refletir sobre as condições em que essa comparação pode se estabelecer, a formular estratégias e modos específicos para a observação mais sistematizada das diferenças e variações, acrescentando-se ainda a necessária reflexão de que alguns tipos de objetos permitem esse ou aquele modo de observação e de análise, e não outro (BARROS, 2007, p.5).

Neste artigo, compararemos duas personagens do autor trágico Eurípides, a saber: Hipólito, da peça homônima e Penteu, da tragédia *As Bacantes*. Por meio dela, buscaremos mostrar em como a falta em que ambas personagens incorrem – qual seja, a não observância dos cultos devidos aos deuses – poderia acarretar conseqüências adversas e que essas conseqüências representadas em palco, se tornariam altamente

instrutivas para a platéia do teatro, engendrando exemplos de conduta para o bom cidadão.

Por nos utilizarmos do método comparativo de Detienne, nossa comparável será valores formativos do cidadão ateniense. Os principais valores observados nas tragédias de Eurípides são os que dão conta dessa comparável, a saber: prerrogativas do modelo de cidadania (honra; glória; força; coragem; virilidade; respeito às leis; culto aos deuses; solidariedade entre familiares, amigos e senhores; participação pública; moderação; nobreza de atos e caráter; bondade; sentimento de comunidade) e demais relacionados aos costumes helenos (casar-se, ser hospitaleiro com os estrangeiros, beber vinho e etc). Por tratar-se de uma comparável extremamente ampla, daremos foco, nesse artigo, somente ao culto aos deuses, parte fundamental da conduta de um cidadão que aspirasse a honra e o respeito de seus ísoi.

A comparação se dará no momento de averiguar os discursos e as condutas de cada personagem, demonstrando se sustentam ou não a difusão desse valor. Ela ajudará a perceber as tensões que estavam em jogo, representadas pelo que o trágico queria expor, o contexto de produção dos textos e a expectativa da plateia. Nesse sentido, há um grau de autonomia relativa que iremos observar. E a comparação se situa justamente nesse terreno, porque não há um discurso homogêneo, canônico. As identidades estão em constante movimento de definição e Eurípides (pelas características muito peculiares de seu teatro) irá por em xeque muitos aspectos do ser grego. Partiremos do princípio de que toda documentação é um discurso. Assim, precisamos estar atentos, pois representa um lugar de fala de um dado grupo e que reflete a sociedade ao qual pertencem. Nesse sentido, não podemos olhar nossa documentação de forma inocente, e sim como um produto elaborado no interior de um sistema cultural, que possui valores que estarão presentes na documentação.

Teatro Antigo Grego: uma breve introdução

Sem dúvida, uma das grandes heranças que possuímos da sociedade dos atenienses é o teatro grego. Ainda que sua estrutura e forma hoje não sejam mais como as do tempo de Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes ou Eupolis continuam próximos em essência. Tanto eles quanto nós contamos as mais variadas histórias,

procuramos tocar o público, tendo muitas vezes relações com o momento contemporâneo ao da escrita/encenação da peça.

É interessante pensarmos no que hoje denominamos teatro antigo grego. Na verdade, com esse termo fazemos muito mais menção às peças produzidas do que a prática teatral em si. E o período de produção dessas peças estaria situado nos últimos 70 anos do V século. Segundo Simon Goldhill, entender o contexto desse período é crucial para que compreendamos o teatro (e a tragédia principalmente) como um evento (GOLDHILL, 2007, p.199). Ambos (fazer teatral e peças) se inserem no que alguns autores chamam de revolução democrática, uma instituição que ganhou força na explosão da inovação cultural que fez do V século um período profícuo para nossa documentação.

O teatro era uma prática cívica institucionalizada e fortemente ligada com o sagrado, na medida em que se tratavam de competições que ocorriam durante as festas cívicas da pólis. Surgiram no Período Arcaico (séculos VIII – VI) e ganharam força na época Clássica, sendo em número de quatro as relacionados a Dioniso (as Dionisíacas Rurais, as Lenéias, as Antestérias e as Grandes Dionisíacas). Elas se desenvolviam todas num curto período do ano que ia de dezembro a março, relativamente. São festas de inverno e de início da primavera, sendo, nesse sentido, festas do ciclo vegetal, da morte e do renascimento da vinha (TRABULSI, 2004, p.192). A religião grega era fortemente ligada com a vida no campo e influenciada pelas preocupações com a necessidade de garantir a fertilidade. Apesar do rápido processo de urbanização que atingia Atenas no V e IV séculos, Tucídides relata que a maioria dos atenienses ainda vivia no campo antes da guerra do Peloponeso (431-404). Portanto ainda eram sentidos com muita força os aspectos rurais do culto religioso (PARKE, 1994, p.25).

Das quatro festas relacionadas a Dioniso, as Grandes Dionisíacas, realizadas de 10 a 15 do Elaphebolion (março-abril) eram as mais expressivas. Nelas, havia kómos, procissões, faloforias e concursos trágicos. A estátua de Dioniso era levada entre santuários até o teatro, lugar onde as etapas da festa estavam bem centradas. Dabab Trabulsi atenta que essa procissão nos mostra o evidente compromisso entre Dioniso e a cidade, presente no ciclo inteiro (TRABULSI, 2004, p.203). Celebrava-se um sacrifício de um touro, a faloforia ocorria sobre uma charrete que contava com a participação de

imagens fálicas dos demoi e das colônias e de touros sacrificiais. Depois do banquete e do transporte da estátua ao teatro à noite, à luz de tochas, tudo estava encaminhado para o início das competições no dia seguinte. Dia 11 e 12 os de ditirambo, 13 e 14 os de tragédia e comédia. Os concursos eram presididos pelo sacerdote de Dioniso. No calendário ático, as Grandes Dionisíacas acabaram se tornando as festas mais integradas à realidade políade, não superando, talvez, as Grandes Panathenéias, festa em honra a Athená. Ao longo dessas celebrações, a pólis podia entregar honrarias a seus benfeitores. Por isso, teriam se tornado tão populares.

A essas festividades foram incorporadas uma forma específica de celebração: as encenações trágicas. As tragédias, como seriam chamadas posteriormente, originaram-se nos enredos da poesia ditirâmbica que acompanhava as procissões de Dioniso (nessas festas), narrando os mitos associados ao deus e que deram origem aos chamados Corais trágicos. Ao mesmo tempo, as máscaras que faziam parte da religião dionisíaca arcaica (e que são indispensáveis nas encenações), também estavam presentes nessas procissões urbanas, sendo portadas por homens que costumavam se embriagar com vinho no dia da celebração.

Essa origem relacionada ao ditirambo também é atestada por Aristóteles (**Poética**, 1449 a). Gradativamente a poesia ditirâmbica e os corais trágicos que acompanhavam a representação do deus em seu barco passariam a abordar, além das histórias diretamente vinculadas a Dioniso, o destino de outros deuses e de heróis da tradição helênica. Gradativamente, assim, essas representações e o ato de contar essas histórias acabariam ganhando os contornos que o teatro antigo ganharia, advindo disso uma organização para a realização das encenações.

No bojo das transformações que a pólis ática sofreria no decurso para a democracia, o teatro acabaria por tornar-se seu principal reflexo. Espaço do tudo dizer e do tudo ver, o teatro ganharia força em Atenas, tornando-se lócus privilegiado para discussões dos mais distintos temas que se relacionassem à pólis. O período de produção das peças encenadas estava vinculado com o auge da democracia, uma instituição formada na explosão da inovação cultural que fez do V século um período profícuo para tudo se dizer e se ouvir.

As peças traziam ao palco os heróis de outrora, levava às grandes audiências uma mensagem do que era ser heleno. Assim, o teatro antigo grego se

apresentava como um evento integrado a realidade da pólis. Um teatro lotado era a representação da popularidade que as encenações tinham para os atenienses, símbolo da destinação pública que os espetáculos possuíam (ANDRADE, 2001, p.19).

Reservando espaço para grandes discussões de assuntos de interesse da pólis, os temas propostos relacionavam-se com os mitos, com o cotidiano, onde se buscava o debate e a reflexão. No teatro helênico, as práticas sociais inscreviam-se em cena, formando, para a plateia, uma imagem dos que lhe era familiar, posto que era imitação, daquilo que era comum aos atenienses. A imagem que o teatro oferecia ao público era uma interpretação da vida diária, das práticas sociais que produziam o cotidiano. É nesse sentido que se pode afirmar que o teatro fornece uma imitação da pólis. É nele que a pólis se vê (ANDRADE, 2001, p.20).

As encenações se convergiam no ponto de crítica/debate público, abrangendo todo o domínio da comunicação, isto é, todos os problemas que afetavam de uma forma ou de outra a pólis. O teatro funcionava como instrumento de recriação da vida cotidiana, onde a mensagem passada pelos autores em suas peças muitas vezes buscava acrescentar valores e críticas ao universo ateniense.

É nessa mensagem (implícita ou não) que acreditamos estar um possível conteúdo educativo das peças e, assim, poderemos pensar a prática do teatro em outra nuance: as encenações com funções instrutivas.

Nas peças, os autores traziam à cena personagens que agiam como os cidadãos comuns: fazendo sacrifícios, venerando heróis, participando de banquetes, zombando/louvando deuses, criticando. Isso porque mesmo fazendo menção a mitos ou a períodos anteriores, a realidade que traziam a do Período Clássico, tempo de produção das peças. Os sentimentos que as personagens expressam sobre qualquer tema são na verdade pertencentes ao público. As práticas representadas em cena eram as práticas políades. Assim, acreditamos ser possível através das peças representadas instruir a plateia. O espectador reconhecia nas personagens ações que eram suas.

O conjunto total de espectadores das peças contemplava diferentes categorias sociais, desde cidadãos abastados a famílias comuns, estrangeiros e escravos (que acompanhavam seus senhores). Todos tinham acesso aos espetáculos. Homens e mulheres dividiam espaço e as mensagens de cada encenação atingiam (de forma específica) cada grupo da sociedade.

Além de um local de religiosidade e instrução, o teatro era um espaço prioritariamente político, pois as questões com as quais a sociedade se confrontava eram discutidas e pensadas através do filtro das personagens. O espectador observava tais exemplos e relacionava-os à vida prática. Ele era convidado a comparar sua ordem social contemporânea com a encenada. Além do mais, as encenações eram produzidas e consumidas pela pólis. Um ciclo hermético e fechado, patrocinado pela própria comunidade. O financiamento de cada peça era controlado e dirigido pelo Estado. Cada produção era totalmente paga por um cidadão abastado, que fora eleito, em forma de uma taxa conhecida como liturgia¹. Assim, inscreve-se em nossa análise outro elemento interessante: a Grande Dionisíaca não era somente uma competição entre dramaturgos e atores, mas entre patrocinadores – uma competição por status e honra perante os outros cidadãos.

Juntos, festivais e peças, ofereceriam um cabedal cultural aos cidadãos: é dessa forma que eles deveriam agir. A tradição seria repassada, os valores exaltados, os mitos recontados e re-atualizados. Assim, o teatro converter-se-ia em um forte veículo instrutivo, de difusão dos valores e da tradição, necessárias à manutenção da pólis no Período Clássico. Ambos os gêneros (trágico e cômico) serviriam a essa função, ainda que de forma diferenciada.

As comédias eram altamente políticas, com críticas cáusticas a personalidades públicas importantes ou conjunturas cotidianas, contemporâneas a encenação. A linguagem era rude tanto quanto fosse possível, com situações fantasiosas o bastante para inverter os valores da pólis e questioná-los. Pela caricatura, ela invertia os parâmetros do dia-a-dia, o fazendo para melhor defendê-la, fundamentalmente (ANDRADE, 2001, p.23).

Já a tragédia retirava dos mitos seus motes. Nela, a história era tratada um pouco à sua maneira: servia de exemplo, apenas mantendo dela o sentido humano, modificando-a ao gosto do autor e do público. E é preciso dizer, inversamente, que se já se considerava que os mitos gregos, na sua origem, narravam uma história, longínqua e heróica, aos olhos dos helenos, verídica. Mesmo que do mito para a peça houvesse diferenças (inerentes as versões que circulavam por uma sociedade ainda fortemente oral) tratavam-se de personagens que pertencem a um passado heroicizado e grandioso. Essa grandiosidade foi mantida pelo gênero trágico (ROMILLY, 1970, p.22).

A tragédia descrevia os heróis antigos de outrora pertencentes como personagens grandiosas, mas difíceis, egocêntricas e perigosas, para quem a transcendência só poderia ser obtida por meio do sofrimento. O herói da epopéia era um exemplo de honra, orgulho e glória. Na tragédia, entretanto, sem ser desprovido de seu caráter glorioso e exemplar, ele é focado no momento em que decide, partindo desse momento a ação que desencadeia o trágico. A ação exemplar do herói, na tragédia, se constitui, pois, em um problema. Por apropriar-se da questão: que fazer? a tragédia se mescla a uma das coisas que a pólis traz de mais fundamental: a preocupação com as implicações humanas do ato de deliberar (ANDRADE, 2001, p.23-4; VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1988, p.17).

Assistindo a queda do herói, sua linha de raciocínio e suas ações, que levam ao desastre, o cidadão aprenderia a melhor controlar sua vida. A pena e o medo despertados pela tragédia causam uma consciência ética purificada do que significa ser um cidadão. Ao provocar as reações na plateia, a tragédia engendraria modelos, representações que deveriam ser incorporadas pelo grupo, porque o horror de uma situação leva, imediatamente, a tentar evitá-la (SILVA, 2006, p.88).

Por meio da dor alheia, a tragédia levaria ao autoquestionamento. Ela apreende a ideologia da pólis e expõe suas falhas e contradições. Ela coloca a obrigação de um homem para com sua família contra sua obrigação para com o mundo divino ou a cidade. O grupo de jovens efebos pode desfilar com suas armaduras e escudos perante ao público nos festivais, mostrando sua prontidão para morrer pela comunidade; a tragédia não deixa de mostrar como é difícil de obedecer a esse princípio. Os generais podem ocupar o centro da cena e fazerem libações, demonstrarem seu poder e sua submissão ao mundo dos deuses; a tragédia demonstra como eles podem se tornar arrogantes pelo excesso de confiança que depositam em si mesmos. Os rituais podem afirmar os valores de um Estado que se pretende forte, contudo, peça após peça, toda a convicção é enfraquecida.

Ambos os gêneros dramáticos, cada qual dentro dos limites impostos pelos estilos, serviriam ao mesmo ideal – questionar a *pólis*.

As ações dessas personagens eram postas no domínio público para que fossem pensadas e contestadas. Esse seria um dos símbolos máximos do exercício da democracia: a abertura para os questionamentos que a tragédia e a comédia possuem.

Ambos gêneros colocam a *pólis* sob o domínio do deus da liberação, da transformação, da loucura. E é aí que repousa para nós o grande mote de nosso questionamento. A Grande Dionisiaca, uma celebração financiada e organizada pelo Estado, sob os auspícios da autoridade de Dioniso, põe alguns dos mais básicos valores dos helenos em risco. E o teatro é, efetivamente, uma parte da realidade, é um fenômeno social, sempre devolvendo um reflexo do que a própria *pólis* é. Uma imagem que produz a identidade, mas ao mesmo tempo gera a alteridade, o outro.

O respeito aos deuses e aos seus cultos

A possível descrença ou, talvez, questionamento do mundo dos deuses é assunto recorrente quando se trata do poeta trágico Eurípides (485-406).

Muitos estudiosos consideram o teatro do autor extremamente moderno, no sentido de se afastar da lógica esperada de ações dos outros grandes trágicos. Além de trazer novidades ao palco, Eurípides caracterizou-se por sua peculiar forma de drama.

Eurípides trouxe inovações ao teatro, imprimindo à tragédia uma profunda renovação de que todas as suas obras são testemunhas: desenvolveu a ação, forçou efeitos, libertou a música, multiplicou as personagens, retirou o herói de seu pedestal, humanizou-o, diminuiu a importância do coro, deu igual peso e voz a personagens antes impensadas como as mulheres e escravos (basta lembrar que das dezenove tragédias que chegaram até nós, doze tem nomes femininos e treze têm como protagonista uma mulher), representou inúmeras reviravoltas em seus enredos, os deuses foram colocados no prólogo e no fechamento da tragédia, utilizando, como ninguém, o *deus ex machina*, para desembaraçar enredos. Em Eurípides testemunhamos a substituição, muitas vezes, dos deuses tradicionais (Zeus, Apolo, Atená, Hera...) por abstrações (Ar, Éter, Razão) como concepção religiosa (substituição essa criticada por Aristófanes em *As Rãs*). Face aos deuses e à Moira, o poeta celebrou a grandeza humana. Se o coração humano é o grande laboratório do trágico, a Moira em Eurípides deixa de ter sentido e é substituída pelos transbordamentos afetivos e pela *harmatía*, isto é, falta, erro, desmando oriundos das paixões. Nesse sentido, entendemos a afirmação

de Aristóteles (**Poética**. 1460b, 32), quando nos diz que a mola mestra de Eurípides para o trágico não era a Moira, mas, sim, *harmatía*.

Nesse teatro tão peculiar a presença dos deuses, em muitas das peças do autor, é menor, como se pode perceber, por exemplo, na *Ifigênia em Áulis*, quando *Ártemis* é somente mencionada. Esse silêncio dos deuses é interpretado como outro sintoma de mudança (ROMILLY, 1986, p.10). Os deuses, no entanto, não estão de todo ausentes. Em muitas das peças de Eurípides as divindades têm participação direta na trama, interagindo com os homens. São emblemáticas dessa tendência as peças *Bacantes* e *Hipólito*.

Nessas duas tragédias nos deparamos com exemplos explícitos do papel educativo do teatro. Em ambas as peças, encontramos diversas formas pela qual Eurípides explorou o universo do respeito aos deuses e as consequências advindas da ofensa às deidades, a importância dos cultos e o espaço de atuação de cada um deles, dentro de suas especificidades. É a partir desse mote que Eurípides desenvolve duas de suas mais belas peças e o tratamento dado pelo trágico nos traz diversas mensagens com cunhos educativos.

A primeira que mescla essas características supracitadas é *Hipólito*². A peça, de 428 a.C., narra a história do filho de Teseu. O jovem que cultuava *Ártemis* e desprezava *Afrodite*, herdou de sua mãe o amor à caça, aos exercícios físicos e a vida solitária. Negava-se a casar, ter filhos, desejava manter-se casto por toda a vida e não se interessava por política (KURY, 1990, p.202). Ofendida, *Afrodite* castigou o jovem induzindo *Fedra*, mulher de Teseu e sua madrasta, a apaixonar-se por ele. *Hipólito* resistiu às tentativas de *Fedra* para seduzi-lo. Essa, com receio de ser denunciada a Teseu, rasgou as próprias vestes e danificou a porta de seu quarto para dar a impressão de que foi violentada. Enforcou-se e deixou uma plaqueta a Teseu, acusando *Hipólito* do ato. Pai e filho discutem e a peça possui um desfecho funesto. A história mítica que, posteriormente, viria a tornar-se uma das célebres tragédias escrita por Eurípides, também viria a influenciar outros autores³.

Na tragédia, *Hipólito* demonstra total desprezo para com *Afrodite*, não reconhecendo-a como culto em sua vida, incorrendo, assim, em *hýbris* (LESKY, 1976, p.169). *Hipólito* desafia a deusa por chamá-la a pior das deusas (λέγει κακίστην δαιμόνων πεφυκέναι, v.19).

Seu comportamento orgulhoso em relação ao culto da deusa é repreendido pelo velho escravo, que o acompanha na volta da caçada:

Aos deuses se devem prestar as honras (τιμαῖσιν) que lhe são devidas, meu filho. (EURÍPIDES. **Hipólito**, v.107)

Mas Hipólito não ouve os conselhos do escravo.

Não amo deusas cultuadas na penumbra. (EURÍPIDES. **Hipólito**, v.102)
Deuses e amigos cada um tem os seus. (EURÍPIDES. **Hipólito**, v.104)
E quanto a tua Cípris, digo-lhe bom-dia. (EURÍPIDES. **Hipólito**, v.112)

Fecha-se em orgulho. Não deseja casar-se e não conhece o sexo.

Dos prazeres do amor; não sei de suas práticas
Senão de ouvir dizer ou de vê-las pintadas
E essas ilustrações exercem sobre mim
Pouquíssima atração.
(EURÍPIDES. **Hipólito**, vv.1110-6)

Em contrapartida, no palácio de Teseu, Fedra, cai em delírio sob os auspícios de Afrodite. Grita, despenteia-se, profere palavras insanas. Fedra luta muito para não confessar o amor que sente pelo seu enteado. A honra é-lhe preciosa. Tamanha, que quando percebe que seu segredo vazou-se pelos lábios da ama, suicida-se, deixando uma plaqueta a seu marido para salvar sua glória e acaba por arrastar seu ser amado para a morte, na segunda metade da tragédia. Em certa medida, não podemos culpar a Fedra pelo destino funesto de Hipólito, uma vez que está sob o efeito da Afrodite. A rainha delira e no início da peça deseja estar nos lugares relacionados ao enteado.

FEDRA:

Acompanhai-me à montanha: irei à floresta, para junto dos
Pinheiros, onde correm cães de caça, variegadas corças perseguindo.
Pelos Deuses! Gosto de excitar os cães com gritos e, roçando
Minha loura cabeleira, a lança tessálica atirar, tendo na mão
Um dardo de ponta aguçada.
(...) Ártemis, senhora da marinha laguna e dos ginásios
Resoantes com a barulho dos cavalos, pudesse eu, nas tuas terras,
Poldros enéticos domar!
(EURÍPIDES. **Hipólito**, vv.215-30)

O transe imposto por Afrodite faz com que Fedra deseje estar nos lugares de domínio de Ártemis, pois essa é a deusa a qual Hipólito presta culto. Seus delírios prosseguem. E os seus testemunhos tímidos deixam entrever que se trata de Hipólito o motivo desse estado de ânimo, que ela própria não ousa nomear, através da réplica que ela devolve a ama, quando essa adivinha tratar-se do filho de Teseu: Tu o disseste, não eu (v. 353).

A vingança de Fedra para com aquele que lhe custou tantos sofrimentos e desprezo (já que esse é puro e do amor nada conhece) é a medida dessa mesma paixão. Ela decide morrer, mas quer que mais alguém morra com ela. A altivez de Hipólito, relacionada à Afrodite, transfigura-se para Fedra, numa altivez ao amor da rainha.

Mas a um outro a minha morte será funesta,
para que ele aprenda a não se orgulhar
com os meus infortúnios: associado ao meu mal,
e dele partilhando, aprenderá a ser moderado.
(EURÍPIDES. **Hipólito**, vv.727-31)

Afrodite destrói com crueldade o jovem caçador que se recusava a adorá-la. E aqui Eurípides nos traz mais detalhes sobre os domínios da religiosidade através dos deuses. Ártemis, indignada com esse capricho, compromete-se a fazer morrer, por seu turno, um ente querido a Afrodite. Ártemis não interfere nas ações de Afrodite, pois aos deuses não é autorizado interferirem nos domínios e decisões das outras deidades, mas nada os impede de fazerem o mesmo, dentro de sua esfera de ação. Para nós, no entanto, fica a mensagem de valor da acuidade da observância do culto e respeito aos deuses.

Mas, talvez nenhuma peça encerre tanto a questão do respeito aos deuses e as consequências advindas da não observância dos divinos do que Bacantes⁴.

Se em Hipólito temos o problema da negação do culto, em Bacantes temos a negação do culto e da divindade. A família real de Cadmo não reconhece a divindade de Dioniso. Logo no prólogo da peça, Dioniso denuncia sua insatisfação à plateia:

DIONISO:
Me denegriu quem não devia,
As minhas tias maternas: “Não é deus
Dioniso! Não é filho de Zeus! Grávida

De outro qualquer, Sêmele o inculpou pela própria falta.” Sofismam, como Cadmo: A mãe falsária, Zeus, então, matara-me! Eis a razão de eu, para o monte, atraí-las, Maníacas de furor, fêmeas frenéticas. (...) Malgrado seu, aprenda a cidadela Não ter sido iniciada em meus baqueus. (EURÍPIDES. **As Bacantes**, vv.26-40)

Contra mim, Penteu move uma teomaquia: libações me nega e preces. Por isso, lhe indigito minha origem Divina, e a Tebas toda. Implanto aqui O rito, e os pés, alhures, logo movo Em minha epifania. Mas se em furor De hoplita a pólis planejar tirá-las Do pico, eu lutarei, chefiando as loucas. (EURÍPIDES. **As Bacantes**, vv.45-52)

É Penteu quem mais fervorosamente levará a investida de banir o forasteiro que põem as mulheres em frenesi:

PENTEU:
Durante a minha ausência desta terra,
Pude escutar notícias más da pólis:
Nossas mulheres abandonam lares,
Fingindo-se inspiradas por Baco. (...)
(EURÍPIDES. **As Bacantes**, vv.215-18)

Com o desenrolar dos atos, Cadmo, Tirésias e mesmo o coro tentam advertir Penteu da necessidade de reconhecimento da divindade de Dioniso. É Cadmo quem traz à peça a lembrança a história de Actéon⁵, como aquele que, por se achar melhor que Ártemis, acabou por ela sendo castigado (vv.338-40).

São diversos os versos em que o filho de Agave desonra Dioniso. E são diversos, igualmente, os momentos em que Dioniso busca atentar Penteu a sua falta, dando-lhe, inclusive, chances de se redimir.

PENTEU:
Deves pagar por teus sofismas pérfidos!

DIONISO:
Tu, pela estupidez, que ofende os deuses!

(EURÍPIDES. **As Bacantes**, vv.489-90)

DIONISO:

O que eu padeço agora aqui, ele vê.

PENTEU:

Onde? Que ao meu olhar não é visível?

DIONISO:

Não o vêes comigo, porque és um sacrílego.

PENTEU:

Encarcerai-o, que ofende a mim e a Tebas!

DIONISO:

Fala ciente aos incientes: não me predam!

PENTEU:

Insisto: o meu poder supera o teu.

(EURÍPIDES. **As Bacantes**, vv.500-5)

DIONISO:

Irei. Não devo padecer o que

Não deva. A conta desse ultraje cobra-a

Quem dizes não haver: Dioniso, deus.

Injustiçando-me, ao deus encarceras.

(EURÍPIDES. **As Bacantes**, vv.515-8)

E segue em sua iniciativa, alertando ao rei:

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 bacantes das montanhas!

DIONISO:

És homem e ele é deus. Um sacrifício

Deves fazer, e não descontrolar-te!

(EURÍPIDES. **As Bacantes**, vv.787-95)

Mas é em vão. Penteu se julga certo em suas convicções. É interessante percebermos o debate em torno da sophia, verdadeira ou falsa, presente ao longo de toda a peça (vv. 179, 186, 200, 203, 266, 332) e na maior parte das vezes, servindo para opor o que é suposto e o verdadeiro conhecimento, que é, na verdade, o reconhecimento da divindade (TRABULSI, 2004, p.167). É a ignorância de Penteu que o encerra no final nefasto.

As Bacantes constitui um grande testemunho de um ambiente intelectual e religioso afetado explicitamente pela guerra do Peloponeso. A busca de uma evasão é já afirmada pelo tema da peça. O tema do retorno à religião simples dos antepassados como reação aos excessos individualistas é um sintoma disso. Não iremos tratar do fato de considerar Eurípides como um autor irracionalista, ou descrente. Trata-se, antes de tudo, de perceber que o ambiente de desencanto que pouco a pouco veio povoando suas tragédias, mesmo aqui, se faz presente, seja pela vingança de um deus indevidamente insultado (e, por isso, a necessidade de retorno as antigas crenças, pois essas já deveriam há muito estar esquecidas), seja pela afirmação explícita de como, mais que tudo, a Paz também é admirada pelos deuses:

CORO:

Ao demo-deus
Filho de Zeus,
Alegra a flor da festa
Apraz a Paz,
Doadora-de-riqueza,
Deusa nutriz de jovens.
(EURÍPIDES. *As Bacantes*, vv.415-20)

De todo modo, o que salta para aqueles que lêem a tragédia é em como os deuses podem ser impetuosos para com aqueles que não lhe prestam o devido culto. A aceitação do deus tem por prêmio a felicidade (vv.910-1). É, segundo Dabdab Trabulsi, a felicidade hedonista do imediato. A crise e a guerra desenvolvem essa mensagem que, do ponto de vista conceitual, não é evidentemente uma invenção da época de Eurípides (TRABULSI, 2004, p.168).

Mesmo Dioniso, não é poupado de severa crítica. Ao contrário, no final, é o deus que é condenado pelo excesso de sua vingança. Cadmo exprime sua dúvida e seu desamparo a Agave:

CADMO:

Teus males eu lamento, os meus também.
O deus Rumor nos pune com justiça,
Mas se excede, nascido no palácio.
(EURÍPIDES. *As Bacantes*, vv.1248-50)

As Bacantes apresenta o poder esmagador do deus a quem Penteu, personagem de espírito estreito, presumiu negar e a quem Cadmo, inclinado à política, presumiu proteger. Dioniso, nessa peça é mais que o deus da vinha: é o deus do êxtase na religião, da alegria na natureza, da pureza natural, da felicidade, da beleza.

Charles Segal sugere que Eurípides pôs Dioniso na peça como o deus da máscara trágica para refletir a natureza paradoxal da tragédia: paradoxal porque ao criar uma ilusão da tragédia busca transmitir a verdade; ao causar a perda de nós mesmos, nos permite ter um sentido mais profundo de nós mesmos; e por representar eventos repletos das mais intensas dores, que nos dará prazer. É essa auto-reflexão consciente por parte do dramaturgo na teatralidade e essa indução ilusória que cria o poder de seu próprio trabalho, sobre o alcance e os limites da verdade que a ficção dramática pode transmitir e que Charles Segal chama de dimensão metatrágica da peça (SEGAL, 1997, p.216). O grande paradoxo de Dioniso, e que Eurípides explora bem nessa tragédia é sua natureza cambiante, seu lugar é sempre o entre: entre verdade e ilusão, sanidade e loucura, divindade e bestialização, civilização e barbárie, ordem e caos – e todas essas esferas estão presentes na tragédia.

Dioniso pode ter a forma que desejar e, mesmo assim, não é facilmente visível aos olhos humanos. Dioniso pode ser um animal, um deus, e um homem. E por isso mesmo, por não crer nessa mutualidade, Penteu não o vê.

Um elemento une tanto Hipólito quanto Penteu e sinaliza suas juventudes: são as referências ao gosto pela caça. A cinegética era uma atividade intimamente relacionada a juventude, pois era a forma dos rapazes ganharem bravura e se tornarem civilizados do ponto de vista da pólis. Nas duas tragédias o poeta deixa claro o gosto das personagens por essa atividade. Em Bacantes, inclusive, temos o mito de Actéon relacionado à Penteu. São afinidades significativas, sobretudo se lembramos da analogia entre a história do jovem caçador, com a de Penteu, personagem principal da tragédia supracitada. Na tragédia, o filho de Agave é um jovem rei tebano, sobrinho de Autônoe (mãe de Actéon).

Na peça de Eurípides, temos a seguinte citação relacionada à tradição em torno do jovem caçador.

CADMO:

Recorda a Moira Mísera de Actéon,

A quem as perras carniceiras, antes
Fiéis carnearam, por se arrogar melhor
Caçador que Ártemis, em montes férteis
(EURÍPIDES. **As Bacantes**, vv.337-40)

Da mesma forma como Actéon, Penteu também incorre em hýbris. Supõem conseguir driblar o poder de um deus que ele não crê. Caça as mônades. Numa cena em que o mensageiro relata a Penteu a investida de capturar as seguidoras de Dioniso, temos essa clara descrição:

Ao meu lado soltou Agave eu dei
Um bote, com o intuito de pegá-la
Moita vazia que meu corpo ocultara.
Sobregritou: “Cadelas minhas, ágeis,
Esses homens nos caçam! Compareçam
Quais hoplitas, vibrando exímios tirsos!
(EURÍPIDES. **As Bacantes**, vv.728-33)

Penteu fora executado exatamente no mesmo lugar que Actéon. Assim da mesma forma que o jovem caçador, a atitude de Penteu representava um sinal de desrespeito profundo a um deus e aos seus rituais. E por isso, castigo semelhante. Os mitos relacionam-se. E o vocabulário associado à caça permeia toda a tragédia.

O mesmo ocorre com Hipólito. O jovem está no limiar da adolescência e da idade adulta. Mas prefere permanecer casto, caçando e não se envolvendo com os assuntos da pólis. Ele deseja ser jovem e não adentrar na esfera adulta. E sua insistência ao culto de Ártemis é a prova disso. Embora órfico, a desmedida de Hipólito em relação não só a certas práticas (como sua abstenção ao sexo, a vida política e ao casamento), mas principalmente aos cultos dos deuses corretos parecem apenas aumentar a sua hýbris e por isso é punido. Sua falta de moderação no culto a Ártemis e sua hýbris com Afrodite são seus principais erros.

Ao comparar as duas peças, percebemos tanto em Penteu quanto em Hipólito elementos que denunciam uma falta grave no que tange ao respeito às deidades e seus cultos. Eurípides assinala a importância do cumprimento de certas prerrogativas que são exigidas e necessárias a vida dos cidadãos e que ambas as personagens recusam-se a executar. Embora cada cidadão tivesse o direito de dedicar seus cultos aos deuses de sua

preferência, ele não poderia negar os cultos necessários e obrigatórios aos demais deuses.

O mesmo podemos observar em Penteu. E embora sua falta não seja relacionada a prestar cultos a uma deidade em detrimento de outra, sua inobservância com relação a própria divindade de Dioniso já constitui, em si, um erro.

Se pensarmos no teatro como uma prática cívica com uma função instrutiva, poderíamos entender a força desse tipo de encenação. Levar ao palco personagens tão transgressoras como Hipólito e Penteu implica em demonstrar para a comunidade a importância do cumprimento dos deveres relacionado aos deuses. É dizer que a realidade contemplada pela platéia pode ser tornar fato, caso não seja cumprido os devidos cultos.

As palavras finais do coro encerram, também, outras tragédias de Eurípides, a saber: Alceste, Medéia, Andrômaca e Helena.

CORO:

Muitas formas revestem deuses-demos.

Muito cumprem à contra-espera os numes.

Não vigora o previsto.

O poro do imprevisto o deus o encontra.

(EURÍPIDES. **As Bacantes**, vv.1388-91)

Essas palavras servem de desfecho tanto em Bacantes quanto a estas outras tragédias, por descreverem a natureza da relação dos deuses com os homens, a imprevisibilidade dos destinos e os limites do conhecimento humano a respeito dos deuses – o que constitui a matéria-prima da tragédia.

**THE ANCIENT GREEK THEATER AS AN EDUCATIONAL PRACTICE: AN
ISSUE ABOUT THE DISRESPECT TO THE GODS IN EURIPIDES'
HIPPOLYTUS AND BACCHAE**

Abstract: *This paper discusses how the ancient Greek theater could be considered highly educational. We will discuss the topic of disrespect to the gods and their punishments on two Euripides' tragedies, called: Hippolytus (428) and The Bacchae (405). We'll look through the comparison, verifying the existence of educational messages to the audience.*

Key-words: *Greek Theater; Paideia, Euripides.*

Documentação Escrita:

ARISTOPHANES. **Frogs. Assemblywomen. Wealth.** Cambridge: Loeb Classical Library, 1992.

ARISTÓFANES; EURÍPIDES. **O Ciclope, As Rãs e As Vespas.** Trad. Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, s/d.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

EURÍPIDES. **Théâtre Complet I-II.** Trad. Marie Delcourt-Curves. Saint-Amand: Gallimard, 1991.

_____. **Hippolyte.** Trad. Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1927.

EURÍPIDES. **As Bacantes.** Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Hipólito.** Introdução, versão do grego e notas de Bernadina de Souza Oliveira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1979.

TUCÍDIDES. História da Guerra do Peloponeso. **Trad.** de A. L. de Almeida Prado. São Paulo: USP-FFLCH, 1972.

Dicionários:

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

ISIDRO PEREIRA, S. J. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego.** Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

MOSSÉ, Claude. **Dicionário da Civilização Grega.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Marta Mega de. **Cidade das Mulheres. Cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica.** Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

- AZEVEDO, Sandra Amelia Luna Cirne de. **Para uma Arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do tempo**. Campinas: UNICAMP, 2002. (Tese de Doutorado)
- BARROS, José. D'Assunção. História Comparada – Um Novo Modo de ver e fazer a História. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, jun./2007.
- CHUAQUI, Carmen. **El Texto escénico de Las Bacantes de Eurípides**. S/L: Universidade Nacional Autónoma de México, 1994
- DETIENNE, Marcel. **Comparar o Incomparável**. Aparecida: Idéias e Letras, 2004.
- FESTUGUIÈRE, Andre Marie Jean. **La essencia de La Tragédia Griega**. Barcelona: Editorial Ariel, 1986.
- _____. **Grécia e mito**. Lisboa: Gradiva, 1988.
- FRANCISCATO, Maria Cristina Rodrigues da Silva **Virtude, Arrogância, Transgressão: O Mito de Hipólito**. São Paulo: ECA-USP, s/d.
- _____. **Tvxn e o Caráter no Hipólito de Eurípides**. São Paulo: USP, 2006. (Tese de Doutorado)
- LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- GOLDHILL, Simon. **Reading Greek Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- _____. **Amor, Sexo e Tragédia: como os gregos e**
- PARKE, H. W. **Festivals of the Athenians. Aspects of Greek and Roman Life**. New York: Cornell, 1994.
- ROMILLY, Jacqueline. **Tragedies grecques au fil des ans**. Paris: Les Belles Lettres, 1995.
- _____. **A Tragédia Grega**. Brasília: UnB, 1998.
- _____. **Fundamentos da Literatura Grega**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.
- SILVA, Fernanda Mattos. **O Suicídio nas Tragédias de Sófocles - a Afirmação do Indivíduo na Perspectiva Comparada**. Rio de Janeiro: PPGHC/UFRJ, 2006. (Dissertação de Mestrado)
- THEML, N.; BUSTAMANTE, R. M. da C. 2004. História Comparada: olhares plurais. **Phoênix**, Rio de Janeiro, v. 10, p.9-30.
- TRABULSI, José Antonio Dabdab. **Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da Época Clássica**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Mito e a Religião na Grécia Antiga**. Lisboa: Teorema, 1991.

_____. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: José Olympo, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre.; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Notas

¹ O patrocinador era chamado de chorégos, literalmente, o diretor do coro. Ele tinha de prover o dinheiro necessário para os atores, o coro, o figurino e todas as outras despesas de produção.

² Com relação à mitologia em torno de Hipólito: Teseu foi um grande herói ateniense. Seu pai era Egeu e sua mãe Etra, era de Trezena. Considerado filho divino de Poseidon, poderia invocar seu pai três vezes com sucesso. Dentre inúmeras aventuras da qual participa, está a em que liderou uma luta contra as Amazonas. Numa das versões, Teseu lutou junto com Hércules e recebeu como prêmio a Amazona Hipólita, ou Antíope e teve com ela um filho chamando Hipólito. Em outra versão Teseu foi sozinho a terra das Amazonas e a raptou. Então, as Amazonas invadiram a Ática para vingar o rapto. Numa terceira versão, as Amazonas invadiram Atenas, pois Teseu tinha abandonado Hipólita, para se casar com a irmã de Ariadne, Fedra. Do casamento de Teseu e Fedra nasceram dois filhos: Ácamas e Demofonte que participaram da Guerra de Tróia. Vivia com a família o jovem Hipólito, filho de sua união anterior. O jovem, que herdou da mãe o gosto pela caça e pelos esportes, cultuava Ártemis e desprezava Afrodite. Conta o mito que a deusa, enciumada, vinga-se fazendo Fedra, sua madrastra, apaixonar-se por ele. Rejeitada, Fedra acusou Hipólito de ter tentado violentá-la. Teseu pediu a Poseidon que castigasse o filho pela desonra. O jovem morreu quando conduzia seu carro junto ao mar quando, assustados por um monstro marinho. Fedra suicidou-se de remorso após tomar ciência da morte do enteado.

³ Cabe aqui um parênteses. O Hipólito, de 428 a.C., é a terceira tragédia, e a segunda de Eurípides, sobre a história do amor de Fedra por Hipólito. Anteriores a ela foram escritas a Fedra de Sófocles e, talvez, Hipólito Velado (Hippólytos Kalypótomenos), também de Eurípides, ambas perdidas. Da primeira nos restaram 45 versos e da segunda, 26. É provável que, mais tarde, Ovídio (43 a.C. – 18 d.C.), na IV Carta das Heroínas e Sêneca (ap. 4 - 65 d.C.), em sua tragédia Fedra, tenham se inspirado nesse primeiro Hipólito de Eurípides.

⁴ Encenada em 405, a peça narra a vingança de Dioniso, enfurecido porque sua família mortal - a casa real de Cadmo - negou-lhe como divindade. Sua mãe, Sêmele, foi uma das amantes de Zeus e, ainda grávida, foi morta porque havia visto o deus em sua epifania. A família de Sêmele, no entanto (incluindo sua irmã Agave) recusou-se a acreditar que Dioniso era filho de Zeus. Então, Dioniso reúne um grupo de devotas, as Bacantes, e, no início da tragédia, retorna para se vingar da linhagem de Cadmo, disfarçado de forasteiro. Leva as mulheres de Tebas, incluindo suas tias, a um frenesi extático, envia-lhes ao Monte Cítero, dançando e caçando. O jovem rei Penteu declara a proibição e perseguição ao culto de Dioniso por toda Tebas. Após algumas investidas, capturam o deus, que não responde as perguntas feitas. Dioniso foge e instaura mais curiosidade em Penteu acerca dos cultos dionisíacos e utiliza-se do desejo do filho de Agave de ver as mulheres em êxtase como pretexto para convencê-lo a se disfarçar como uma ménade e assim observar os rituais. Penteu aceita e quando infiltra-se entre as bacantes, é morto. O deus ataca as mulheres que, enfurecidas, destroçam Penteu. Agave, sua mãe é quem lidera o assassinio, seguido de Ino e Autônoe, acreditando tratar-se de um leão. Após a execução, as mulheres retornam ao palácio em grande júbilo e é Cadmo que alerta para sua filha acerca de seus atos. Por fim, a família é destruída: Agave e as irmãs são exiladas, Cadmo e sua esposa, Harmonia, punidos.

⁵ Relembremos a tradição em torno de Actéon: Filho de Aristeu e de Autônoe, o jovem foi educado por Quirão na cinegética, julgando-se, inclusive, melhor que a própria Ártemis. Certo dia, quando caçava no monte Citeron, Actéon surpreende Ártemis banhando-se nua numa fonte. A irmã de Apolo, para vingar-se, jogou água no rosto de Actéon, transformando-o em um cervo. O jovem não era mais corajoso e, sim,

um animal de já certa idade – o que implicaria maior probabilidade de ser caçado. Ártemis incitou contra ele os cinquenta cães que o acompanhavam. Excitados pela deusa, os animais devoraram-no. Depois saíram à busca do caçador, farejando por toda a floresta e preenchendo-a com seus latidos. O centauro Quirão, para acalmá-los, esculpiu uma estátua idêntica a Actéon (BRANDÃO, 1991, p.22).

