

O SAGRADO N'AS BACANTES DE EURÍPIDES

Tatiana Bernacci Sanchez

RESUMO: Sabendo-se que o teatro ático tem sua origem em rituais religiosos, pretendemos comentar aspectos sagrados da única tragédia grega antiga – dentre as que chegaram a nossas mãos – a tratar diretamente acerca do deus do teatro, *As bacantes*, de Eurípides, tendo o próprio Dioniso como personagem. Falaremos acerca dos aspectos ritualísticos, inerentes ao teatro, principalmente o coro, e dos aspectos humanos, manifestados na arte desse tragediógrafo, especialmente no que se refere à personagem de Penteu.

PALAVRAS-CHAVE: *As bacantes*; Eurípides; Dioniso; tragédia grega.

ABSTRACT: *Having as point of departure the understanding that Attic theater had its origins in religious practices, we intend to study the only ancient Greek tragedy – among those that have survived – that portrays the god of the theatre, Euripides' Bacchae, also presenting Dionysos himself as a character. We will discuss ritualistic aspects which are inherent to theater, mainly the chorus, as well as the character Pentheus and his humanity.*

KEYWORDS: *Bacchae; Euripides; Dionysos; Greek tragedy.*

O homem não é senhor de sua casa.
(Freud)

Grandiosos na arte de observar e de narrar, os gregos envolviam-se em uma simbologia acerca do ver e do ser visto – a carga semântica das palavras “teatro” e “orquestra” é, justamente, a da visão. De acordo com Segal (1994, p. 182), “a tragédia não só associa a experiência auditiva à visual na sua noção estruturalmente complexa e contraditória da verdade, como também põe em destaque a acumulação, a troca e o conflito de percepções sensoriais”.

Da mesma forma, o espaço do *não visto* foi amplamente trabalhado, na medida em que os atos mais violentos ocorriam fora do alcance do público, e “esse espaço, para lá da cena [...] funciona como espaço do irracional ou do demoníaco” (SEGAL, 1994, p. 193). Com isso, havia um espetáculo visível, racional, e outro invisível, irracional. Esse binário subentende outras analogias, como, respectivamente, civilizado, lógico, e selvagem, pré-lógico, colocando-nos no plano do mito e do religioso (Cf. SOUSA, 1973, p. 97), presente no segundo elemento comparativo acima apresentado, ou seja, invisível, irracional, selvagem, pré-lógico – é importante notar que *pré-lógico* se diferencia sobremaneira de *ilógico*.

Quando o *não visto* era trazido à plateia, apresentava-se enriquecido, frequentemente, pelas narrações, que “ocorrem muitas vezes na presença de duas ou mais

personagens que têm reações diametralmente opostas” (SEGAL, 1994, p. 192). A técnica de alternância brusca de sentimentos e emoções foi amplamente utilizada pelos tragediógrafos, uma vez que potencializa cada um dos sentimentos, pelo jogo de opostos. Ao conceito do *não visto*, associamos o do *não dito*. O silêncio, de acordo com Dodds (1986, p. 75), evidencia a reverência para com a divindade, cabendo acrescentar que se trata de um costume, um ato ritualístico de purificação – ligado não somente a Dioniso e ao teatro, embora a ambos se alinhe completamente. Relembre-se a importância monumental e a credibilidade atribuídas pelos gregos à palavra proferida, tanto para o bem quanto para o mal.

Pretendemos comentar o *modus operandi* desses e de outros elementos na tragédia ática *As bacantes*, de Eurípides, representada na Atenas de 404 a.C. Nessa ocasião, obteve o primeiro lugar no festival das Dionísias Urbanas, provavelmente dois anos após a morte de seu autor, que já não mais morava em Atenas – cidade em que viveu durante longo período, tendo nascido, contudo, na ilha grega de Salamina, em cerca de 484 a.C. –, mas sim na Macedônia, especificamente na corte do rei Arquelau, lugar em que tal peça foi encontrada, dentre seus escritos.

Acredita-se que a produção de Eurípides tenha girado em torno de setenta a noventa peças, das quais nos chegaram, além do drama satírico *O Cíclope*, dezoito tragédias. De maneira geral, em sua obra, o foco está no ser humano, como ele é, com seus conflitos e suas indecisões; temos a alma e o coração humanos expostos, abertos; os homens euripidianos tomam as rédeas de seu destino e são, algumas vezes, abandonados pelos deuses (Cf. REINHARDT, 1972, p. 302). Mas essa maneira inovadora, essa rebeldia do poeta não foi, genericamente, vista com bons olhos – ainda no século XX, alguns eruditos o viram como inimigo da ordem estabelecida (Cf. MURRAY, 1951, p. 7-12). Contudo, dizia-se haver, em Atenas, tamanha liberdade de expressão e considerável estímulo à reflexão e às artes: na *Oração Fúnebre de Péricles* (TUCÍDIDES, 2005, p. 38-40, itens XXXVIII-XXXIX), consta o registro segundo o qual o referido governante teria afirmado que sua cidade é repleta de jogos e divertimentos que ajudam a afastar a tristeza; afirma, igualmente, que a *pólis* está aberta a novas formas artísticas e à chegada de estrangeiros.

Voltando a Eurípides, o terceiro grande tragediógrafo¹, diríamos que tanto a religiosidade arcaica e a coletividade – notáveis na obra de Êsquilo – quanto a religiosidade antropocêntrica – traço marcante em peças de Sófocles – deram lugar ao indivíduo, com seu *páthos* e seu livre arbítrio, ainda que tantas vezes à mercê do acaso. Afirma Carpeaux (1987, p. 55): “Já não se trata do restabelecimento de

¹ Terceiro grande tragediógrafo em perspectiva cronológica, seguindo-se a Êsquilo e Sófocles, respectivamente.

ordens antigas, ou do estabelecimento de novas ordens, mas da oposição sistemática do indivíduo contra as ordens estabelecidas”. Logo, vemos grande oposição principalmente entre Ésquilo e Eurípides, o que é evidenciado pela crítica teatral de Aristófanes. Como afirma Eudoro de Sousa, no estudo publicado junto a sua tradução de *Bacantes* (2010, p. 9), “o *Orestes* de Eurípides, por claríssimo mas não singular exemplo, muito mais próximo está do *Hamlet* de Shakespeare, do que das *Coéforas* de Ésquilo ou mesmo da *Electra* de Sófocles”.

À parte, neste momento, os consistentes intertextos político-sociais que passam a instituição da dramaturgia ática clássica, da qual não se poderia excluir Eurípides, vale ratificar que tal peça é considerada de grande relevância não apenas literária e teatral, mas também histórica e religiosa. Única tragédia grega antiga – dentre as que chegaram a nossas mãos – a ter Dioniso como personagem, é riquíssima fonte de informações sobre os rituais dionisíacos, uma das religiões mais expressivas da Antiguidade helênica. Segundo Torrano (Cf. EURÍPIDES, 1995, p. 19), essa peça

constitui reconhecidamente o mais completo documento que a antiguidade nos legou a respeito do culto dionisíaco. A autenticidade e o realismo de suas descrições é confirmada pela iconografia da cerâmica grega, por outros testemunhos da época, e por diversos paralelos que em nosso tempo a Antropologia estabeleceu com usos e costumes religiosos semelhantes em diversos povos e em diversas épocas.

Em cena, Dioniso se apresenta sozinho, dirigindo seu discurso à plateia, no prólogo, *disfarçado* de seu próprio sacerdote, e expõe os dois motivos de sua volta a Tebas, cidade natal, com suas fiéis seguidoras, bacantes: deseja implantar seus ritos naquela cidade a qual não o respeita por proibição do rei, Penteu, seu primo, e ainda resgatar a honra de sua mãe, Sêmele, morta grávida, na qual a família não acreditou, ao se revelar amada pelo próprio Zeus. Apenas Cadmo e Tirésias seguem o deus e seu séquito para as libações, as mulheres da cidade são enlouquecidas e partem para a floresta, abandonam seus lares, seus filhos, teares e maridos. As mulheres da casa real também são levadas pela *manía* do deus e se misturam às seguidoras de Dioniso, que com ele vieram da Ásia e constituem o coro, ao qual nos referiremos mais detidamente adiante. O rei Penteu insiste em deter o deus, embora tenha sido advertido pelo adivinho Tirésias e tenha presenciado os poderes divinos de Dioniso, até que se entrega a seus desígnios e avança para observar secretamente as bacantes, em especial sua mãe, sendo por ela própria, na companhia das demais, morto e destrocado.

Quanto ao aspecto religioso, reafirmamos a importância dos rituais dionisíacos. Tal culto – bem como sua ligação com o Orfismo, outra de notável relevo no século V a.C. – chama a atenção por suas especificidades, que o diferenciam sobrema-

neira da religião considerada oficial, do culto ofertado aos deuses olímpicos, muito embora Dioniso tenha sido integrado ao panteão olímpico. Essa disparidade entre os cultos possibilitaria um estudo aprofundado das estruturas sociais e políticas existentes naquela sociedade, no entanto, embora consideremos esses ritos como manifestação de uma cultura popular, dentro de uma estrutura formal representada pela tragédia de Eurípides, não nos aprofundaremos, aqui, nesse aspecto. O ritual dionisíaco deixa transparecer que não gozava de tão expressivos privilégios junto aos líderes políticos da aristocracia – como sucedia com os Mistérios de Elêuses –, tampouco era visto como elemento que complementasse a crença olímpica. Por outro lado, parece ter sido incentivado pela liderança democrata em Atenas.

O culto a Dioniso era “como uma alternativa radical à forma da religiosidade olímpica e cidadina” (VEGETTI, 1994, p. 245). Constatamos, a partir daí, no que diz respeito aos ritos báquicos, um olhar um tanto disforizado sobre suas práticas religiosas, e, curiosamente, temos, até hoje, certa carga pejorativa atrelada a termos como Baco², bacante, orgias e bacanais, culto fora da ordem, rituais ligados ao êxtase-entusiasmo, à natureza³. Dessa forma, é interessante analisar como Eurípides mostrou os integrantes, adeptos e simpatizantes do culto dionisíaco: mulheres, escravos e estrangeiros, excluídos e vistos como “diferentes” para a comunidade. Ou, mais claramente, vistos como o Outro, já que se constituem como elementos de alteridade.

A luta pelo poder está presente nessa tragédia, mas há grande diferença entre a noção de *poder* para Dioniso e para Penteu. Este, rei de Tebas, é primo legítimo de Dioniso, pois suas respectivas mães, Agave, mãe do rei e Sêmele, mãe do deus, são irmãs, filhas de Cadmo. Polidoro, o único filho homem de Cadmo, sendo homossexual, não herda o trono, que, erroneamente, é passado do avô para Penteu. Assoberbado, este baixa leis absurdas, tal qual a proibição do culto a Dioniso – para não perder o trono, e não por considerar os ritos fonte de imoralidade, como afirma até ser *desmascarado* e conduzido pelo deus. Em outras palavras, rejeita Dioniso por acreditar nele, e não por não acreditar, o que nos remete ao estudo de Mircea Eliade (1972, p. 43), segundo o qual a chegada de um novo rei poderia estar relacionada a um período de caos e de renovação.

Para Dodds, “[Penteu] é a aristocracia grega conservadora, que despreza a nova religião, como sendo de *bárbaros*, odeia-a por destruir a distinção sexista e social” (1986, p. xxvii; tradução nossa). Em acréscimo, quanto à postura temerosa de Penteu, poderíamos dizer que esse rei, provavelmente, tinha notícia da experiência propor-

² Baco é um dos nomes do deus Dioniso; bacantes (também chamadas de mênades ou de bacas) eram as mulheres que o acompanhavam; orgias e bacanais, elementos ritualísticos sagrados.

³ A comunhão homem-natureza, proposta pelo espírito dionisíaco, está bem representada nos versos 696 a 710 das *Bacantes*, que descrevem as mênades nas montanhas, em perfeita harmonia.

cionada por aquele deus, ainda que somente pela observação das alterações ocorridas na ordem social de Tebas quando da chegada do Estrangeiro: uma vivência libertadora, verdadeira ameaça à ordem estabelecida, pois os tiranos (no sentido moderno) tendem ao conflito e ao radicalismo ao se depararem com servos questionadores e ativos, procurando uma população pacata e subordinada, que não se insurja.

O culto báquico, contudo, exigia o indivíduo por inteiro, utilizando-se do vinho, da musicalidade frenética e de atividades noturnas e selvagens, por meio do transe, que o lançava fora de si (*êxtase*), mesclando-o à divindade (*entusiasmo*). Tais características opõem-se às dos cultos apolíneos, da religião oficial e solar ateniense, que primavam pela ordem e pela cultura civilizada. Portanto, o comportamento religioso e o social se interpenetram.

Ainda nesse âmbito, há a interessante postura de Cadmo, que não crê ser Dioniso seu próprio neto e, possivelmente, não crê em sua divindade, mas, movido pelos interesses políticos, aconselha Penteu: “ainda que ele não seja um deus como tu afirmas, proclama que o é, e mente com uma boa finalidade, para que Sêmele aparente ter gerado um deus, e essa honra se acrescente a nós e a toda a nossa linhagem” (vv. 334-337). Com a mesma intenção, Cadmo faz do túmulo de sua filha Sêmele um local sagrado, inacessível.

Até aqui, vemos que a luta pelo poder move a família real de Tebas; porém, o que os integrantes dessa família não compreendem é a existência de outro poder, que não se submete a leis imperativas (forjadas pelo humano), e sim a leis naturais – e à *verdadeira* sabedoria⁴, a respeito do que citamos o verso 395, em tradução de Dodds (1986, p. 121): “cleverness is not wisdom”, “destreza mental não é sabedoria”. Essa e outras questões são tratadas por Eurípides de maneira jamais vista em outra tragédia grega de que se tenha conhecimento. Em *As bacantes*, colhemos conhecimentos técnicos teatrais, envolvendo aspectos políticos e culturais, e, sobretudo, presenciamos impasses profundamente humanos. Conforme Lesky (1990, p. 221), “O homem [...] encontrou, na multivariada de seu movimento psíquico, expressão apropriada nesta forte dinâmica da nova forma dramática euripideana”.

Murray (1951, p. 153; tradução nossa) afirma que “a obra parece uma coisa viva que se move e mostra novas facetas a cada instante”. Ver a obra como uma “coisa viva que se move” coloca-nos em âmbito profundamente religioso, uma vez que Dioniso é, em grande instância, o deus da transformação, da metamorfose. Não se contém dentro de lugares fechados, pois ele pulsa, da mesma maneira que pulsou o coração de Zagreu – o pequeno Zagreu, primeiro Dioniso, destroçado pelos Titãs –, órgão a partir do qual teria sido gerado Dioniso. Os órgãos que têm relação

⁴ De acordo com os ensinamentos de Murray (1951, p. 152), a peça formula várias acusações àqueles que o mundo considera “sábios”.

com essa divindade são, justamente, os que pulsam e têm autonomia: coração e falo (DETIENNE, 1988, p. 100). Como essas partes do corpo, algumas ações também são dionisíacas: as ménades *saltam, pulam, correm e fazem jorrar* mel e leite das pedras. É a celebração da vida – espontânea, sem artificialidade.

Para integrarem-se ao deus e à natureza, as bacantes, nas florestas, dançam. É importante que isso seja feito somente entre iniciados. Sousa (1973, p. 113) afirma que “*profanar os mistérios* pela palavra, diz-se ‘dançar fora’ (*exorkhesthai*)”, e esclarece que a dança é “a única maneira de ‘dizer’ o que, pela linguagem somente, jamais poderia ser dito”. Isso nos remete aos elementos *visto e não visto*, no teatro, uma vez que o inconsciente não se permite verbalizar, relacionando-se, portanto, com o sagrado em seu estado primitivo, simples, como Dioniso. Junto à dança, vem a música, o toque do tambor e seus efeitos físicos, psicológicos e de realização religiosa (Cf. DODDS, 1963, p. 232).

Com todo seu movimento, a peça se constitui como verdadeiro metateatro⁵, na medida em que Dioniso *representa* um sacerdote do deus – necessário é considerar que a fluidez dessa divindade e de seus rituais proporciona a mesclagem teofágica entre o próprio deus e seus seguidores, bem como com os líquidos que o acompanham, marcadamente vinho, leite, sangue, esperma e mel –, tornando-se Penteu seu espectador; Penteu virá a *representar* uma mulher, uma bacante com as vestes rituais, tornando-se os habitantes seus (supostos) espectadores; então ele mesmo, o rei, destrói as distâncias que tanto prezava, seu *status* masculino e real. E é destruído. Sua destruição, igualmente, opera-se de acordo com os princípios dramáticos, uma vez que, para Agave e as demais bacantes, Penteu *representa* um leão; e Dioniso, em determinado momento da transformação de Penteu, *representa* um touro (epifania taurimórfica do deus⁶). Ainda sobre seu aniquilamento, é importantíssimo ressaltar que o rei foi vítima de um destroçamento (*sparagmós*), que simboliza, no mito popular de Dioniso, o extremo bem (*eudaimonía*) ou o extremo mal.

Em princípio, a aceitação da manifestação dionisíaca é positiva e, no que se refere ao *sparagmós*, lembremos que o poder artístico dionisíaco “não leva em conta o indivíduo, mas procura destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade”, conforme Nietzsche (1978, p. 32). Esse destroçamento é o perder-se do princípio de individuação e fundir-se à unidade primeira, ao todo da natureza; e assim, ao deixar de ser um, o homem passa a vivenciar vários, remetendo à constituição do próprio ator. Penteu não conheceu o êxtase libertador, contudo, mesmo

⁵ BURIAN (1977, p. 197; tradução nossa). “As bacantes de Eurípides constituem o exemplo supremo do metateatro trágico”.

⁶ Penteu afirma (vv. 919-922) ver, em Dioniso, a imagem de um touro, fato que vem sendo, incessantemente, discutido. Para Dodds, trata-se de uma epifania (cf. 1986, p. 193).

contra a sua vontade, *travestiu-se*, gradativamente, no atuar ritualístico de vítima sacrificial. E Festugière (1969, p. 60; tradução nossa) afirma: “quando ele [Penteu] cai como vítima das bacantes, transforma-se também ele próprio em um bacante”. Nesse sentido, Sousa (In: EURÍPIDES, 2010, p. 92), no comentário que acompanha sua tradução, indica-nos a importância de se observar, ao longo da peça, as intemperanças de Penteu, que destoam da retórica sofista e racional de Cadmo e Tirésias em favor da permissão das libações a Dioniso: “Se bem que primacialmente recaia sobre o deus odiado, a irreprimível cólera do rei traz um sinal de vida intensa e profunda e, por isso mesmo, muito mais se aproxima dele [Dioniso], que o frio e calculado discorrer de quem se propõe cultuá-lo” [Cadmo e Tirésias].

A cada passo e a cada confronto entre essas duas personagens, conforme nos indica Eudoro de Sousa (In: EURÍPIDES, 2010, p. 118), Penteu caminha em direção a Dioniso, começando por humilhá-lo por sua aparência, mas terminando vestido de mulher e seguindo seus conselhos de figurino. De tirano prepotente e dominador, passa a seguidor interessado e manso (vv. 810 e seguintes):

Dioniso – Ah...! Não quererias tu vê-las juntas [as bacantes], na montanha acampadas?

Penteu – Que dúvida? Por tal pagaria ouro sem conta!

Dioniso – E que te fez cair em tão ardoroso desejo?

Penteu – Verdade que amargurado ficaria de ébrias as ver...

Dioniso – Porém, com prazer verias a causa da amargura?

Penteu – Sim. Silencioso e escondido entre os abetos.

Seguindo na linha de leitura da metateatralidade proposta por Burian, Eurípidos, possivelmente mais “libertário” e menos compreendido dentre os escritores teatrais da Antiguidade, movido talvez pelo desejo de resgatar os antigos parâmetros estéticos da tragicidade – por certo com finalidades políticas, como é característico no teatro ático –, lança mão, nessa peça, de recursos que, já em sua época, não mais eram utilizados, especialmente por ele próprio, como o grande espaço dado ao elemento coral. Quanto ao aspecto formal, “*As bacantes* apresentam uma forma rigidamente amarrada e muitas vezes arcaizante. O coro, em muitos pontos em estrita ligação com o que acontece em cena, ocupa posição de destaque” (LESKY, 1990, p. 224). O teatro, naquela época, era uma expressão cultural já regrada, que

⁷ Para *desejo*, consta *érotos* no original, termo referente ao deus Eros, ao amor erótico. Penteu vê os rituais como desculpa para práticas libidinosas, contudo, o texto indica a prática do convívio com a vida selvagem, e indica a presença de virgens, corroborando a não necessidade de práticas sexuais no culto. Adiante, Penteu se obstina, delirante, na visão de sua mãe, nas mãos de quem perecerá, uma vez que ela e as demais bacantes, conforme citado anteriormente, o tomarão como cria de leoa – punição excessiva de Dioniso pela ofensa à honra de sua própria mãe, Sêmele, desacreditada, conforme dissemos, por ter-se declarado amada por Zeus, quando grávida de Zagreu – primeiro Dioniso.

se manifesta – a despeito da costumeira *modernidade* de Eurípides – em seu estado primitivo nessa peça, segundo nos ensina Murray. É ainda Murray quem atenta para o fato de que

As bacantes respeitam todos os elementos, cânones, do processo ritual da tragédia – a divindade natural tem um Duplo (seu inimigo), há uma Discussão, um Destroçamento (*sparagmos*), um Mensageiro, um Lamento mesclado a um Prazer, o encontro dos membros destroçados, a Descoberta do verdadeiro Deus e sua Epifania. (MURRAY, 1951, p. 142)

O teatro se assemelha a um ritual com roupas e máscaras especiais, que poderiam remeter a espécies de ritos iniciáticos, como aqueles a que foi submetido o pequeno Zagreu, ou primeiro Dioniso. E parte desse espetáculo é o coro, que “constitui não apenas uma personagem coletiva situada em uma relação fechada com as demais personagens do drama, mas também funciona como intermediário entre o universo da peça e a plateia, cujo ponto de vista auxilia a moldar” (BURIAN, 1977, p. 198). Carlinda Nuñez e Victor Hugo Pereira afirmam que “o coro, constitutivo cênico indispensável do teatro antigo, pode representar o pensamento coletivo ou a opinião do poeta, de acordo com o encaminhamento que este dá à ação” (1999, p. 94). Para Jaa Torrano (In: EURÍPIDES, 1995, p. 21),

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

E Benjamin complementa, afirmando que

Na verdade, não há lamentação no coro da tragédia. A sua atitude coloca-o perante profundos sentimentos, mas acima deles, e isso contraria a ideia de entrega à lamentação [...]. Trata-se antes de restaurar, pela dicção coral, as ruínas do diário trágico numa sólida construção linguística aquém e além do conflito – na sociedade ética e na sociedade religiosa.⁸ (BENJAMIN, 2008, p. 124)

A partir dessa visão, lembremos que o coro da tragédia em pauta é formado pelas seguidoras, devotas de Dioniso, portanto, tem constituição plenamente religiosa. A crítica, como retoma Sousa (In: EURÍPIDES, 2010, p. 80), citando também Dodds e Festugière, até nossos dias comenta os elementos claramente litúrgicos dos cantos corais, que fazem referência à história passada de Dioniso e a outros mitos,

⁸ Segundo Benjamin, o coro se refere especialmente a ética e religião, e não a lamentações, tendo sido essa visão inculcada na teoria crítica a partir de pontos de vista vigentes no movimento romântico *Sturm und Drang*.

contudo, em métrica e forma – não raro cíclica – de reverência. Nesse tom também se refere, sobretudo, a aspectos dos rituais dionisíacos. Como exemplo, citamos a passagem em que, posteriormente à exaltação ao *sangue do bode* e à “delícia da *omofagia*”, alimentação de carne crua, o coro descreve, nos versos 142-143, que

Do solo correm rios de leite, rios de vinho,
rios de néctar das abelhas.

Primeiramente, é preciso relembrar a mudança constante de sensações a que a tragédia submete seu espectador, aqui passando do sangue para os elementos leite, vinho e o mel. Como dissemos há pouco, a peça retrata estados dionisíacos, isto é, tende a possíveis extremos – e o faz duplamente, pois, além do tema, atende a premissas próprias da tragédia grega –, algumas vezes em aparência, mas, em geral, automaticamente chocantes. Tais proezas, sejam demonstradas em sangue ou em leite, reafirmam a necessária ligação dessa divindade com a natureza, da mesma maneira como exposto nos estudos de Nietzsche. Dessa forma, torna-se clara a característica de universalidade desse deus, não sendo oferecido privilégio ou prioridade para os humanos, não mais do que a qualquer outra forma de existência – e, especialmente, a formas de existências que fluam, como um rio. Interessante notar, nessa peça, a diferença de tonalidade entre o ambiente interno e o ambiente externo da floresta: a felicidade e o arrebatamento dionisíacos podem apenas se manifestar no espaço aberto.

Citaremos, ainda sobre o coro, os versos de sua manifestação inicial, na tradução de Eudoro de Sousa (vv. 64-71):

Da terra asiática, do sagrado Tmolos acorro; que, sendo por Brômio, doce pena, suave fadiga é exaltar a Baco, gritando “Evoé!” Quem passa? Quem passa? Quem? Recolheivos, profanos! Vós todos, fechai os lábios, guardando silêncio sagrado. Sempre, conforme o rito, a Dioniso entoarei meus hinos.

Para tecermos alguns breves comentários, observemos que a passagem acima faz referência ao silêncio sagrado – é justamente o que se comentou anteriormente, acerca do não dito. Sendo essa divindade múltipla, apenas nesse pequeno trecho são citados três de seus nomes – Brômio, Baco e Dioniso. O coro n’*As bacantes* é parte fundamental para o caminhar de Dioniso e para o de Penteu, tendo elas próprias, componentes do coro, atuado de maneira ativa, na medida em que são capturadas por Penteu e levadas para a prisão da cidade, em uma tentativa frustrada de se interromperem os rituais – é por meio do coro, nessa passagem, que se realiza um dos atos milagrosos do deus, soltando-as da prisão sem contato com as correntes, que apenas se abrem. Ainda assim, Penteu não se entrega voluntariamente à implantação dos rituais na cidade de Tebas.

Vale reforçar que o coro a que nos referimos acima é composto por mulheres, e não gregas. Concedendo mais espaço às mulheres, não apenas em *As bacantes*, Eurípides comprova, novamente, seu caráter “libertário”. Coloca em discussão o conflito entre os sexos. Mais do que isso, expõe a mulher como ser pensante e que, como os homens, tem oscilações e sentimentos – tantas vezes opostos. Fato comum é apresentá-las como protagonistas, bem como atribuir nomes femininos a suas obras. Vale citar duas de suas marcantes outras personagens femininas: Medeia e Fedra, carregadas de conflitos e de *páthos*, em peças que causaram grande espanto – respectivamente, *Medeia* e *Hipólito*.

Em se tratando especificamente de *As bacantes*, as seguidoras/sacerdotisas do deus mostram imensa alegria, sendo completamente respeitadas e acolhidas pela divindade. Uma divindade que integra, que não separa deuses e homens, daí ser uma divindade primordial (SOUSA, 1973, p. 152). A própria adoração a esse deus, em outras palavras, funcionava como uma retomada a tempos ideais, conforme Vernant (2006, p. 79) nos ensina: “Para os fiéis, em comunhão feliz com o deus, traz a alegria sobrenatural de uma evasão momentânea para um mundo de idade de ouro no qual todas as criaturas vivas se veem fraternalmente misturadas.” – cenário este que é apresentado na tragédia. E seu lugar era o teatro antigo, a céu aberto (Cf. DETIENNE, 1988, p. 8), como o Teatro de Dioniso, aos pés da Acrópole, cercado pelo seu bosque sagrado. Sagrados também eram os teatros, em honra de um deus libertador. E é nesse local que vemos a arte de Eurípides, como aguilhão, que comove, incomoda, desarticula. E um Dioniso que diz (v. 819): “O caminho te mostraremos. Estás pronto a seguir-me?”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvin, 2008.
- BURIAN, Peter. “Myth into mythos: the shaping of tragic plot”. In: EASTERLING, P. E. (Edited by). *The Cambridge companion to Greek tragedy*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1977.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Alambra, 1987.
- DETIENNE, M. *Dioniso a céu aberto*. Tradução de Carmem Cavalcanti. Coleção Erudição e Prazer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- DODDS, E. R. (introduction and commentary). *Euripides Bacchae*. 2nd Ed. New York: Clarendon Paperbacks, 1986.
- _____. *The Greeks and the irrational*. Berkeley: University of California Press, 1963.

- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução e introdução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2010.
- _____. *Bacas*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. Edição Bilingue. São Paulo: Hucitec, 1995.
- FESTUGIÈRE, André-Jean. *De l'essence de la tragédie grecque*. Paris: Editions Aubier-Montaigne, 1969.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Coleção Debates – Teatro. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- MURRAY, Gilbert. *Eurípides y su época*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1978.
- NUÑEZ, C. F. P. & PEREIRA, V. H. A. “O teatro e o gênero dramático”. In JOBIM, José Luiz (org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- REINHARDT, Karl. “La crise du sens chez Euripide”. In: _____. *Eschyle – Euripide*. Arguments 55. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- SEGAL, Charles. “O ouvinte e o espectador”. In: VERNANT, Jean-Pierre (dir.). *O homem grego*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- SOUSA, E. de. *Dioniso em Creta e outros ensaios: estudos de mitologia e filosofia da Grécia antiga*. São Paulo: Duas cidades, 1973.
- STARLING, Maria Adília P. de Aguiar. “Dioniso, deus das representações dramáticas”. In: PESSANHA e BASTIAN (org.). *Vinho e pensamento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro – Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 1991.
- TUCÍDIDES. *Pericles' funeral oration*. Edição em Grego Clássico, Grego Moderno, Inglês e Francês. Atenas: The Hellenic Parliament Foundation, 2005.
- VEGETTI, Mario. “O homem e os deuses”. In: VERNANT, Jean-Pierre (dir.). *O homem grego*. Trad. Maria José V. de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

Recebido em 07.08.2011

Aceito em 31.08.2011