

HUMANITAS

REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Depósito Legal 63 505/93

ISSN 0871-1569

COMISSÃO REDACTORA

JOSÉ GERALDES FREIRE
JOSÉ RIBEIRO FERREIRA
MARIA DE FÁTIMA SILVA
SEBASTIÃO TAVARES DE PINHO

ADMINISTRAÇÃO

ZÉLIA DE SAMPAIO VENTURA

PUBLICAÇÃO ANUAL

Capa de LOURO FONSECA

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS



Propriedade da
UI&D-CECH

1.ª PARTE DA

MISCELÂNEA EM HONRA

DA DOUTORA MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

VOL. XLVII — TOMO I

MCMXCV

MARGARIDA MIRANDA
Universidade de Coimbra

O 'HORRIPILANTE',
OBJECTO ESTÉTICO N'AS *BACANTES* DE EURÍPIDES? *

1. ὦ

μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων
τελετὰς θεῶν εἰδὼς
βιοτὰν ἄγιστεύει καὶ
θιασεύεται ψυχὰν
ἐν ὄρεσσι βακχεύων
ὄσίοις καθαρμοῖσιν

Oh!

*Bem-aventurado o ditoso
que conhece os mistérios divinos,
purifica a sua vida,
participa com toda a alma no ítaso
e faz as bacanais nas montanhas
com santas purificações¹*

São palavras como estas, as que o Coro canta quando vem ocupar a orquestra, descrevendo uma felicidade toda ela de exaltação religiosa e

* Este estudo teve como ponto de partida um seminário que frequentei em 1990, orientado pela Sr.^a Prof. Dr.^a Maria Helena da Rocha Pereira, mas deve ainda um particular agradecimento à Dr.^a Maria do Céu Fialho, pelas importantes críticas e numerosas sugestões de que o trabalho pôde em muito beneficiar.

¹ Vv. 72-77. Dada a sua excelente qualidade, optei por apresentar a tradução recentemente publicada pela Sr.^a Prof. Dr.^a M.^a Helena da Rocha Pereira (*Eurípides. As Bacantes*, Introdução, tradução do grego e notas, ed. 70. 1992) que passarei a citar apenas pela designação: 'Tradução de M.H. Rocha Pereira'.

intensidade mística, em imagens idílicas de verdadeira pureza espiritual, as quais formam, ao longo da peça, os cantos corais que a crítica tem considerado como sendo dos mais valiosos de Eurípides. Esta noção de felicidade, tão insistentemente repetida na peça², não pode deixar de ecoar aos nossos ouvidos quando assistirmos à crueza da vingança final de Dioniso sobre as suas vítimas.

A história dos dois grandes opositores ao culto de Dioniso — Penteu de Tebas e Licurgo da Trácia³ — já fora tratada por Ésquilo, em peças hoje perdidas: o primeiro deu o nome a uma tragédia (*Penteu*) e o segundo foi tema de uma trilogia. Em 415, quando Eurípides apresentou *As Troianas*, o primeiro lugar do concurso foi atribuído a um vago Xénoles, autor de uma peça também chamada *Bacantes*.

A abundância de elementos sobrenaturais na peça não deve admirar-nos, já que uma das personagens com papel predominante na acção é precisamente um deus. O que se passa, contudo, é que ele é simultaneamente o mais temível dos deuses e o mais clemente para os humanos (v. 861). Embora Festugière entenda a repetida expressão de desejos de paz e simplicidade como uma adição pessoal do poeta⁴, parece mais correcta a opinião de Dodds, segundo a qual Dioniso é a encarnação de trágicas contradições, implícitas em todas as religiões de tipo dionisíaco: alegria e horror, conhecimento profundo e loucura, simplicidade inocente e crueldade sinistra⁵.

A natureza contraditória de Dioniso revelara-se logo no mito do seu nascimento: Dioniso é acolhido no seio viril de Zeus (v. 526-527), e os seus caracóis delicados, os olhos graciosos como os de Afrodite, davam-lhe afinal um aspecto efeminado (v.235 e 454-5). É considerado um deus benfeitor

διὰ τοῦτον τάγαθ' ἀνθρώπους ἔχειν

é a ele que os homens devem as suas bênçãos⁶

² Para uma melhor compreensão do conteúdo religioso do párodo e das restantes odes corais dispomos de dois importantes estudos: A. J. Festugière, «La signification religieuse de la Parodos des *Bacchantes*», *Eranos* LIV, 1956, pp.72-86; J. de Romilly, «Le thème du bonheur dans les *Bacchantes* d'Euripides», *R.E.G.*, LXXVI, 1963, pp. 361-380; Jeanne Roux, «Sur la Parodos des *Bacchantes*», *Revue des Études Grecques*, Tome LXXV, Janvier - Juin, 1962, pp. 64-71. Notável é também o trabalho de Marianne McDonald, *Terms for Happiness in Euripides*, Göttingen, 1978, cap. XVII.

³ O destino trágico de Licurgo é narrado na *Ilíada*, VI, 129-140.

⁴ *De L'Essence de la Tragédie Grecque*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969, p. 71.

⁵ Cfr. E. R. Dodds, *Euripides. Bacchae*, Ed. comm. Oxford, 1960 (xliv) que citarei como 'Dodds'.

⁶ V. 285. Tradução de M.H. Rocha Pereira.

e é ao mesmo tempo uma personagem dotada de um poder negro e sinistro. Dioniso é uma síntese de contrários. É simultaneamente um princípio de vida e de destruição, de exaltação eufórica e de aniquilamento. Por essa razão Eurípides pode evocar ora imagens de tranquilidade, ora de êxtase selvagem; ora a vida simples do dia-a-dia, ora os acontecimentos mais insólitos, o que constitui o seu maior atractivo e o seu perigo⁷. É a mesma contradição existente entre a doçura extática das Bacantes lídias, no párodo, e a agitação delirante das Ménades, no Citéron. Ou a contradição entre a primeira parte do relato do boieiro, com quadros de paz inocente e comunhão absoluta com a natureza⁸, e a segunda parte, que descreve a fúria devastadora das bacantes a abater-se sobre os rebanhos e as aldeias tebanas sem poupar sequer crianças, embora M. O. Pulquério encontre já na primeira parte elementos repulsivos⁹. É ainda o mesmo estado de exaltação religiosa que Eurípides evoca quer nas visões idílicas, onde os milagres se multiplicam e tudo é suave e encantador, como no párodo, quer no delírio passional e extenuante das Ménades ('enfurecidas') no Citéron. Elas próprias mostram que a alegria é a mesma quando Agave, prestes a reconhecer a sua desgraça, aplica a si própria o epíteto de μάκαιρα. Pelos mesmos meios portanto, isto é, pela experiência do que é horrendo e sinistro, Dioniso concede a bem-aventurança e a perdição:

μάκαιρ' Ἀγαύη κληζόμεθ' ἐν θιάσοις

No ífeso chamam-me a bem-aventurada Agave.¹⁰

Διόνυσος ἡμᾶς ὄλεσ', ἄρτι μανθάνω.

Dionísos nos deitou a perder, agora compreendo.¹¹

As imagens de paz das odes corais são tão autenticamente dionisíacas como as cenas mais ameaçadoras. Maravilhoso e terror são princípios contraditórios mas inseparáveis. Ambos produzem a excitação religiosa; ambos são caminhos para uma descoberta do sagrado, ao serviço do deus

⁷ Cfr. Hans Diller, «Euripides' final phase: The *Bacchae*», in *Oxford readings in Greek Tragedy*, Ed. Erich Segal, Oxford University Press, 1991, p. 358.

⁸ Vv. 683-688 e 698-710. As cabeças das bacantes estavam coroadas de flores, pequenas crias de animais selvagens vinham amamentar-se nos seus seios e as serpentes vinham lambe-lhes as faces, enquanto à sua volta brotavam fontes de água, vinho e mel.

⁹ «Um testamento ideológico: *As Bacantes* de Eurípides», *Humanitas*, XXXIX-XL, 1987-89, p.33.

¹⁰ V. 1180. Tradução de M.H. Rocha Pereira.

¹¹ V. 1296. Tradução de M.H. Rocha Pereira.

Dioniso que assim demonstra a sua natureza divina, a fim de arrastar todos os mortais para o seu culto¹².

Os rituais primitivos da religião de Dioniso nada tinham a ver com o culto ático a Dioniso realizado nos festivais que deram origem à arte dramática. Era um culto fora do alcance da pólis, reservado a iniciados, uma forma de religião de carácter místico, não no sentido cristão de um conhecimento íntimo de Deus obtido pela união com Ele e superior ao que se pode obter por raciocínio, mas na medida em que admite uma comunicação oculta com a divindade, cuja revelação pertencia a um grupo restrito¹³. A diferença essencial entre a celebração de um mistério e um acto normal de culto divino consiste precisamente em colocar o iniciado numa relação privilegiada com a divindade, onde ele encontra a suprema felicidade. Na orgia dionisíaca a comunhão com o deus passa pela comunhão com as forças da natureza, numa exaltação dos poderes irracionais e inconscientes até à alienação da personalidade¹⁴ — o êxtase ou delírio dionisíaco.

Ἐκτασις, 'saída de si', 'arrebatamento', designa um fenómeno místico cujas manifestações exteriores podemos encontrar em todos os povos com flagrantes analogias: o transe, a perda da consciência de si mesmo, e uma polarização obsessiva da atenção num determinado objecto ou pessoa. A crença essencial dos mistérios dionisíacos está na palavra βακχεύων (v. 76): significa ter uma experiência religiosa particular de relação com o deus, que transforma o ser humano num βακχός.

Os primeiros 10 versos do párodo mostram-nos a entrada turbulenta do coro, correndo em doce fadiga (πόνον ἠδύν v. 66). É a chamada *oreibasia*, que consistia numa dança agitada pelas montanhas e que, pelo esgotamento físico, conduzia ao êxtase dionisíaco. Era simultaneamente o meio e o sinal da posse divina.

¹² Cfr. Segal, «Euripides: poet of paradox» in *Oxford Readings...*, pp. 244-253, onde se pode ler (p. 249): *It is the ultimate irony that Greek drama, which began, as Herodotus tells us, with the suffering of Dionysus for humanity, should culminate in a play which presents the offering of humanity for Dionysus. This new 'god' is the supreme paradox, an irrational, self-contradicting force that is at once most benign and most horrible.*

¹³ Aliás, sobre a impropriedade da leitura, à luz do conceito cristão, de *mysticos* e *mysterium* veja-se Burkert, *Ancient Mystery Cults*, Harvard University Press, 1987.

¹⁴ Foi isso que fez dele um culto estranho à mentalidade grega e permitiu a Goethe e a Nietzsche estabelecer, no século passado, a antítese clássica entre factores apolíneos (ou racionais, brilhantes) e factores dionisíacos (ou irracionais, ocultos) da cultura grega e do espírito humano.

Para melhor entender os efeitos destas danças frenéticas, Dodds¹⁵, cuja investigação revelou pela primeira vez a importância dos factores irracionais do comportamento humano na criação dramática de Eurípides, recorda fenómenos semelhantes noutras culturas, onde as mesmas danças rituais proporcionam a experiência religiosa desejada, por meio de uma forma de abandono de si mesmo ao inconsciente (na Európa, nos séculos XIV- XVII, e nos nossos dias, na África do Sul e na Austrália, por exemplo).

O verso 136 informa-nos de que as Bacantes dançam febrilmente até à exaustão. Depois, o momento principal da comunicação do deus aos celebrantes é o *sparagmos* e a *omophagia*, quando as Bacantes desmembram e comem crua a vítima do seu sacrifício. É como se o deus incarnasse no animal e transmitisse os seus poderes vitais aos celebrantes¹⁶.

Quanto ao sentido último de Eurípides ao escolher a trágica morte de Penteu como tema das *Bacantes* a crítica dividiu-se, sobretudo no século passado: para uns, uma glorificação de Dioniso, para outros, uma forte condenação do fanatismo religioso. Pelo contrário, a crítica moderna salienta muito mais em Eurípides a importância do irracional ou do transracional como potência viva e actuante no comportamento humano. É precisamente este aspecto sinistro que constitui o elemento trágico da peça e suscita em nós o sentido do patético.

Tudo se torna, portanto, mais admissível no quadro de uma forma de religião primitiva e elementar baseada no terror e no medo, como é o caso de uma religião mística alimentada na crença, por parte dos iniciados, numa perturbação temporária da personalidade, que fica então possuída pelo deus.

Elemento chave na peça é o choque constante entre o sobrenatural e o racional. Em Dioniso, Eurípides valoriza talvez a dimensão e força do irracional que também anima o homem, reconhecendo poderes que escapam ao domínio deste. Poderes que converte em meios eficazes de obter o trágico. É aí, no espaço do ininteligível, que têm lugar as violências hedi-

¹⁵ Dodds, xiv-xv.

¹⁶ Cfr. BURKERT, Walter, *Greek Religion*, Oxford, 1975, p. 291 e ainda Tradução Rocha Pereira, pp. 11-13.

Ernest Thesiger (apud Dodds, *Os gregos e o irracional*, Lisboa, Gradiva, p. 294) descreve um rito semelhante, presenciado em Tânger em 1907: *uma tribo da montanha desce sobre a cidade num estado de semi-inanição e de delírio drogado. Depois do habitual bater de tamãs, do alarido das gaitas e da dança monótona é lançado para o meio da praça um carneiro sobre o qual todos os devotos, voltados à vida, se precipitam, despedaçando o animal membro a membro e comendo-o cru.*

ondas, o horrendo e tudo o que seja resultado de forças alheias ao senhorio humano, e ao mesmo tempo contribua para produzir a excitação religiosa ou mostrar o poder invencível do deus.

Tudo nesta peça sugere a presença de forças superiores ao homem, como observou J. de Romilly¹⁷: as alegrias místicas do párodo, os milagres de Dioniso no palácio, os prodígios das bacantes nas montanhas, a loucura de Agave nas cenas finais. Só assim se compreende o emprego de um expediente tão incomum como o horripilante, no cenário da arte grega do séc. V dominada, sobretudo fora da dramaturgia, por padrões de perfeição, serenidade, harmonia e equilíbrio. A verdade é que, se o fenómeno do misticismo em geral já oferecia aos Gregos formas estéticas mais insólitas, o culto orgiaco a Baco, enquanto deus do vigor da natureza e símbolo de misteriosas forças incontroláveis que invadem a vida natural, conduzia a manifestações irracionais de obsessão e a práticas rituais selvagens, chocantes pelo grau de violência e crueldade de que se revestiam.

A crença na hipóstase de Dioniso em seres animais tinha como resultado essa forma particular de sacrifício: o desmembramento da vítima ainda viva, seguido da refeição das suas carnes cruas e do seu sangue. Esta quase abominável atrocidade era praticada no momento em que a presença sobrenatural da divindade tomava a posse plena da personalidade humana dos seus iniciados. Mais curioso ainda, sem deixar de ser também sinal da duplicidade do deus, é observar que esse insólito coexiste com as odes corais sobre a εὐδαιμονία dionisíaca (v. 72, 426, 910...).

Desmembramento e omofagia constituem elementos essenciais do mito de Penteu, o infeliz rei de Tebas que ousou opor-se ao culto de Dioniso, mito esse que, na história da religião grega, é a revelação de que o culto dionisíaco conservava ainda traços do sacrifício humano. Na verdade, o grau de horripilante aumenta gravemente quando o veículo do deus assume um rosto humano: Penteu tornara-se a hipóstase humana de Dioniso e tinha de ser submetido ao mesmo ritual selvático. Eurípides detém-se necessariamente neste aspecto, embora para isso tenha de alargar consideravelmente as concepções estéticas da arte dramática que exercita.

Para prosseguirmos este estudo, entramos necessariamente no domínio especulativo da Beleza e da Arte, quer no aspecto da sua criação quer no aspecto da sua contemplação.

¹⁷ «Le thème du bonheur ...», p. 379.

O cânone greco-latino de Beleza que inspirava geralmente a actividade artística até ao século XIX não admitia, como hoje, a exaltação do Feio como objecto de arte¹⁸. Se bem que o significante 'clássico' possa comportar actualmente um vasto leque de significados fundamentais, nem sempre rigorosamente fundamentados¹⁹, ele adquire toda a consistência e importância quando considerado no âmbito da periodização literária. Sobretudo desde que o humanismo europeu concedeu valor normativo às manifestações artísticas da cultura greco-latina, o termo passou a estar inevitavelmente associado a um sistema de convenções literárias onde ressaltavam principalmente o primado da razão; o preceito da imitação da natureza mas uma natureza idealizada, ornada de todas as perfeições, despojada de tudo o que é grosseiro, vil ou anormal; o preceito da verosimilhança, numa procura do que é universalmente válido, isto é, a representação do que deve acontecer e não do que acontece.

A concepção 'clássica' de obra de arte parece, portanto, purificá-la de toda a sorte de violência sanguinária e de grosseria, tal como os dramaturgos retiravam para os bastidores as mortes e o derramamento de sangue, de modo que nada viesse perturbar a fruição serena da obra artística.

Por horripilante entendemos uma especificação do Feio. Tanto um como outro despertam sentimentos ou pelo menos reacções estéticas que revelam o objecto conhecido como desagradável. O que especifica o Horripilante é o carácter predominantemente fisiológico das reacções que desencadeia: é o nojo e o sentido de asqueroso sugerido, por exemplo, pelo espectáculo de um corpo humano ou animal em decomposição ou em putrefacção. Uma imagem como esta causa a quem a contempla um estado de viva repugnância que pode até traduzir-se exteriormente, porque o homem tem em si mesmo a noção da dignidade, da riqueza ontológica e do respeito que lhe merece o corpo.

Quando se fala em Horripilante, o que se capta em primeiro plano não é tanto o sujeito desse atributo como o sentimento que ele desperta.

Ora, com o realismo pictórico de certas cenas descritivas, Eurípides permite-se admitir, sob pretexto de fidelidade expressiva, aquilo a que chamamos 'horripilante', o que, também para a nossa sensibilidade, é afinal o grosseiro, brutal, sórdido, sensacionalista, até. O mais importante,

¹⁸ Platão, a quem devemos a primeira reflexão estética, fixou-se sobretudo numa noção ideal de Beleza, em diálogos como o *Banquete* e *Fedro*.

¹⁹ A este respeito veja-se V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 5.^a ed, pp. 503-529.

contudo, é que Eurípides não só admite o Horripilante, como sobretudo o explora habilmente. Vence toda a repugnância sem nos poupar nenhum pormenor. Aparentemente chega mesmo a celebrá-lo, isto é, a elaborar como prazer aquilo que é dor.

Pelo contrário, o público do *Rei Édipo* ouvia um mensageiro narrar com delicadeza extrema a automutilação do rei, mantendo sempre no discurso a mesma perfeição formal, a mesma elevação de sentimentos, numa sensibilidade que só podia exprimir-se por metáforas, como quem não é capaz de enfrentar tamanha dor.²⁰

Procuremos agora na peça tudo o que é responsável por fazer despertar reacções de repugnância e horror, e qual o contributo que esta categoria estética oferece ao conteúdo dramático da obra.

* * * *

2.1. O tom de exaltação religiosa com que o coro se apresenta na peça é uma boa forma de situar o público num ambiente de insólito. É a descrição do êxtase dionisiaco: o delírio báquico da multidão enlouquecida, as danças obsessivas, extenuantes, até cair por terra... É nesse contexto que o coro evoca de modo algo estranho a delícia da omofagia:

ἦδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων δρομαίων
πέση πεδόσε, νεβρίδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτὸν, ἀγρευῶν
αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν...

*Que prazer, nas montanhas, quando se sai das correrias
do tiaso, cair no solo,
vestido com o traje sagrado de pele de gamo,
andar à caça do sangue do bode imolado, da delícia da omofagia...*²¹

É o sinal mais exacto da comunhão com a natureza selvagem e um dos aspectos mais bárbaros do culto. Neste momento, contudo, Eurípides é essencialmente discreto, embora ambíguo. As atenções vão para a visão

²⁰ *A cada golpe, o sangue das suas pupilas banhava-lhe o queixo — não em lágrimas gotejantes, mas escorrendo em negra chuva ou granizo sangrento. Estes infortúnios se derramaram sobre suas cabeças...*

(Vv. 1277-79)

A tradução é de M.^a do Céu Zambujo Fialho, *Rei Édipo. Sófocles*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.

²¹ Vv. 135-139. Tradução de M.H. Rocha Pereira.

paradisiaca de abundância e fertilidade que se segue, no v. 142²², pelo que a descrição da omofagia evita pormenores que polarizariam neste momento todo o imaginário do público. A ambiguidade reside na palavra χάριν cujo sentido Eurípides não desenvolve, mas onde Dodds²³ vê presente o estado de espírito que percorre toda a peça e que permanece em toda a religião deste tipo: um conflito de atitudes emocionais contraditórias, um misto de suprema exaltação e de suprema repulsa, de sagrado e de horrível, sacramento e poluição.²⁴

2.2. Atitude completamente diferente é a do boieiro que vem narrar as atrocidades cometidas pelas bacantes do Citéron sobre o rebanho. Ele vem como mensageiro de Dioniso anunciar a Penteu a superioridade do deus que ele teima em rejeitar. Além disso, é uma testemunha ocular dos acontecimentos, e faz questão de verbalizar tudo o que o impressionou, seja o maravilhoso seja o simplesmente terrível (dois aspectos inseparáveis na construção dramática da peça), pois está diante de quem é incrédulo e hostil.

Mais uma vez o que nos surpreende é a expressividade do discurso posto na boca de um pastor, a força evocativa das suas palavras que assim substituem, sem perda da força dramática, o que por convenção cénica não podia ser representado.²⁵

Os versos 734-754 são o primeiro quadro selvático que fere a nossa sensibilidade estética. A actividade das Ménades é pacífica, mas depois de invocarem a Brómio elas são tomadas de um furor invencível que se abate sobre o rebanho primeiro, e depois se estende pela planície até às aldeias

²² Do solo corriam rios de leite, vinho, e mel.

²³ Dodds, xvii.

²⁴ Quando Agave, na sua loucura exhibir a cabeça de Penteu convidando o Coro e o pai da vítima para o festim (certamente sobre os restos mortais de Penteu), Eurípides é de novo reservado, pois alude a esse rito sobriamente, sem pormenores (v.1185 e 1243), tanto mais que agora a vítima é humana. O próprio Coro manifesta indignação pelo convite que lhe é feito.

²⁵ Na verdade, o retrato que Eurípides faz habitualmente das figuras de camponeses revela por elas uma nítida simpatia. São normalmente homens íntegros e de nobres sentimentos. Já nas peças *Electra* e *Orestes* Eurípides apresentara o que Festugière (*De L' Essence...* p. 75) chama temas idílicos nas figuras de homens rústicos: *Nul doute qu'aux yeux d'Euripide le Paysan ne doive sa noblesse à la vie simple et pure qu'il mène aux champs, par opposition aux vices de la ville. Aussi bien, dans l'Oreste, le paysan qu'on voit rarement en ville se mêler aux flâneurs de l' agora fait-il contraste avec le démagoge citadin.*

Cfr. *Bac.* 717.

tebanas. O horripilante, contudo, está nos pormenores sugestivos com que descreve pictoricamente a violência do *sparagmos* (onde antevemos um outro mais terrível — o que vai ser praticado sobre Penteu) e os seus efeitos lancinantes²⁶. Há uma gradação crescente na descrição do ataque ao rebanho: uma só bacante que se lança sobre uma vaca a mugir; várias outras começam então a dilacerar os pequenos vitelos, e finalmente milhares de mãos femininas deitam por terra os corpos abatidos de toiros. Nesta alucinação elas servem-se apenas das suas próprias mãos — ἀσιδήρου — (v.736) e despedaçam subitamente as carnes dos animais. O resultado é a imagem repugnante que o mensageiro oferece nos vv.737-747:

καὶ τὴν μὲν ἄν προσεῖδες εὐθελὸν πόριν
 μυκωμένην ἔχουσαν ἐν χεροῖν δίχα,
 ἄλλαι δὲ δαμάλας διεφόρουν σπαράγμασιν.
 εἶδες δ' ἄν ἢ πλεύρῳ ἢ δίκηλον ἔμβασιν
 ῥιπτόμεν ἄνω τε καὶ κάτω κρεμαστά δὲ
 ἔσταζ' ὑπ' ἐλάταις ἀναπεφυρμέν' αἵματι.
 ταῦροι δ' ὕβρισται κάς κέρας θυμούμενοι
 τὸ πρόσθεν ἐσφάλλοντο πρὸς γαῖαν δέμας,
 μυριάσι χειρῶν ἀγόμενοι νεανίδων.
 θᾶσσον δὲ διεφοροῦντο σαρκὸς ἐνδύτῃ
 ἢ σὲ ξυνάψαι βλέφαρα βασιλείοις κόραις.

*Podia ver-se uma delas com uma vitela de úberes distendidos, a mugir, nos seus braços abertos; outras reduziam vacas a pedaços. Ver-se-iam costelas ou cascos fendidos atirados para aqui e para ali, que ficavam pendurados dos abetos, a gotejar sangue. Touros que antes eram arrogantes, com uma fúria que subia até às pontas dos chifres, deixavam cair, vacilantes, os seus corpos, dominados por milhares de mãos de raparigas. Mais depressa o revestimento de carne lhes era arrancado, do que o tempo que levarias a fechar as pálpebras sobre os teus régios olhos.*²⁷

O que há de mais poderoso nesta descrição é a impressão de inesperado e repentino do ímpeto incontrolável da multidão irreprimível. Na euforia delirante, as bacantes acabaram por arremessar em todas as direcções os pedaços mutilados dos animais ensanguentados. Mas o que torna a imagem mais crua e horrenda é a presença de termos anatómicos, como *πλεύρα* e *ἔμβασιν*, que nos obrigam a sentir a cena plasticamente próxima.

²⁶ M. O. Pulquério parece entender que as crianças raptadas das aldeias também foram vítimas de um *sparagmos*. Cfr. *op. cit.* p. 35.

²⁷ Tradução de M.H. Rocha Pereira.

Todos estes aspectos concorrem para manifestar o poder invencível do deus, que através do mensageiro enviava a Penteu uma advertência ameaçadora.

2.3. O outro *sparagmos* da peça também acontece em diferido e é réplica deste, quando Dioniso abandona o indefeso Penteu às bacantes, para que o imolem²⁸. Agora a monstruosidade do acto aumenta porque a vítima tem um rosto e a autora principal de tanta impiedade é a sua própria mãe. Mas este é o ponto para o qual toda a peça foi conduzida. E como se a situação em si mesma não fosse já de todo bárbara, o Mensageiro descreve ainda todos os movimentos, todos os sons e sentimentos envolvidos no crime, a fim de levar a nossa imaginação a contemplar pausada e detalhadamente as imagens mais hediondas e pungentes.

A alusão repetida ao destino de Actéon²⁹ (vv. 230, 1227, 1291, 1292) e à monstruosidade de Penteu e à sua natureza desumana assinalada no mito de Equión, o homem serpente nascido da terra e dos dentes de dragão semeados por Cadmo, foram-nos preparando para o destino sinistro que o esperava. Além disso, os preâmbulos da cena estão marcados pela aglomeração de termos e imagens de caça³⁰ que depois se reflectem de novo na linguagem do mensageiro e sobretudo na de Agave³¹.

Estamos nos versos 1043-1152, na narrativa do segundo mensageiro, onde o horror físico ganha uma dimensão misteriosa de sagrado e transcendente pela atmosfera sobrenatural com que Eurípides o cerca. O próprio cenário se adequa, a paisagem é agora mais inóspita, de acordo com o carácter do que vai acontecer.

σίγησε δ' αἰθῆρ, σῖγα δ' ὕλιμος νάπη
 φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἄν ἤκουσας βοήν.

*O ar, nas alturas, manteve-se em silêncio, em silêncio manteve as suas folhas a floresta da ravina; não se ouvia o grito de uma só fera*³².

No entanto, tudo isto coexiste com um nítido sentido de grotesco que vem confundir ainda mais os sentimentos do público. O diálogo travado

²⁸ Um outro sinal de que Dioniso não pretende ser um deus salvador é o facto de a perdição de Penteu estar afinal determinada. A ironia de certos passos chega a pôr em causa a justa moralidade do castigo.

²⁹ Neto de Cadmo transformado em veado e dilacerado pelos cães de Ártemis. Vv. 840, 848, 869, 871, 890, 920-22, 960, 1006, 10020-22.

³⁰ Cfr. por ex. 1173-74, 1184, 1200-1210.

³² Vv. 1084-85. Tradução de M.H. Rocha Pereira.

com Dioniso enquanto este lhe ajeita a cabeleira, está cheio de palavras de duplo sentido, em que o deus parece já saborear o triunfo da vingança, assim como a imagem do rei, vestido de trajes femininos, a ser erguido na copa de uma árvore, para se mostrar àquelas de quem se queria esconder tem também algo de ridículo. Na verdade, Dioniso troça da sua vítima até ao final.

Tudo sugere neste quadro a ameaça anónima e sinistra de uma multidão em loucura colectiva. Por alguns momentos, as bacantes parecem não conseguir alcançar o desventurado Penteu, mas nada as faz afrouxar. Servem-se de tudo o que lhes vem à mão, pois o seu furor não tem limites. Estão tomadas de um sopro divino (θεοῦ πνοαῖσιν) e são absolutamente insensíveis aos gemidos de Penteu derrubado no solo do alto de um abeto. Aliás, estas demoras sucessivas contribuem para intensificar o horror do clímax que se aguarda e darão a Penteu o tempo necessário para se aperceber do que o espera.

Num gesto desesperado, o filho arreda dos cabelos a mitra com que se disfarçara e acaricia as faces da mãe com palavras de súplica à piedade maternal. Mas Agave está dominada por Baco e incomunicável. Tudo nela são sinais de loucura. Expele espuma e agita as pupilas sem raciocionar. O mais que se segue é a descrição do delírio de Agave e dos extremos fanáticos a que a posse divina conduz as mulheres tebanas.

Agave lança-se sobre o filho como sobre um leão que vai ser imolado, e desmembra-o com a mesma avidez com que antes rasgara as carnes dos vitelos do rebanho tebano.

λαβοῦσα δ' ὀλένης ἀριστερὰν χέρα,
 πλευραῖσιν ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος
 ἀπεσπάραξεν ὄμον, οὐχ ὑπὸ σθένους,
 ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν·
 Ἰνώ δὲ τὰπὶ θάτερ' ἐξειργάζετο,
 ῥηγνῦσα σάρκα, Ἀντόνοη τ' ὄχλος τε πᾶς
 ἐπεῖχε βακχῶν·

Agarra-lhe o antebraço esquerdo, apoia o pé no flanco do desventurado e desarticula-lhe o ombro, não pela sua própria força, mas pela destreza que o deus infundira em suas mãos.

Do outro lado actuava Ino, dilacerando as carnes. Antónoe e o bando todo das bacantes assenhoreavam-se dele.³³

³³ Vv. 1125-1131. Tradução de M.H. Rocha Pereira.

Eurípides exercita de novo um gosto pelo pormenor que nos impressiona. Faz-nos visualizar cada momento da acção com a maior precisão anatómica possível³⁴.

Na primeira narrativa Eurípides representou sobretudo a rapidez extraordinária com que as bacantes despedaçaram o rebanho, sem descrever todos os pormenores da acção. Aqui elê acumula com prazer todos os traços de um realismo macabro, procurando mais que um efeito de surpresa, um efeito de horror³⁵.

Há de facto um deleite consciente no confronto com o repugnante natural e instintivo da imagem do corpo desfeito que é cruamente apresentado aos olhos das personagens e aos nossos. A própria mãe lhe desarticulava a espádua e extirpava o braço esquerdo. As irmãs de Agave repetiam o gesto com o braço direito da vítima e as bacantes todas acorriam a rasgar-lhe truculentamente as carnes, enquanto a vítima gritava de dor, e elas de júbilo...

Depois o mensageiro contempla os flancos desguarnecidos pelo *sparragos* e os restos mutilados do seu senhor a servirem para um jogo lúgubre de bola tão horripilante quanto de gracioso e encantador tivera a brincadeira da delicada princesa Nausícaa com as suas aias à beira-rio, pouco antes do encontro com Ulisses naufrago no canto VI da *Odisseia* (vv.99-109):

É um episódio paralelo ao da primeira narrativa do mensageiro (v. 470), em que os restos da vítima foram espalhados em todas as direcções e ficam suspensos dos abetos, a gotejar sangue. Agora, num espectáculo hediondo, o mensageiro vê partir uma mulher com o braço do seu senhor, outra com um pé ainda calçado, e todos os pedaços do corpo ficam espalhados pela ramagem do bosque e pelos rochedos escarpados da ravina, cujas profundezas nem Cadmo nem os seus servos terão facilidade em transpor, quando quiserem reunir os restos mortais do rei para o funeral, pois não estarão dotados do mesmo poder sobrenatural.

πᾶσα δ' ἡματωμένη
 χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως.
 κεῖται δὲ χωρὶς σῶμα, τὸ μὲν ὑπὸ στύφλοις
 πέτραις, τὸ δ' ὕλης ἐν βαθυζύλω φόβῃ

³⁴ Repare-se na expressividade do verbo ἀπεσπάραξεν (v. 1127) sugerindo o ruído de um pano que se rasga.

³⁵ J. Roux, *Eurípides. Les Bacchantes*, Paris, 1970-72 *ad locum*.

*Todas as mãos estavam ensanguentadas das carnes de Penteu atiradas como quem joga à bola. Jaz o corpo espalhado em pedaços, parte sobre abruptos rochedos, outra parte na folhagem da floresta profunda*³⁶.

Estamos perante um gosto exacerbado pelo mórbido que Eurípides já revelou aliás noutras obras. Na *Medeia*, por exemplo, quando um mensageiro vem narrar *sem pressas* a morte terrível da princesa e de Creonte, a sua senhora tira tanto deleite da notícia que chama benfeitor e amigo àquele que lhe pronunciara «as palavras mais belas»³⁷.

A narrativa que se segue até ao v. 1230 evoca mais uma vez cenas de grande violência que não podiam vir à presença do espectador. A crueldade das acções de Agave é uma manifestação da loucura a que está submetida. Quanto mais intenso for o horripilante mais revela Agave alienada da sua personalidade e mais sentimos o culto como exótico, apesar da εὐδαιμονία³⁸ dionisíaca que paralelamente é celebrada.

Por fim, Agave crava a cabeça do filho no cimo do tirso e avança para as muralhas exibindo-a como se fosse um troféu de caça. Segundo Dodds, este é um dado suplementar de horror da autoria de Eurípides, porque na iconografia da cena a cabeça de Penteu é sempre transportada pelos cabelos. Espetar a cabeça do inimigo na lança e exibí-la era uma prática tipicamente bárbara e primitiva como se pode ver em *Ifigénia entre os Tauros* (v. 74-75). Na *Ilíada* — é essa a intenção de Heitor sobre a cabeça de Pátroclo (XVIII, 177) e também Heródoto pôs na boca de um general espartano palavras de indignação perante semelhante conduta, própria de bárbaros e não de helenos³⁹.

2.4. Começa agora o castigo da mãe de Penteu, e o Coro, sentindo com amargura a desgraça de Agave, canta palavras de trágica ironia onde se descobrem sentimentos contraditórios de alegria, por ver confirmado o poder do deus e simultaneamente de piedade⁴⁰, pelo destino trágico de

³⁶ Vv. 1135-1138. Tradução de M.H. Rocha Pereira.

³⁷ *Med.*, v. 1121-1135.

³⁸ Εὐδαιμονία é o termo com que Agave terminará o clamor ritual vitorioso do sacrifício. O discurso, carregado de ironia trágica, irá culminar nesta noção de felicidade que Cadmo surpreende para habilmente chamar a rainha à razão.

³⁹ Livro IX, 78-79. Cfr. ainda VII, 238.

⁴⁰ Não concordamos com a perspectiva de M. Arthur, «The Choral odes of the Bacchae of Euripides», *Y.C.S.* 22, 1972, pp. 145-179, sobretudo p. 168, que vê na ode final um canto de vitória onde se exprime um prazer desmedido pela morte terrível de Penteu.

mãe e filho (v. 1163-4). De facto, no fim da tragédia o Coro já praticamente não fala de felicidade, sentindo-se antes esmagado pelo peso da realidade⁴¹.

Soubemos pelo longo discurso do mensageiro como Penteu foi descoberto e massacrado pelas bacantes. Isso já era suficientemente horrível. Depois Agave regressa triunfante, cantando monstruosamente a sua felicidade pela presa que conquistou, numa dança louca em que agita a cabeça do filho sobre o tirso. A partir de agora, o horror é não só evocado mas representado. Ele acontece diante de nós com renovada força dramática. Por isso, as personagens são as primeiras a manifestá-lo e o espectador sente-se unido a elas por um mesmo ponto de vista. Agave tornou-se espectáculo de horror dentro do drama para as personagens, e fora dele para os espectadores⁴². No v. 1168 o Coro não é capaz de responder à saudação de Agave, como se preferisse não ver aquela imagem brutal. Em seguida, essa alegria que ela quer à força comunicar a todos os presentes transborda numa série de exclamações em que predomina a ambiguidade da linguagem, a ironia amarga, que nos faz sentir a mais viva repugnância pelos seus gestos. Agave refere-se aos cabelos de Penteu como ἔλικα νεότομον (v.1170), a hera com que adornou o tirso, e logo a seguir diz que é uma caça ditosa, jovem cria de um leão selvagem. O tema da juventude e frescura da vítima e o orgulho pessoal de Agave por ser ela própria e não outra a autora da proeza são ideias recorrentes ao longo desta cena, enquanto Agave não recuperar a lucidez.

O Coro vai respondendo em tom de lamentação, com a mesma ironia trágica, mas agora consciente. Quer obrigar Agave a proclamar a sua ilusão felicitando-a, encorajando-a. Mas a infeliz rainha tudo entende em sentido literal e a sua exaltação vai aumentando até convidar as mulheres da Lídia ao festim da omofagia. A sua resposta de manifesta repulsa e indignação (v.1185) bem mostra como a alucinação de Agave ultrapassara já os limites do que o próprio Coro podia suportar. Eurípides poupa-nos aos efeitos teatrais do que seria esta omofagia monstruosa mas continua a

⁴¹ Cfr. J. de Romilly, «Le thème du bonheur...», p. 371: *Car, entre les promesses du dieu et sa redoutable intervention de maître tout-puissant, l'attention se porte progressivement vers la seconde(...). Le bonheur reste à l'optatif, fragile espoir d'une rupture avec le réel, que le réel bientôt vient supplanter.*

⁴² No sentido de uma leitura metatrágica da peça desenvolvem os seus trabalhos Segal, «The Bacchae as metatragedy», in *Directions in Euripidean Criticism*, Ed. Peter Burian, Durham, 1985, pp.156-173 e, na esteira deste, a sua discípula H. Foley, «The masque of Dionysus», *Transactions of the American Philological Association*, 110, 1980, pp. 107-133.

explorar o horripilante de tal situação. Para convencer o Coro a aceitar semelhante iguaria, Agave mostra-lhe a delicadeza do pêlo abundante na cabeça da vítima, por ser uma jovem cria, e exulta ainda, enquanto ergue aos cidadãos o troféu da sua caçada, chamando pelo próprio Penteu para que o erga no alto das muralhas.

É a segunda vez que Agave evoca a afeição maternal sobre Penteu⁴³, intensificando assim o patético, tornando mais pungente o contraste da situação, mais dolorosa a revelação da anagnórise que se vai seguir. Por isso Philip Whaley Harsh,⁴⁴ pode classificar esta cena como a mais poderosa cena de ironia dramática em toda a Tragédia.

Se até aqui o horripilante resultou dos efeitos teatrais realizados por Agave e as atenções estavam nela concentradas, elas dirigem-se agora para o corpo mutilado da vítima. Os servos de Cadmo trazem numa padiola o que foi possível recolher dos restos mortais de Penteu espalhados pela floresta imprescrutável. Ao contemplar a cabeça do neto ostentada por Agave, o avô não esconde a sua própria indignação (v. 1249). O castigo de Dioniso é justo, talvez, mas excessivo. É a maior acusação feita ao deus, repetida aliás nos versos 1346 e 1348, quando Cadmo afirma que os deuses não deviam igualar-se aos mortais em rancor, o mesmo pensamento que exprime o servo de Hipólito acerca da moderação que suplica a Afrodite para com as palavras desmedidas do seu amo⁴⁵. Eis o sinal de que a ira de Dioniso fora sobretudo vingativa e amoral, uma vez que retribuíra ὕβρις com ὕβρις.

2.5. Depois da restituição de Agave à razão, que não cabe aqui comentar⁴⁶, o fim da peça está gravemente mutilado, precisamente no momento em que Agave se encontraria com o corpo desfeito do filho. Outra importante lacuna se situa também antes da chegada de Dioniso *ex machina*. Foi possível fazer a reconstituição aproximada do que falta através de alguns fragmentos de papiros, mas essencialmente a partir do resumo deixado por Apsines, retórico do séc. III d.C. e ainda a partir de um poema da Paixão de Cristo de um autor do séc. XIII, o famoso *Christus Patiens*, que contém versos adaptados da peça de Eurípides. Um e outro autor conheceram certamente o texto que hoje nos falta. Sem nos impor-

⁴³ Cfr. v. 1195 e ainda v. 1252.

⁴⁴ *A Handbook of Classical Drama*. Stanford, California, 1965, p. 243.

⁴⁵ *Hip.* v. 120.

⁴⁶ O assunto encontra-se tratado por G. Devereux, «The psychotherapy scene in Euripides' *Bacchae*», *Journal of Hellenic studies*, 90, 1970, pp. 35-48.

armos com a efectiva distinção do conteúdo de cada uma das lacunas — o que já ocupou suficientemente os especialistas — podemos fazer uma ideia segura do que se pode presumir através das fontes disponíveis. Importa observar ainda que nesta cena todas as personagens estão lúcidas e senhoras da razão, capazes de sofrer connosco a mesma repugnância.

A cena seria de um realismo melodramático tão longe do nosso gosto que alguns autores, mais impressionados com tal repugnância, tentam provar que ela não tem precedentes na tragédia grega e que só o mau gosto dos romanos podia aí encontrar encanto, pelo que a *compositio membrorum* consistiria apenas em colocar a cabeça de Penteu e não mais. Hans Oranje, por exemplo, argumenta que a representação da *compositio membrorum* seria mais causadora de φόβος do que de ἔλεος (compaixão)⁴⁷. Se o objectivo da cena seria causar piedade ou terror não parece a forma mais adequada de a interpretar, pois um efeito não exigia a negação do outro⁴⁸.

Um preceito se impunha aos dramaturgos clássicos: não mostrar em cena mortes violentas. E, no entanto, o público pode assistir à morte de Hipólito e de Hércules. Se os assassinios são perpetrados longe da sua vista, dentro do palácio, a seguir é forçoso contemplar os corpos mutilados ou não das vítimas: Agamémnon e Cassandra na *Oresteia*; Clitemnestra e Egisto, na *Electra* de Eurípides; Eurídice, a mulher de Creonte; Prometeu; Neoptólemo; as crianças de Hércules assassinadas juntamente com a mãe; os filhos de Polimestor, desmembrados pelas mulheres tebanas, também são exibidos em palco juntamente com o pai a quem vazaram os olhos tal como Édipo.

Admitamos, com autoridades como Kirk, Wilamowitz, Murray e Dodds, que é verdadeiro o testemunho de Ápsines (séc. III), segundo o qual Agave tomaria no regaço os membros de Penteu para os lamentar um por um. O primeiro precedente para o realismo mórbido e macabro que podemos adivinhar parece encontrar-se já na restante obra de Eurípides, e

⁴⁷ *Euripides' Bacchae — the play and its audience*, Leiden E. J. Brill, 1984. Na p. 97 Hans Oranje afirma que o cadáver de Penteu é um dos mais sangrentos e talvez o mais horrível de todas as suas peças. É típico de Eurípides que as imagens sangrentas tenham lugar em cenas que não pretendem causar terror mas piedade. E na p. 98, nota 239, continua o mesmo pensamento lembrando que Sófocles usava de cenas sangrentas para fazer o público estremecer, ao contrário de Eurípides que representa com menos frequência quadros sangrentos, e, quando o faz, dirige mais a atenção do público no sentido da piedade para com o sofrimento alheio.

⁴⁸ A mesma opinião de que a *compositio membrorum* não se faria à vista dos espectadores apresentara C. W. Willink, no artigo intitulado «Some problems of text and interpretation in the *Bacchae*», *Classical Quarterly*, 16, 1966, pp. 27-59.

inclusivamente nesta peça, em passo de indiscutível autenticidade: o convite feito para comer a cabeça de Penteu.

É, além disso, com demasiada facilidade que se pode comparar o patético desta cena (que Eurípides não teria dificuldade em ampliar poeticamente sem a deixar degenerar em ridículo) à insensibilidade que levava os cidadãos romanos a aplaudir com selvático entusiasmo um combate entre gladiadores ou a contemplar com prazer o espectáculo de seres humanos entregues às feras.

Agave tem consciência de que é uma criatura poluída, mas pede licença para fazer aquilo que aos assassinos era vedado. Quer ser ela a preparar o corpo de Penteu para os funerais. Ela mesma procede ao acto repugnante da *compositio membrorum*, em palco, enquanto se acusa, beijando cada uma das partes ensanguentadas e lamentando-se em patéticas exclamações, como seria próprio do género fúnebre. Alguns fragmentos do *Christus Patiens* revelam que este passo perdido seria particularmente mórbido e extenso, de modo a integrar os lamentos sobre cada um dos membros separadamente e a fazer as necessárias transições.

* * * *

3. Como pudemos verificar, há uma evolução na forma como Eurípides comunica a sensação do medonho e horripilante. Ele quer transmiti-la não só às personagens envolvidas na acção mas também ao público presente. Por isso, numa primeira parte o autor limita o horripilante à poesia, de acordo com as convenções do teatro antigo, encarregando uma personagem de verbalizar tudo aquilo a que os nossos olhos foram poupados. Finalmente, esses acontecimentos decorrem à nossa vista, para que o horripilante seja não só descrito mas experimentado. Assim, o horripilante é a princípio evocado (discretamente no canto inicial do párodo, e abertamente nos discursos dos mensageiros) e finalmente representado diante do público, na cena final da loucura e reconhecimento de Agave.

Se na primeira parte da peça assistimos aparentemente a uma glorificação da grandeza do poder de Dioniso é impossível não reconhecer agora os sentimentos de piedade que se voltam sobre as vítimas daquele deus destruidor. Desde o último estásimo e ao longo das cenas finais, as imagens são demasiado atrozes para não criarem ressentimentos contra Dioniso, ressentimentos aliás verbalizados pelas personagens⁴⁹.

⁴⁹ Como o leitor já terá visto, não é intenção deste trabalho debruçar-se sobre o sentido global de uma das mais complexas tragédias de Eurípides. Em todo o caso, este parece-me ser um dado importante para a interpretação geral da peça.

Eurípides não procura, afinal, culpados ou inocentes: as simpatias do público ora estão com o deus, ora estão antes com as suas vítimas, sem que seja possível tomar partido. Mito e culto forneceram os símbolos para a expressão poética do tema dos efeitos cegos da emoção sobre um grupo humano e particularmente do fanatismo religioso e e tudo converge agora para a contemplação do sofrimento do homem, esmagado pela presença do sagrado e do mistério, o que afinal bem se enquadra no patético euripi-diano.

Nos precedentes míticos das orgias báquicas é natural que qualquer crítico moderno procure a revelação de uma sensibilidade insólita⁵⁰. Além de este barbarismo ser funcionalmente integrado na construção dramática, ao fazer dele motivo recorrente Eurípides sabe que não está a criar novas invenções poéticas e que tem razões de verosimilhança, fixadas pela tradição. A facilidade com que ele o contempla é que se torna difícil de acompanhar. Parece ser um fenómeno antropológico muito semelhante ao que ocorre nos tempos modernos, embora este não possa deixar de ser visto como um sintoma de degradação moral: a banalização de imagens violentas nos meios de comunicação social, tanto em mensagens informativas como lúdicas, numa avidez insaciável de consumo que exalta o sensacionalismo até ao mórbido.

Vejam os ainda como da concepção homérica de arte, em que se concentra potencialmente o essencial de tudo quanto a cultura grega realizará depois, essas imagens tão-pouco estão ausentes. Em todas as descrições Homero se entrega à pura actividade contemplativa, desinteressada. Também o faz nas cenas de luta, nos momentos de maior intensidade, sem que com isso a sua serenidade inflexível sofra qualquer perturbação, oferecendo assim uma atmosfera bélica de monumental grandeza, como é o espectáculo do rio Escamandro a transbordar de espuma, de sangue e de cadáveres⁵¹. São numerosas as observações microscópicas, quase científicas da anatomia dos corpos feridos. No canto XVI da *Ilíada* (v.344 ss) descreve Homero a morte sanguinária de Erimanto abatido por uma lança que se lhe espetou na boca atravessando a cabeça por baixo do cérebro e rasgando ossos e dentes enquanto os olhos se enchiam do sangue que jor-

⁵⁰ Também hoje, em ambiente de fanatismo religioso, podemos encontrar manifestações de grande violência. Além dos acontecimentos que Dodds registou, datados do começo do nosso século, também os há nos nossos dias, no seio do próprio Cristianismo desvirtuado. Nas Filipinas, por exemplo, todos os anos, em celebrações da paixão de Cristo, ocorrem crucificações humanas.

⁵¹ *Ilíada*, XXI, 325.

rava das narinas e da boca aberta. No mesmo canto (v. 323 ss) Homero descreve inclusivamente o calor do sangue derramado a comunicar-se à lança...

Na *Odisseia*, o auge do horripilante e asqueroso encontra-se no capítulo IX, no episódio de Ulisses com o Ciclope. O gigante monstruoso apanha ao mesmo tempo dois homens, bate-os contra o solo até os seus miolos se espalharem pela terra e faz dos seus membros o manjar de uma ceia abominável. Depois, embriagado por Ulisses, o Ciclope adormece vomitando o vinho misturado com as carnes humanas que devorara.

Não foi, todavia, impossível assinalar na cultura helénica certas noções mais ou menos amplas, sugestivas de tendências estéticas dominantes. Uma delas é a noção de κόσμος ('ordem', 'harmonia')⁵² e também a de μέτρον e καιρός, entendidos no sentido que lhes deu Píndaro ao compor VIII.^a Pítica.

De facto, tanto o Feio como o mal moral considerados em si mesmos são carências de ordem, de proporção, de ser. Não podem oferecer assunto a nenhuma espécie de tratamento artístico. Pode tratar-se artisticamente o Feio mas dado como ausência, isto é, em relação com o valor recíproco positivo. A expressão perfeita de um objecto ou realidade Feia ou Má acontece, portanto, quando essa maldade pode ser posta, implicitamente ou não, em confronto com o conjunto de valores estéticos de que é ausência. Esse confronto foi habilmente estabelecido por Eurípidés ao representar em simultâneo as alegrias serenas das bacantes e os actos execráveis de que é capaz a natureza humana em delírio, totalmente possuída pela divindade a quem de algum modo ousou afrontar⁵³.

Os aparentes paradoxos que chocam o leitor moderno das *Bacantes* podem ser afinal faces da mesma moeda e pôr em causa certos juízos normativos daqueles que ainda têm do pensamento e da arte grega uma visão unilateral ou continuam a identificá-los com o nascimento e o triunfo do racionalismo.

⁵² Cfr. M.^a Helena da Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica* — I vol. *Cultura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp. 249-52.

⁵³ A propósito das intervenções do Coro em *As Bacantes*, nota M. O. Pulquério (*op. cit.* p.30) numa breve síntese: *O que se manifesta aqui é a essência antitética da religião dionisíaca que, consciente das limitações da natureza humana, exalta, por um lado, o delírio das mentes e, por outro lado, a paz. Esta alternância é inevitável.*

MARTA VÁRZEAS
Universidade do Porto

ECOS DE SÓFOCLES EM AS *BACANTES* DE EURÍPIDES

Se a intertextualidade representa uma certa continuidade daquilo que constitui a tradição literária, ou, pelo menos, uma sua reactualização constante, não é de estranhar que ela constitua um factor de extrema importância na produção poética de um povo que ancora na memória e na tradição a sua própria identidade. A rede de relações intertextuais que é possível detectar entre as obras literárias gregas posteriores à epopeia deve-se, por um lado, à existência, previamente ao próprio nascimento da literatura, de um substrato cultural comum, corporizado num extenso *corpus* de mitos e lendas seculares, transmitidos por via oral, e no qual os poetas colhiam os elementos necessários à criação artística. Por outro lado, a composição e fixação dos poemas homéricos — e de outros para nós desconhecidos — ao iniciar a tradição literária escrita, fornecia aos futuros criadores paradigmas a partir dos quais era finalmente possível criar algo de verdadeiramente novo, libertos que estavam da exigência de memorização própria da improvisação oral. Assim, a partir de Homero, os textos aparecem, em maior ou menor grau, mas de forma constante, referenciados a uma tradição literária sempre em crescimento e que se vai consolidando, impondo modelos que as sucessivas gerações de poetas aceitam ou denegam, mas aos quais nunca permanecem indiferentes.

No caso concreto da tragédia, retomam-se os velhos mitos e os antigos modelos, mas a especificidade do novo género literário, e a emergência de novos valores, de novos problemas e de novos modos de os pensar, afectaram inevitavelmente a forma de acolher a herança cultural do passado. Daí que aquele material surja nos trágicos a uma luz diferente. Apesar de