



# HVMANITAS

VOL. L • TOMO II  
MCMXCVIII

2.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA  
DO DOUTOR JOSÉ GERALDES FREIRE



# HVMANITAS

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

---

Depósito Legal N.º 63505/93

ISSN 0871-1569

DIRECÇÃO

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA  
SEBASTIÃO TAVARES DE PINHO  
DELFIN FERREIRA LEÃO

ADMINISTRAÇÃO

ZÉLIA SAMPAIO VENTURA

PUBLICAÇÃO ANUAL

Edição subsidiada pela

FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E TECNOLOGIA

CAPA DE LOURO FONSECA

# ÍNDICE

## Tomo I

	Págs.
<i>Preâmbulo</i> .....	5
<i>Tabvla Gratvlatoria</i> .....	7
<i>Bibliografia do Doutor José Geraudes Freire</i> .....	11
<i>A descrição do exército em Eurípides. II—(b) O choque de falanges nas falas dos Mensageiros de Fenícias</i> — CARMEN SOARES .....	17
<i>Problemas organológicos relativos à Syrix</i> — AIRES RODEIA PEREIRA .....	49
<i>La posición de la intellectio en el sistema retórico clásico</i> — PEDRO RAFAEL DÍAZ Y DÍAZ .....	61
<i>Um estóico na praia de luna. O discurso autobiográfico na sátira de Pérsio</i> — WALTER DE MEDEIROS .....	87
<i>Le "temps" chez Tacite: introduction à la reflexion sur "la dimension philosophique du Temps" dans l'oeuvre historique de Tacite</i> — J. MAMBWINI-KIVUILA-KIAKU .....	97
<i>Formas de recepção da Psicomaquia de Prudêncio</i> — ANA ALEXANDRA ALVES DE SOUSA .....	113
<i>Sólón e Eumolpo: a degradação do modelo</i> — DELFIM LEÃO .....	127
<i>Marcial e o amor da liberdade</i> — JOSÉ LUIS BRANDÃO .....	151
<i>L'histoire d'un vers: le septenaire trochaïque de l'Antiquité au Moyen Age</i> — A. BASTIAENSEN .....	173
<i>Divagações linguísticas em torno dum epitáfio romano reencontrado</i> — JOSÉ D'ENCARNAÇÃO E JOSÉ CARDIM RIBEIRO .....	189
<i>Navegação, economia e relações interprovinciais: Lusitânia e Bética</i> — VASCO GIL MANTAS .....	199

	Págs.
<i>Asta Régia</i> – FRANCISCO J. VELOZO .....	241
<i>Suscipere. Sens fundamental et diversité d'emploi</i> – E. DEKKERS .....	245
<i>La première édition critique d'une collection d'apophtegmes des Pères</i> – LUCIEN REGNAULT .....	251
<i>L'épisode Quo Vadis? (Acta Petri, Martyrium, 6)</i> – M. STAROWIESYSKI .....	257
<i>A necromancia na Idade Média</i> – JOSÉ MATTOSO .....	263
<i>Astrologia: da rejeição patrística à apologética medieval</i> – J. M. DA CRUZ PONTES .....	285
<i>"Ora &amp; Labora"</i> – À procura da origem da divisa beneditina – GERALDO J. A. COELHO DIAS .....	293
<i>João Cassiano e a Regra de S. Bento</i> – ARNALDO DO ESPÍRITO SANTO .....	299
<i>A Regula como género literário específico da literatura monástica</i> – PAULA BARATA DIAS .....	311
<i>Les dénominations du diable et des démons chez Grégoire le Grande</i> – G. J. M. BARTELINK .....	337
<i>O simbolismo no canto gregoriano</i> – IDALETE GIGA .....	347
<i>Pena da Rainha e seu Foral</i> – TERESA AVELINA MARQUES MAGALHÃES .....	369
<i>Escritores latinos de Catalunya. El Canónigo Ermengol Bernat de la Seu D'Urgell (S. XI)</i> – JESÚS ALTURO .....	395
<i>Introdução geral ao Liber Annuersariorum. Ecclesiae Cathedralis Colimbricensis (Livro das Kalendas)</i> – JOSÉ EDUARDO REIS COUTINHO .....	419
<i>O Príncipe ideal cristão nos Annalles Domini Alfonsi Portugallensium Regis (1185)</i> – JOSÉ ANTUNES .....	437
<i>O contributo para o estudo da recepção dos textos de Averróis (1126-1198) na Península Ibérica entre os sécs. XIII e XV numa perspectiva da história do livro</i> – MANUEL CADAFAZ DE MATOS .....	441
<i>O Trecentismo linguístico no Testamento de D. Lourenço Vicente</i> – AMADEU TORRES .....	477
<i>A Idade Média filosófica terá sido aristotélica?</i> – MÁRIO AVELINO DE CARVALHO .....	489
<i>Mensagem Cristã à margem do latim cristão</i> – MANUEL AUGUSTO NAIA DA SILVA .....	509

	Págs.
<i>A ars scribendi</i> – MARIA JOSÉ AZEVEDO SANTOS .....	519
<i>A delimitação do território de Alpreada</i> – ANTÓNIO JOSÉ F. DA SILVA JORGE .....	529
<i>O Mosteiro de Arouca. Os documentos escritos como fonte de conhecimento (1286-1299)</i> – LUÍS MIGUEL RÊPAS .....	539
<i>Tabeliães e notários de Lamego na primeira metade do séc. XIV</i> – ANÍSIO MIGUEL DE SOUSA SARAIVA .....	587
<i>Anotações de diplomática eclesiástica portuguesa</i> – SAUL ANTÓNIO GOMES .....	625

## Tomo II

<i>Mateus de Pisano: Bello Septensi (Excertos n.º 4 e 5)</i> – CLÁUDIA CRAVO E CLÁUDIA TEIXEIRA .....	649
<i>O Cathecismo Pequeno de D. Diogo Ortiz Vilhegas</i> – FRANCISCO DA SILVA CRISTÓVÃO .....	687
<i>D. Diogo de Sousa (1460-1532), bispo do Porto, homem de livros e leitor de Savonarola</i> – AIRES A. NASCIMENTO .....	701
<i>A formação conimbricense de Anchieta</i> – AMÉRICO DA COSTA RAMALHO .....	709
<i>Comparações homéricas no poema De gestis Mendi de Saa de José de Anchieta</i> – SEBASTIÃO T. DE PINHO .....	721
<i>A "Pampaedia" no contexto da De Rerum Humanarum Emendatione Consultatio Catholica de Comênio</i> – J. FERREIRA GOMES .....	733
<i>Estêvão Rodrigues de Castro e o valor da amizade</i> – MARIA TERESA GERALDES FREIRE .....	753
<i>Philosophari placet, sed paucis</i> – NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES .....	761
<i>A obra dispersa e pouco conhecida de Inácio de Moraes</i> – AIRES PEREIRA DO COUTO .....	785
<i>E por ende dix el sabio Marçiano... Apostilla a un aspecto de la recepción de Virgilio y la tradición textual de Andreas Capellans</i> – JOSÉ MANUEL DÍAZ DE BUSTAMANTE .....	819
<i>O destino das "formas analíticas" do "comparativo de superioridade" de dois advérbios derivados de adjetivos: bem e mal</i> – HENRIQUE BARROSO .....	827

	Págs.
<i>A alcunha: configuração linguística de um continuum afectivo (observação de uma micro-sociedade de tipo clânico) – MARIA FILOMENA A. S. C. P. BRITO.....</i>	835
<i>As edições de O Fidalgo Aprendiz de D. Francisco Manuel de Melo – EVELINA VERDELHO.....</i>	867
<i>Hegel e a cultura greco-latina – FRANCISCO VIDEIRA PIRES.....</i>	887
<i>Da princesa Santa Joana à Índia saudosa do amigo: o medievismo de Gonçalves Dias – MARIA APARECIDA RIBEIRO.....</i>	899
<i>Romantismo tardio e surto neo-romântico no fim-de-século – JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA.....</i>	915
<i>Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: Antígona de Júlio Dantas e Perdição de Hélia Correia – MARIA DE FÁTIMA SILVA.....</i>	963
<i>Os Gigantes da Montanha. “Nada que ver com Dionísio” – RITA MARNOTO.....</i>	1001
<i>O tema de Orfeu em Musa de Sophia de Mello Breyner Andresen – JOSÉ RIBEIRO FERREIRA.....</i>	1019
<i>O crepúsculo de Deus nas guerras dos homens. Uma leitura do In nomine Dei de José Saramago – JOÃO DE OLIVEIRA LOPES.....</i>	1025
<i>Breve introdução à presença e ao uso da tradição clássica em Nuno Júdice – MÁRIO GARCIA.....</i>	1041
<i>Educação e Ensino. A perenidade dos valores – ISALTINA MARTINS.....</i>	1047

## AMICORVM ADDENDA

## HOMENAGEM DO MONSENHOR PROF. DOUTOR JOSÉ GERALDES FREIRE

<i>Cónego Doutor José Geraldes Freire entre o altar e a cátedra: a fê ao serviço da cultura – JOÃO RIBEIRINHO LEAL.....</i>	1063
<i>Anos da mocidade do Doutor Freire – ANTÓNIO JOSÉ DIAS DA COSTA.....</i>	1071
<i>Padre José Geraldes Freire: em louvor de Nossa Senhora – J. PINHARANDA GOMES.....</i>	1083
<i>Bibliotecas e o Prof. Doutor José Geraldes Freire – JOÃO PIRES DE CAMPOS.....</i>	1099
<i>A minha homenagem ao Prof. José Geraldes Freire – ALFREDO DE MAGALHÃES.....</i>	1107
<i>A acácia do quintal – CARLOS TOMÁS CEBOLA.....</i>	1115

OS GIGANTES DA MONTANHA.  
“NADA QUE VER COM DIONISO”

RITA MARNOTO  
Universidade de Coimbra

1. *Finis tragoediae?*

As várias questões que se colocam em torno da designada impraticabilidade da tragédia, a partir dos alvares do Romantismo, têm por cerne o problema da verosimilhança. Sendo os temas da tragédia escolhidos na história sacra, ou num passado geralmente distante, a necessidade de reflectir sobre esse *mythos* cria uma distância dificilmente colmatável, em virtude das determinantes de ordem antropológica que subjazem à articulação entre mito antigo e *logos*. Mas, para além disso, as exigências de realismo psicológico tendem a cercear a eclosão do conflito trágico, o qual, apesar de ser, por essência, fora do comum, deve ser resolvido no âmbito dos parâmetros da normalidade. De outra forma, o seu carácter desmesurado torna-o inverosímil.

Fim do trágico, nascimento do trágico, ou melhor, re-nascimento do trágico. A constatação da impraticabilidade da tragédia é incindível do redobrado interesse que filólogos, críticos literários e encenadores têm vindo a dedicar não só ao estudo da tragédia antiga, como também à análise das modalidades mediante as quais o trágico é reproposto, em épocas mais recentes [cf., por exemplo, *Medeia no drama antigo e moderno*]. Na verdade, conforme notou Angelini [Angelini, 132-35], o *finis tragoediae*, com todos os equívocos que andam associados a esta fórmula, conforme veremos, tem por contraponto o ressurgimento do trágico quer mediante novas estéticas emergentes substitutivas,

---

\* Agradeço aos meus colegas J. Ribeiro Ferreira e Francisco de Oliveira todas as informações que me facultaram acerca do teatro grego.

quer no âmbito de novas correntes de pensamento: o grotesco de Baudelaire — que se traduz através do riso —, decorrente de um conflito e de um desdobramento de opostos, entre a infinidade da grandeza e da miséria; o génio da música alemã, de Beethoven a Wagner, conforme é interpretado por Nietzsche, enquanto superação das premissas da cultura socrática; o futurismo, ao preconizar a “destruição do eu” a partir de um ideal mecanicista que, levado até às suas últimas consequências, acaba por pôr em causa a própria comunicação; a psicanálise de Freud, com a participação do espectador numa cena onírica, onde também é actor e encenador, na qual são representados os seus desejos e os seus medos; a hilarotragédia de Palazzeschi; o humorismo de Pirandello; e assim sucessivamente, sem esquecer o teatro e o cinema de Pasolini, onde a interpretação de temas da tragédia ática vai de par com a encenação de temas de uma outra tragédia, a derrocada da ruralidade e as condições do subproletariado.

Concebido sob este ponto de vista, o incontestável ressurgimento do trágico, nos tempos hodiernos, só poderá ser compatível com o *finis tragoediae* se o concebermos como um género literário inserido no devir histórico e, como tal, sujeito aos processos de evolução e de interferência signica que, por essência, são próprios de um género literário. A tragédia ática do século V a. C. corresponde a uma fase do seu desenvolvimento situada no tempo — e enquanto tal superada —, ao passo que o ressurgimento do trágico que anda associado a alguns movimentos estéticos do século XX só poderá ser interpretado no âmbito de complexos processos de contaminação.

## 2. *I giganti della montagna* e o género trágico.

As primeiras sugestões para uma leitura de *I giganti della montagna* em consonância com pressupostos que andam aliados à essência do trágico partiram do próprio Pirandello, conforme resulta do passo da carta que dirige a Marta Abba em Maio de 1930, um período durante o qual o dramaturgo siciliano reflectia intensamente sobre o sentido da sua derradeira obra teatral:

*I giganti della montagna* sono il trionfo della fantasia! il trionfo della Poesia, ma insieme anche la tragedia della Poesia in mezzo a questo brutale mondo moderno. [...] È il mio autentico capolavoro.

[*Lettere a Marta Abba*, 493]

A interpretação de *I giganti della montagna* à luz das implicações do

trágico, além de ser firmada na íntima associação — reiteradamente referida pela crítica especializada — entre a estética do teatro pirandelliano, em particular o humorismo, e esse filão literário, encontra sólidos precedentes na actividade teorizadora de Pirandello, bem como em muitas das concepções e das reflexões que põe na boca das suas personagens. A profundidade e a amplitude da sua visão trágica do mundo ficam bem ilustradas nas páginas de *L'umorismo* em que disserta sobre a *tragicità* do *Orlando furioso* e do *D. Quixote* [*Saggi*, 97-98 e passim]. Aliás, se é sob essa mesma óptica que a personagem que dá o título ao drama *Enrico IV* encara a sua existência, no romance *Il fu Mattia Pascal* a reflexão sobre o sentido trágico da vida é uma espécie de *leit motiv* que atravessa toda a obra.

Mas não se esqueça, ademais, que também os interesses de Pirandello, enquanto tradutor, incidiram sobre esse domínio. A versão que levou a cabo do drama satírico *O Ciclope*, de Eurípides, mostra-se, a este propósito, extremamente significativa. O facto de a tradução ser feita do grego para o dialecto da sua terra natal, Agrigento, na Sicília, só poderá ser cabalmente compreendido em função do objectivo de aproximar a tragédia antiga da realidade sícula<sup>1</sup>. Mas, além disso, não passe inobservado o paralelo que é possível estabelecer entre certos aspectos da estrutura de *I giganti della montagna* (ressalvando o facto de esta ser uma obra inacabada [Marnoto: *GM-Trad.*, 18-21]) e da estrutura

<sup>1</sup> Esta tradução, elaborada em 1918, foi pela primeira vez posta em cena a 26 de Janeiro de 1919, pela “Compagnia del Teatro Mediterraneo”, sob a direcção de Nino Martoglio, no Teatro Argentina de Roma. A edição da primeira parte de *‘U Ciclope* no *Messaggero della domenica* de 3 de Novembro de 1918 é acompanhada por uma nota de apresentação na qual Pirandello observa “[...] che il *Ciclope* d’Euripide in nessun’altra lingua poteva essere più legittimamente tradotto, che nel dialetto siciliano. E non solo perché l’azione si svolge in Sicilia, ma anche perché l’opera del poeta greco, in tutto ciò che forma la virtù essenziale della sua poesia, vive ancora laggiù per tanta parte della vita stessa dell’isola. Il protagonista, Polifemo, è vivissimo tuttora nella tradizione leggendaria di tutta la Sicilia, che riconosce in esso uno dei prototipi della sua vita primordiale, così ancora rispondente alle sue necessità naturali di clima e di suolo, che tuttavia, spogliato delle trasfigurazioni del mito, se lo ritrova, vivo e presente, negli uomini delle sue zolfare e nei pastori delle sue alte Madonie. L’occhio che brilla in fronte al Ciclope è la lumierina che stenebra ancora gli antri profondi delle sue zolfare. [...] Spegnerne questa lumiera al zolfataro vuol dire accecarlo. Questo per un verso; e per l’altro è così ancora eguale in tutta l’isola il sentimento agreste e pastorale che spira in questo dramma satiresco euripideo, che la traduzione ha qui, vogliamo dire nella veste dialettale, tutto il sapore d’una spontanea natività espressiva.” [*Saggi*, 1214]. Nas páginas seguintes deste volume, pode-se ler um excerto da tradução. Pirandello licenciou-se na Universidade de Bona em 1891, com uma tese de filologia consagrada ao dialecto de Agrigento, *Laut und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*, muito elogiada por Meyer-Lübke na recensão que dela publicou no *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*.

dessa tragédia de Eurípidés, a começar pelo local onde decorre a acção, uma ilha, e com particular relevo para o seu andamento, de acordo com sequências diegéticas que procedem paralelamente. Assim, em *O Ciclope*: chegada de Ulisses e dos seus companheiros de viagem à Sicília / contactos com o Sileno, forçado a habitar nessa ilha contra vontade, e estabelecimento de um pacto / confronto com o Ciclope, que devora dois dos viajantes, mas acaba por ser vencido pela astúcia de Ulisses; e, em *I giganti della montagna*: chegada da Companhia da Condessa a uma ilha que evoca a Sicília [Marnoto: *GM-Trad.*, 22-27] / contactos com o grupo de marginalizados formado por Cotrone e pelos Scalognati e estabelecimento de um acordo / confronto com os Gigantes e morte de Ilse e de mais dois actores.

Numa nota à publicação do primeiro acto de *I giganti della montagna*, editado com o título *I fantasmi*, na *Nuova antologia*, a 16 de Dezembro de 1931, o seu autor escreve: “è il terzo dei miei *miti* moderni. Il primo (religioso) è il *Lazzaro*, il secondo (sociale) è *La nuova colonia*; questo è il *mito dell' arte*” [GM, LVI]. Se um dos elementos constitutivos da tragédia era o *mythos* ou história tirada de um passado geralmente distante (com algumas excepções, de entre as quais se destaca *Os Persas*, de Ésquilo, que tem por pano de fundo as guerras medo-persas) [Pereira, 393], o que Pirandello se propõe, levando à letra as suas palavras, é a criação e a representação de um “*mito* moderno”. Tal propósito, que não deixa de revelar uma certa ousadia intelectual por parte daquele que, três anos volvidos, ou seja, em 1934, viria a receber o Prémio Nobel da Literatura, é indissociável dos pressupostos pelos quais este renovador do teatro do nosso século pautou todas as suas intervenções culturais. Para Pirandello, não existem modelos dramáticos definidos de uma vez por todas, ou melhor, a pertinência desses modelos só ganha sentido no âmbito do processo de evolução dinâmica que é próprio dos géneros literários. A abrangência e a abertura desta concepção é suportada por um ciclo hermenêutico que lhe confere uma sólida dimensão projectiva, conforme o ilustram sintomaticamente, no domínio específico do trágico, as palavras que são postas na boca de Anselmo Paleari, personagem de *Il fu Mattia Pascal*, acerca de uma representação da *Electra*:

*D' après Sophocle*, dice il manifestino. [...] Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? [...] Oreste sentirebbe ancora

gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza [...] fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò [...]: in un buco nel cielo di carta.

[*Il fu Mattia Pascal*, 172-73]

— A *Electra* num teatro de marionetas e um Orestes que poderia ser Hamlet. Estas reflexões de Paleari, aliadas às considerações levadas a cabo por Pirandello acerca de *I giganti della montagna*, enquanto “*mito* moderno da arte”, colocam-nos no cerne de duas ordens de questões respeitantes à caracterização e à evolução do género trágico, uma relacionada com factores de índole contextual, outra com dados de cariz textual, cuja incidência sobre esta obra do dramaturgo siciliano conviria dilucidar previamente. O objectivo de avançar qualquer espécie de classificação da peça como tragédia está fora de causa. Todavia, creio que o seu sentido não poderá ser profundamente interpretado à margem da análise do lugar que nela ocupam certos elementos sógnicos próprios do género trágico, no que concerne à função por eles desempenhada na sua estrutura e aos processos de contaminação através dos quais se cruzam com outros elementos sógnicos.

O florescimento da tragédia ática, no século V a. C., coincide com o período em que Atenas afirma a sua identidade cívica [Meier; Oliveira]. Período de grandes transformações e turbulências, mas também de profunda reflexão acerca da própria identidade da pólis e do destino colectivo, acerca da relação entre a liberdade grega e a escravatura bárbara, entre a lei humana e a lei divina, entre Estado e família — que são, afinal, os grandes temas da tragédia.

A suspensão da ordem do quotidiano no período dos grandes festivais, associada ao confronto do público com um tipo de espectáculo onde é interrogado o sentido da pólis, e a cujo propósito a dialogia bachtiniana tem sido reiteradamente evocada, salda-se pela solidificação da solidariedade do corpo cívico em torno de uma representação que toca a sensibilidade do espectador e suscita o exercício da racionalidade. Serve-lhe de contraponto a reafirmação da ordem do quotidiano.

Ao eleger como motivo de *I giganti della montagna* o lugar ocupado pela arte na sociedade contemporânea (“*mythe au second degré*”, chamou-lhe Bossetti [Bossetti, 70]), com todas as implicações estéticas e antropológicas que lhe andam associadas, Pirandello aproxima-se do cerne do conjunto de

circunstâncias contextuais donde brotam os grandes temas da tragédia antiga. Aliás, segundo Bierl, a própria figura da divindade tutelar do teatro, Dioniso, anda intimamente associada à dimensão metateatral que é característica da tragédia ática [Bierl, 4.].

Na verdade, o simbolismo de *I giganti* tem vindo a dar azo a múltiplas interpretações de tendência historicizante. Os grandiosos empreendimentos contruídos pelos Gigantes levaram Bossetti a recordar não só a ambiciosa política mussoliniana (a drenagem de terras não cultiváveis, a batalha do trigo, a industrialização acelerada), como também as aspirações do governo soviético [Bossetti, 47]. Artioli vê nos nomes dos Gigantes “Arcifa” e “Uma de Dònio” anagramas de “Africa” e de “un dio di Roma”, numa transparente alusão à campanha da Etiópia [Artioli: *GM*, 244]. Pirandello pediu a adesão ao fascismo em 1924, numa célebre carta logo utilizada pela propaganda mussoliniana, e a partir de 1929 foi Membro da Academia, apesar de nos últimos anos da sua vida se ter mostrado algo crítico em relação ao regime, numa época em que a guerra de Espanha suscitava sérias reflexões acerca do futuro da Europa. D’Amico, por sua vez, avança a hipótese de que a trama de *I giganti* tenha sido inspirada no trágico caso de Olga De Dieterichs [D’Amico, 1. 507-10, 2. 435-36], uma jovem romana que, juntamente com o marido, o conde Mario Ferrari, montou uma série de espectáculos de vanguarda no seu palácio de Roma, acabando por dilapidar todo o património de família. A Condessa morreu pouco tempo depois. De outra forma, Macchia coloca no cerne da questão uma ameaça social não muito circunstanciada, mas extremamente premente, e que, do tempo de Pirandello a esta parte, tem vindo a ganhar uma consistência cada vez mais forte (morte da poesia? morte da arte? naufrágio da fantasia perante os “monstros” da indústria, da ciência, perante o terrificante vulto do inumano?) [Macchia, 487].

Mas também no plano textual muitas são as possibilidades interpretativas susceptíveis de remeterem para o domínio do trágico. Na sua obra *Die griechische Tragödie*, Lesky leva a cabo uma tentativa de definição da tragédia a partir de seis pontos: a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade que conduz ao abismo da desgraça iniludível; a possibilidade de relação com o nosso mundo; a consciência, por parte do sujeito da acção trágica, do conflito insolúvel que o arrasta; o carácter irresolúvel da contradição trágica; a culpa trágica; e o sentido do trágico [Lesky, 11-45].

À luz destes pressupostos, a leitura de *I giganti della montagna* como

um texto ligado à estética do trágico ganha toda a pertinência. A acção, que se inicia *in medias res*, com a chegada da Companhia da Condessa ao lugar onde vivem Cotrone e os Scalognati, tem por precedente a derrocada do mundo de conforto simbolizado pelo estigma aristocrático do Conde. Sintomaticamente, esta personagem não tem um nome próprio, o que põe em relevo a função emblemática do seu estatuto social. Conforme o recordam o Conde e a sua esposa, Ilse, essa queda começou no dia em que desceram a escada do seu palacete, alegres e confiantes no êxito da representação de *La fabula del figlio cambiato*, quando afinal o espectáculo foi recebido com hostilidade e toda a sua fortuna foi dissipada [*GM*, 232]. Recorde-se, além disso, que a comunidade que acolhe a Companhia da Condessa é formada por marginalizados que a boa sorte não favoreceu — os Scalognati, ou seja, os Azarentos.

Pelo que diz respeito à possibilidade de relação com o quotidiano, ela é de tal ordem que, se alguns críticos leram em *I giganti* um protesto pelo lugar a que as entidades oficiais relegavam a arte dramática, um dos recensores da primeira encenação viu nas vicissitudes relatadas um reflexo do caso da condessa De Dieterichs, conforme referi.

Todo esse conjunto de circunstâncias implica uma série de conflitos que, muito provavelmente, nunca teria sido anteriormente explicitada pelos membros da Companhia, e da qual tomam consciência a partir do momento em que chegam ao domínio dos Scalognati. No entanto, a personagem que mais intensamente vive o conflito que a irá arrastar até à morte e, em particular, o carácter irresolúvel da tensão que o sustém, é, sem dúvida, a Condessa. Por um lado, o facto de ter incentivado o poeta a escrever *La favola del figlio cambiato*, acalentando nele a esperança de ser ela própria a recitá-la, quando afinal, terminada a obra, lhe confessou que não voltaria aos palcos, levando-o a suicidar-se, inculca-lhe um sentimento de culpa que pretende redimir através da representação dessa mesma obra. Mas, por outro lado, a partir do momento em que o espectáculo é mal acolhido, Ilse confronta-se com a impossibilidade de se libertar de uma dívida que considera sagrada [*GM*, 200]. É a obstinação com que procura público para assistir à representação da *Fabula* que a leva a negar o acolhimento que lhe é oferecido por Cotrone, o mago que vive numa espécie de *eudaimonia*. Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, este estado de felicidade, alcançado a partir de uma aliança com a divindade (*daimon*; neste caso, com o domínio das forças ocultas), é uma noção que permeia o sentido dos cantos do Coro de *As Bacantes* [Pereira: Eurípides, *Bac.*, 27]. Aliás, também esta tragédia de Eurípides termina com um ritual de *sparagmos*, com dilaceração do corpo da vítima. Em *I giganti*

della montagna, são três os actores dizimados pelos Gigantes, Ilse, Diamante e Spizzi.

Entre a associação do teatro ao domínio do inconsciente, do sonho e do onirismo, e a noção de *eudaimonia*, não é necessária uma solução de continuidade. Também a este propósito será pertinente recordar *As Bacantes*. Maria Helena da Rocha Pereira, além de considerar esta tragédia de Eurípedes um documento soberbo sobre a religião dionisiaca e a experiência psíquica que lhe anda associada, a exploração das profundezas do espírito humano quando sujeito a forças que se situam para além da razão, interpreta a esta luz a importância nela assumida pela relação da *sophia* com os conceitos de *eudaimonia*, *kalos*, *phaneros*, *phainesthai*, *horan saphôs*, ou *manthano* [Pereira: Eurípedes, *Bac.*, 27]. A personagem que, em *I giganti della montagna*, assume a função de mediador (entre o efável e o oculto, entre o espírito e o corpo, entre os actores e os Gigantes) é o mago Cotrone. Indefectível crítico da razão (“Non mi vorrete mica diventare ragionevoli!” [GM, 182]; “Non bisogna più ragionare” [GM, 217]), apologista da libertação de todos os fantasmas íntimos e da perscrutação do mundo interior através de mecanismos de automatismo psíquico, e interlocutor privilegiado com o universo ctónico onde estão guardadas as verdades das profundezas, Cotrone é o encenador de um espectáculo dionisiaco.

Da identificação, no texto de *I giganti della montagna*, de elementos que, segundo Lesky, são característicos da tragédia ática, resulta um confronto com vários temas dionisiacos que é indissociável do sentido do conflito trágico. Na verdade, a problematização dos parâmetros que regem o universo representado, no que tem de excessivo, desemboca na conflagração final entre “i poveri servi fanatici della vita” e “i servi fanatici dell’Arte” [GM, 264], ou seja, da poesia, que é dom de Apolo, e do teatro, que é dom de Dioniso — “[...] il trionfo della fantasia! il trionfo della Poesia, ma insieme anche la tragedia della Poesia in mezzo a questo brutale mondo moderno”.

Revê-se, neste conflito, o grande problema que se coloca à filosofia moderna, conforme observa Pirandello em *Arte e scienza d’oggi*, o excesso de fantasia — aquele excesso que se erige, da mesma feita, em motivo de inspiração privilegiado da estética do humorismo:

La filosofia moderna ha mirato a spiegar l’universo come una vivente macchina, e s’è ingegnata di precisar la conoscenza che ne abbiamo. È poi passata a stabilire il posto dell’uomo nella natura, a interpretar la vita e a dedurne gli scopi.

La verità certamente non fu mai ladra: la frode a noi venne sempre dal troppo

*immaginare*. Malinconico posto però questo che la scienza ha assegnato all’uomo nella natura, in confronto almeno a quello ch’egli s’immaginava in altri tempi di tenervi. Un poeta umorista potrebbe trovare in ciò motivo a qualche suo canto.

[Saggi, 895; itálico de quem escreve]

### 3. “Nada que ver com Dioniso”.

Dioniso é um dos mais versáteis e ilusivos deuses da mitologia grega [Albert Henrichs, “Dionysus”: *The Oxford classical dictionary*; Alina Vereni, “Dionysos”: *LIMC*; Pereira: Eurípedes, *Bac.*, 12]: deus nascido duas vezes, do ventre de sua mãe, Sêmele, e da barriga-da-perna de seu pai, Zeus, criado entre sátiros e silenos, homem e animal, macho e fêmea, jovem e velho, Dioniso anda associado à luz e à escuridão, ao caos e à ordem, à guerra e à paz, à força e à liberdade, à verdade e à mentira, ao antes e ao depois, à essência e à aparência, enquanto termos antitéticos e coincidentes, numa constante transformação, a máscara e a epifania. Enquanto símbolo da *coincidentia oppositorum*, Dioniso significa uma outra maneira de pensar [Goldhil: *Nothing to do with Dionysos?*, 126-27]. Nume tutelar da fertilidade agreste, é também a divindade do vinho que prodigaliza a alegria do convívio e, da mesma feita, o delírio do êxtase. Daí que se encontre ligado a um outro mundo — do além, do infero, das profundezas da vida. O seu culto, que é feito por iniciados, implica rituais bizarros e violentos que constituem um desafio para a ordem social, pelo que terá sido considerado com reservas por algumas comunidades que viam na libertação caótica dos instintos uma ameaça para a ordem cívica. De dois em dois anos, as mulheres subiam às montanhas, ao som de tambores, cantavam e dançavam (*oreibasia*) e, em estado de êxtase, caçavam um animal selvagem, dilaceravam-no (*sparagmos*) e comiam-no cru (*omofagia*) [Pereira, 319-20]:

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,  
avançando pelas montanhas frígias, lídias, com Brómio à frente!  
Evoé!

[Eur. *Bac.* 135:42.]

A relação entre a tragédia primitiva e Dioniso é genericamente aceite, embora a crítica especializada não tenha ainda encontrado respostas inequívocas

para muitas das facetas implicadas por esta associação [cf. Bierl e respectiva bibliografia]. Perdidas duas obras de Ésquilo sobre esse tema, *As Bacantes* são um dos mais notáveis documentos de uma ancestral aliança entre o deus e a tragédia cujo carácter sibilino é bem ilustrado pelo provérbio ateniense “nada que ver com Dioniso”. Esta expressão teria sido originariamente utilizada para traduzir a surpresa ou o protesto do espectador perante as inovações que iam sendo introduzidas na tragédia, afastando-a do mito dionisiaco. O que leva a pressupor a existência de uma relação efectiva da tragédia, na sua origem, com o deus, a qual acabou por se ir diluindo, com a evolução do género [Pohlenz, 473-96; Pereira, 393; Pickard-Cambridge, 124-26; *Nothing to do with Dionysos?*, 3-4]. Na verdade, as festas áticas celebradas em sua honra (Antestérias, Leneias, Dionísias Rurais e Dionísias Urbanas) ilustram bem a estrita ligação entre o deus e o teatro. Compungentes as palavras com que o solitário Sileno, no párodo do drama satírico *O Ciclope*, se lamenta da ausência do deus:

Não está aqui Brómio, não há aqui coros  
e Bacantes de tirsos portadoras,  
nem timpanos a troar,  
nem vinho novo a gorgolhar  
junto de fontes de água a transbordar.  
[Eur. *Cyc.* 63:67.]

Na sequência de Lesky, Maria Helena da Rocha Pereira [Pereira, 354-55] adianta, a este propósito, os seguintes elos de ligação entre Dioniso e o drama: o lugar das representações, o recinto do templo do deus; a ocasião, sempre grandes festas em sua honra; o traje e o calçado dos actores trágicos, os mesmos dos sacerdotes do seu culto; a representação iconográfica da tragédia, personificada no *thiasos* (cortejo mítico que acompanha o deus); o provável desenvolvimento do drama a partir do ditirambo, canto em honra de Dioniso, tendo em linha de conta que Aristóteles, na *Poética* (4. 1449a 9ss.), associa a origem da comédia aos cantos fálicos e a origem da tragédia ao ditirambo; o êxtase dionisiaco, a colocar em relação com o terror causado pela representação. Segundo Bierl, elementos constitutivos do culto de Dioniso, como o coro e as suas danças ao som da flauta, são muito importantes para a tragédia [Bierl, 112]. É bastante provável que o cerne do sistema de oposições que sustém o conflito trágico esteja relacionado com a essência dual do deus que tem a faculdade de positivizar o negativo, em particular quando associado a Apolo, como acontece na tragédia [Bierl 14-15 e 45].

Não deixe de se recordar que a atracção de Pirandello pelo mundo misterioso das origens, do caos e das forças dionisiacas, e pelos tempos longínquos em que a natureza se encontrava num estado agreste, é uma constante ao longo da sua obra, emblematizada pelo significado que atribui ao nome da localidade onde nasceu:

...Io dunque son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, *Càvusu* dagli abitanti di Girgenti. Colà la mia famiglia si era rifugiata dal terribile colera del 1867, che inferì fortemente nella Sicilia.

[*Saggi*, 1281]

Como notou Macchia [Macchia, 487], os actores-criadores de *I giganti della montagna* preferem, aos Deuses, os Demónios. O teatro e a festa são um retorno àqueles tempos primitivos em que o homem podia manter um contacto com forças que vivem ocultas na natureza:

Vivono di vita naturale sulla terra [...] altri esseri di cui nello stato normale noi uomini non possiamo aver percezione, ma solo per difetto nostro, dei cinque nostri limitatissimi sensi. Ecco che, a volte, in condizioni anormali, questi esseri ci si rivelano e ci riempiono di spavento. Sfido: non ne avevamo supposto l'esistenza! Abitanti della terra non umani, signori miei, spiriti della natura, di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, invisibili, nelle rocce, nei boschi, nell'aria, nell'acqua, nel fuoco: lo sapevano bene gli antichi: e il popolo l'ha sempre saputo; lo sappiamo bene noi qua, che siamo in gara con loro e spesso li vinciamo, assoggettandoli a dare ai nostri prodigi, col loro concorso, un senso che essi ignorano o di cui non si curano. [...] A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. [...] È il libero avvento d'ogni nascita necessaria.

[*GM*, 246]

Se estas palavras são proferidas pelo intermediário privilegiado com o oculto que é Cotrone, é também na sua boca que é colocada a única referência directa ao nume tutelar do teatro a quem era prestado culto nocturno [Alina Vereni, “Dionysos”: *LIMC*] — “Perbacco, ora che vien la sera, il regno nostro!” [GM, 183], afirma o mago, na sua terceira intervenção.

Não quer isto dizer, de forma alguma, que o negativo e o disfórico se encontrem ausentes do domínio dos Scalognati. O início do diálogo é precedido pela audição de um canto estrambótico (“accompagnato da strani strumenti, un

canto balzante, che ora scoppia in strilli imprevisi e or s'abbandona in scivoli rischiosi, finché non si lascia attrarre quasi in un vortice" [GM, 178]), perante um cenário onde se destaca um cipreste, símbolo funéreo. A Sgricia, que vive num estado de deslumbramento tal que pensa estar morta, juntamente com todos aqueles que vivem ao seu lado, insurge-se "Coi discorsi che sento fare di là da tutti quei diavoli!" [GM, 212], ou seja, os actores que se divertem, procurando no guarda-roupa da mansão a máscara que melhor se adapta a cada um deles. A Mulher Vermelha, que entra em cena no momento em que Cotrone alude ao "[...] desiderio dei nostri stessi occhi" [GM, 217], tem um sorriso doce, "[...] ma quasi velato di pena negli occhi" [GM, 218]. Os fantoches colocados no arsenal das aparições são grosseiros. A visão do poeta morto suscita a Ilse sentimentos horripilantes [GM, 219]. A exploração das mais recônditas profundezas do espírito passa pela perscrutação quer das forças positivas, quer das forças negativas que se ocultam no seio da interioridade:

Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto. Ne inventai tante al paese, che me ne dovetti scappare, perseguitato dagli scandali.

[GM, 222]

Cotrone, o mago que despreza a razão e que é uma ameaça para a ordem cívica, advoga, pois, a tomada de consciência da *coincidentia oppositorum* que povoa o mundo interior de cada um, como forma de atingir um estado de felicidade interior muito semelhante à *eudaimonia*. A sua voz é a de uma espécie de corifeu, dotado de uma sabedoria superior, que apela a uma contínua embriaguez celeste de ar fabuloso, à ebulição de quimeras, à criação de enormidades mitológicas [GM, 217], em passos que poderíamos colocar em paralelo com os Coros de *As Bacantes*. Na forma como se exprime, afloram muitas das dualidades que andam associadas ao deus que teve um duplo nascimento — a noite que faz o escuro para a luz [GM, 211], o sonho que ocorre durante a vigília [GM, 212], as verdades que são mentiras, o tudo que é o nada [GM, 222]. Mas, além disso, tal como na tragédia ática a possibilidade de positivizar o negativo andava associada à aliança entre Dioniso e Apolo, assim esta libertação catártica só pode ocorrer no grande palco que é o lugar onde vivem os Scalognati, ou seja, na cena que o espectador de *I giganti della montagna* tem perante os seus olhos.

Logo que entram em palco, os membros da Companhia da Condessa envolvem-se num diálogo através do qual revelam verdades que até ao momento teriam permanecido ocultas. A máscara que cada um dos actores escolhe serve-lhe para desvelar os segredos que traz dentro de si [GM, 219ss. e 234ss.], através de transformações metamórficas que lhe facultam uma experiência supra-sensível, como acontece com Diamante, Cromo e Battaglia [GM, 236ss.]. Também o contínuo desfile de imagens oníricas, sonhos e fantasias, ao longo da representação, corresponde à abertura a uma outra dimensão sensorial, a da visualidade, através de figurações carentes de uma organização sintagmática racionalizada.

Todavia, para que a associação entre teatro e vida corrobore a reflexão acerca dos acontecimentos apresentados, é necessário um distanciamento que decorre, em boa parte, do ponto de vista instituído pela personagem de Ilse. A Condessa recusa-se a pactuar com as invenções de Cotrone, cuja espontaneidade põe em causa (instituído uma dualidade que poderia ser colocada em paralelo com a que caracteriza o Sileno, no *Cíclope*), e nunca usa uma máscara ou um disfarce, no sentido em que os usam os actores que se vão metamorfoseando ao longo da peça. No entanto, ela define-se como uma actriz no sangue, por nascimento [GM, 190], o que poderá querer dizer que a condição de personagem lhe é intrínseca. A forma como é inicialmente apresentada, febril e delirante, tão cansada que não consegue estar de pé [GM, 191 e 186], e o carácter desconexo de algumas das suas frases, fazem-se sinal de um estado psicológico que toca as raízes da loucura — e que, neste sentido, poderíamos associar à *mania* que se apodera dos iniciados no culto dionisiaco. É Ilse que, ao recusar-se a aceitar a proposta de acolhimento dos Scalognati, no final do terceiro momento, leva a Companhia a ir ao encontro dos Gigantes. O relevo desta função actancial, na economia da obra, está para a importância do simbolismo que lhe é atribuído. Se no universo onde se encontram Scalognati e membros da Companhia da Condessa tudo é excessivo — a dedicação à arte, o amor e a fidelidade, a miséria e a riqueza, a felicidade e a desgraça, a gravidade do passado nos fantasmas que o presente oculta — Ilse é a personagem que encarna, por excelência, esses excessos.

Ilusão, irracionalidade, emoção. Excesso de ilusão, excesso de irracionalidade, excesso de emoção. Sintomaticamente, é também este o cerne de uma das "descobertas" essenciais da dramaturgia do início de século — o nascimento da consciência de ser personagem, na tensão não resolvida entre a máscara e a sua nudez, entre teatro e vida, tal como foi levada a cabo por Pirandello [Marnoto:

GM-Trad., 14-17]. É à luz desta tensão que ganham sentido as cépticas reflexões do autor de *I giganti della montagna* acerca do confronto do teatro grego com o teatro do seu tempo:

Certo, nessun popolo piú che il Greco ha goduto di quell'armonia interiore derivante dall'esatta concezione della vita e dell'uomo. È appunto quest'armonia — sia detto di passaggio — che ora manca a noi, a causa delle nostre condizioni morali e sociali, e però non abbiamo ancora un teatro, e checché si faccia e si dica, difficilmente l'avremo. I Greci che l'ebbero, ebbero anche un teatro glorioso, perché poterono serenamente contemplare ogni errore, cui deve sempre fatalmente seguire una catastrofe. Noi *sentiamo troppo, soffriamo troppo*.

[Saggi, 870; itálico de quem escreve]

Demasiada emoção, demasiado sofrimento. Demasiada ilusão, demasiada falta de fé na razão. Dioniso.

Estas considerações de Pirandello acerca da distância que separa o teatro grego do teatro do seu tempo oferecem-nos sugestivas pistas de leitura para a interpretação da distância que medeia entre *I giganti della montagna* e a tragédia ática. Ao colocar no cerne do conflito o confronto entre o teatro e o seu público, o dramaturgo siciliano projecta no mundo contemponeo temas que se encontram profundamente ligados à génese da tragédia ática, para os desenvolver sob uma outra luz, em consonância com o propósito de criar um “*mito* moderno da arte” num texto construído a partir do tema do teatro no teatro e da intersecção entre arte e vida que lhe é correlativa. É esta mesma intersecção, porém, a impossibilitar a existência de um teatro como o dos gregos, porque se teatro e vida se sobrepõem, são as próprias contradições irresolutas da sociedade contemporânea que sobem à cena. Neste sentido, o teatro não pode ser, em primeira instância, uma manifestação cultural susceptível de contribuir para a solidificação da solidariedade do corpo cívico.

As séries de oposições que, na tragédia ática, encontravam uma resolução na *forma mentis* do deus biunívoco, em particular quando associado a Apolo, não encontram, no final de *I giganti della montagna*, o seu termo resolutivo. Esta aproximação de contrários que não são integrados numa síntese é enformada por um esquema conceptual semelhante ao que sustém a poética pirandelliana do humorismo.

Segundo Umberto Eco, o cómico distingue-se do humorismo na medida em que o primeiro não põe em causa a regra, cuja vigência lhe dá sentido e cuja

pertinência reitera, ao passo que o segundo, enquanto percepção sensorial do oposto, implica uma crítica à norma, numa dimensão meta-semiótica e metatextual. Tais considerações, que se encontram em perfeita sintonia com a concepção pirandelliana do humorismo, definido, no homónimo ensaio, como “sentimento del contrario” [Saggi, 127], põem em causa a concepção bachtiniana do poder contestatário do riso e dos rituais de carnavalização. A festa, a ruptura com o quotidiano, é o momento excepcional de transgressão da ordem que fundamenta essa mesma ordem e que a sedimenta. Só à luz destas observações de Eco poderemos entender a função de solidariedade cívica assumida pela tragédia ateniense. Diversas são as repercussões da estética do humorismo, quando os seus pressupostos se reflectem numa obra dramática que se pretende “*mito* moderno da arte”, na medida em que a função desagregadora que lhe é inerente não pode deixar de incidir sobre a própria possibilidade da contextualização social da arte. *Finis tragoediae?*

O ritual de *sparagmos* com que termina o texto de *I giganti della montagna* será o momento da peça que mais directamente se confronta, por um lado, com as normas da verosimilhança, em virtude do seu carácter desmesurado, e, por outro lado, com os padrões da tragédia ática, em virtude da ausência de Dioniso, ou da sua associação a Apolo.

Os Gigantes, bárbaros combatentes e possantes obreiros (conforme os designa Ovídio [Met. 1. 151ss.], na sequência de uma tradição que remonta a Hesíodo [Theog. 182:7.] e aos poemas homéricos [Od. 7. 59.]), tentaram escalar até ao Olimpo, sobrepondo montanhas sobre montanhas. Chegaram a assustar os próprios deuses, que tiveram de travar duros combates contra os soberbos filhos da Terra. De entre eles, o esforçado Dioniso, que matou Êurito e muitos outros Gigantes que caíram na sua vinha. Para vencer Tífon, o monstro de cem cabeças, Zeus lançou sobre ele o monte Etna, cujas erupções são sinal da sua ira<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Célebre, a este propósito, o passo da primeira ode pítica: “Criou-o outrora a célebre gruta da Cilícia. Agora / as margens de Cumas, / enclausuradas no mar, e a Sicília pisam / o seu peito viril. / Domina-o a coluna do céu, o Etna nevado, / que todo o ano cria um gelo cortante. // As suas profundezas vomitam chamas terríveis / das fontes mais puras. / De dia, esses rios fazem correr uma torrente / de fumo a arder. Mas, nas trevas da noite, / uma chama rubra revolve as rochas, arrastando-as / com alarido para a planície do fundo do mar. / É esse o monstro que envia os jactos tremendos / de Hefestos, prodígio espantoso de se ver, / maravilha prodigiosa de se ouvir. // como

IL CONTE (*tirandosi a parte la Contessa*) Ma tu non hai paura, Ilse? Li senti?

SPIZZI (*atterrito, accostandosi*) Tremano i muri!

CROMO (*accostandosi anche lui atterrito*) Pare la cavalcata d'un'orda di selvaggi!

DIAMANTE Io ho paura! ho paura!

[GM, 253]

Ilse sobe a Montanha, delirante.

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,

avançando pelas montanhas frígias, lídias, com Brómio à frente!

Evoé!

[Eur. *Bac.* 135:42.]

Ilse quer celebrar aquele deus que é “[...] para os homens o mais temível, mas também o mais doce” [Eur. *Bac.* 861]. E o deus está ausente.

Não está aqui Brómio, não há aqui coros

e Bacantes de tirsos portadoras,

nem tímpanos a roar,

nem vinho novo a gorgolhar

junto de fontes de água a transbordar.

[Eur. *Cyc.* 63:67.]

Nada que ver com Dioniso.

ele está amarrado entre os píncaros do Etna, / de folhagem sombria, / e o solo, reclinado sobre um leito, que as costas / todas lhe dilacera e fere. Zeus, seja-nos dado / agradar-te, a ti que governas esta montanha, / fronte da terra frutífera, com cujo nome deu glória / à cidade vizinha o seu fundador ilustre [...]” [Hélade. *Antologia da cultura grega*, 165].

Angelini, Franca

“Teatri moderni”: *Letteratura italiana*, direzione Alberto Asor Rosa, 6. Teatro, musica, tradizione dei classici. Torino, Einaudi, 1986.

Bierl, Anton F. Harald

*Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*. Tübingen, Gunter Narr, 1991.

Bossetti, Gilbert

“De la poétique du mythe, de Bontempelli aux Géants de la montagne de Pirandello”: *Revue des études italiennes*, n.s., 28, 1-2, 1982.

D'Amico, Silvio

*Cronache del teatro*, a cura di E. Ferdinando Palmieri e Sandro D'Amico. Bari, Laterza, 1963-4, 2 vol.

Eco, Umberto

“Il comico e la regola”: *Sette anni di desiderio. Cronache, 1977-1983*. Milano, Bompiani, 1983.

Eurípides

*As Bacantes*, introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Edições 70, 1992.

*Cyclops*, with introduction and commentary by Richard Seaford. Oxford, Clarendon Press, 1984.

*Hélade. Antologia da Cultura Grega*, organizada e traduzida do original por Maria Helena da Rocha Pereira. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1995, 6ª ed.

Lesky, Albin

*Die griechische Tragödie*, dritte, neugestaltete u. erweiterte Auflage mit vier Abbildungen. Stuttgart, Kröner, 1964 [trad. port. São Paulo, Perspectiva, 1971].

[LIMC] *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. Zürich u. München, Artemis, 1981-94, 7 vol.

Macchia, Giovanni

“Luigi Pirandello”: *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, 9. *Il Novecento*. Milano, Garzanti, 1969.

*Medeia no drama antigo e moderno. Actas do colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991*. Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1991.

Meier, Christian

*Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München, Beck'sche, 1988 [trad. fr. Paris, Belles Lettres, 1991].

*Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, John J. Winkler a. Froma I. Zeitlin, editors. Oxford, New Jersey, Princeton University Press, 1992.

Oliveira, Francisco de

"Teatro e poder na Grécia": *Humanitas*, 45, 1993.

*The Oxford classical dictionary*, ed. by Hornblower a. Anthony Spawforth. Oxford, New York, Oxford University Press, 1996.

Pereira, Maria Helena da Rocha

*Estudos de História da Cultura Clássica. 1. Cultura grega*. Lisboa, Gulbenkian, 1993, 7ª ed.

Pirandello, Luigi

*Il fu Mattia Pascal*. Milano, Mondadori, 41960.

[GM] *I giganti della montagna: La nuova colonia. Lazzaro. I giganti della montagna*, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Marziano Guglielminetti. Milano, Garzanti, 1995.

[GM-Trad.] *Os Gigantes da Montanha*, apresentação e tradução de Rita Marnoto. Lisboa, Cotovia, 1997.

*Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani. Milano, Mondadori, 1995.

*Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti. Milano, Mondadori, 51993.

Pohlenz, Max

*Kleine Schriften. 2*, hs. v. Heinrich Dörrie. Hildesheim, Georg Olms, 1965.

Pickard-Cambridge, Arthur W.

*Dithyramb, tragedy and comedy*. Oxford, Clarendon Press, 1968, 2. ed.