



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PEDRO LENO DE JESÚS DA SILVA

**UM VISLUMBRE DO DIVINO: A NARRATIVA QUE ACOMPANHA A POSSESSÃO
DE PERSONAGENS NO DRAMA TRÁGICO GREGO**

FORTALEZA

2016

PEDRO LENO DE JESÚS DA SILVA

UM VISLUMBRE DO DIVINO: A NARRATIVA QUE ACOMPANHA A POSSESSÃO
DE PERSONAGENS NO DRAMA TRÁGICO GREGO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S582v Silva, Pedro Leno de Jesús da.
Um vislumbre do divino : a narrativa que acompanha a possessão de personagens no drama trágico grego / Pedro Leno de Jesús da Silva. – 2016.
104 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2016.
Orientação: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.
1. Tragédia grega. 2. Drama. 3. Narrativa. 4. Intervenção divina. I. Título.

CDD 400

PEDRO LENO DE JESÚS DA SILVA

UM VISLUMBRE DO DIVINO: A NARRATIVA QUE ACOMPANHA A POSSESSÃO
DE PERSONAGENS NO DRAMA TRÁGICO GREGO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Gustavo Bezerra do Nascimento Costa
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

A minha mãe Gorette e a minha irmã Patrícia.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Ao professor Orlando Luiz de Araújo, pela orientação oferecida inclusive em momentos que pareciam ser apenas de conversa descontraída.

Aos colegas de curso e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelas discussões que me engrandeceram como aluno e como indivíduo.

Aos meus amigos Ana, Bruno, Caio, Cher, Cíntia, Felipe, Jane, Juan e Tiago, pela amizade e companhia imprescindíveis na minha vida. Eles, que são *O Diabo na rua, no meio do redemunho...*

A minha família, que me protege, me fortalece e me guia.

Ao meu sobrinho Juan Pedro, que desentristeceu o meu coração.

A Cassio Monteiro, pelo amor que me salva do vazio.

A lenda tenta explicar o inexplicável. Uma vez que vem de uma verdadeira razão, ela deve terminar novamente no inexplicável.

(Franz Kafka)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo verificar a presença de elementos de ordem narrativa, entendida como o surgimento de um relato, que por sua vez pressupõe um narrador, entidade que conta/narra/relata os eventos formadores de um enredo narrativo, nas tragédias gregas *As Bacantes*, de Eurípides; *Ájax*, de Sófocles; e *Agamêmnon*, de Ésquilo. Esses textos são tradicionalmente entendidos como dramáticos, uma vez que são marcados pela ausência de narrador, como entendem alguns narratologistas, e apresentam enredos formados por ações praticadas pelas próprias personagens. Também é objetivo desta pesquisa identificar a associação entre esses elementos narrativos e um prodígio, ou a intervenção de uma divindade nas ações de uma personagem. Essa associação é entendida, aqui, como um importante elemento na construção da essência trágica das obras citadas. Para tanto, o início desta pesquisa se volta para a origem da tragédia ateniense e sua relação com as crenças religiosas cultuadas naquele território desde épocas anteriores até o século V a.C., período marcado pelo apogeu do gênero trágico em Atenas, baseando-se nos estudos sobre tragédia de Albin Lesky (1976), H. D. F. Kitto (1990) e Junito de Souza Brandão (2009), e nos textos de E. R. Dodds (2002), Jean-Pierre Vernant (2006), Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2011), e Walter Burkert (1993), sobre religião e mitologia grega, como principais pressupostos teóricos. Em seguida, partindo do princípio de que os eventos marcados pela intervenção divina, entendidos ao longo do texto também como loucura divina ou loucura possessiva, são mais compatíveis com a narração do que com a dramatização dos eventos, analisam-se as narrativas que relatam a ação divina sobre uma personagem humana incorporadas ao enredo dramático de *As Bacantes*, marcado, do início ao fim, pela intervenção dionisíaca, com o auxílio dos textos de Barbara Goward (1999), Irene de Jong (2014), Manfred Jahn (1996), entre outros teóricos. O propósito da análise é entender o papel desses elementos narrativos na construção da tragicidade da peça euripidiana. Depois, a pesquisa se concentra na loucura do herói Ájax, infligida pela deusa Atena, na tragédia *Ájax*, e, na tragédia *Agamêmnon*, no episódio em que Cassandra, em transe compelido pelo deus Apolo, narra, em frente ao palácio, o assassinato do rei Atrida por sua esposa em seus aposentos. A análise destas últimas peças, em comparação à da primeira obra, também visa a perceber o valor das narrativas associadas a prodígios divinos e incorporadas ao enredo dramático na (re)construção de um conceito de tragédia na Atenas do século V a.C., como o entendiam seus contemporâneos e também a posteridade.

Palavras-chave: Tragédia grega. Drama. Narrativa. Intervenção divina.

RESUMÉ

Ce travail a le but de vérifier la présence d'éléments d'ordre narrative, conçue ici comme la présence d'un récit qui présuppose à son tour un narrateur, être qui raconte/dit/rapporte les événements qui forment le scénario narratif, dans les tragédies grecques *Ajax*, de Sophocle ; *Les Bacchantes*, d'Euripide ; et *Agamemnon*, d'Eschyle. Ces textes-là sont traditionnellement considérés comme dramatiques, puisqu'ils sont marqués par l'absence de narrateur, d'après les théories de quelques narratologistes, et présentent les scénarios construits par des actions pratiquées par les personnages eux-même. Cette recherche cherche aussi à identifier l'association entre ces éléments narratifs et un prodige, c'est-à-dire, l'intervention d'une divinité dans les actions d'un personnage. Cette association est considéré ici comme un élément important pour la construction de l'essence tragique des oeuvres citées. Le début de cette recherche se penche donc sur l'origine de la tragédie athénienne et sa relation avec les croyances religieuses existantes dans ce territoire depuis des temps précédents au cinquième siècle avant J.-C., période signalée par l'apogée du genre tragique à Athènes, en se basant sur des études à propos de la tragédie de Albin Lesky (1976), H. D. F. Kitto (1990) et Junito de Souza Brandão (2009), et également sur des textes de E. R. Dodds (2002), Jean-Pierre Vernant (2006), Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet (2011), et Walter Burkert (1993), à propos de religion et mythologie grecque, comme les principaux schémas théoriques. Ultérieurement, en partant du principe que les événements signalés par l'intervention divine, considérée aussi dans l'ensemble du texte comme folie divine ou folie possessive, sont beaucoup plus compatibles avec la narration qu'avec la dramatisation des événements, on analyse les récits qui racontent l'action divine sur un personnage humain intégré au scénario dramatique de l'oeuvre *Les Bacchantes* marqué du début jusqu'à la fin par l'intervention dionysiaque, à l'aide des textes de Barbara Goward (1999), Irene de Jong (2014), Manfred Jahn (1996), également appuyé sur les textes d'autres théoriciens. L'objectif de l'analyse est celui comprendre le rôle de ces éléments narratifs dans la construction de la tragédie de la pièce d'Euripide. Après, la recherche se concentre dans la folie du héros Ajax, infligée par la déesse Athena, et dans la tragédie *Agamemnon*, l'épisode dans lequel Cassandre, en transe contraint par le dieu Apollon, raconte, devant le palais, le meurtre du roi Atride qui a été tué par son épouse dans ses appartements. L'analyse de ces dernières pièces, en comparaison avec la première oeuvre, cherche à réaliser la valeur des récits associés à prodiges divines et intégrés au scénario dramatique dans la (re)construction d'un concept de tragédie dans cette Athènes du Ve siècle av. J.-C., comme le compranaient ses contemporains et aussi la postérité.

Mots-clés : Tragédie grecque. Drame. Récit. Intervention divine.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	OS PRIMÓRDIOS DA TRAGÉDIA GREGA	16
2.1	Mito e religião: o período arcaico da Grécia	17
2.2	O surgimento da tragédia grega: dos rituais religiosos aos festivais teatrais do século V a.C.	19
2.2.1	Dioniso: loucura, disfarce e estranhamento	21
3	O DRAMA TRÁGICO NA GRÉCIA CLÁSSICA	23
3.1	A composição da tragédia: da encenação teatral à obra poética	24
3.2	O percurso da tragédia: a produção de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, a tríade canônica da tragédia	27
3.2.1	Ésquilo e a Tragédia Antiga	27
3.2.2	Sófocles e a Tragédia Intermediária	32
3.2.3	Eurípides e o prenúncio da Tragédia Nova	35
3.3	Os gêneros épico e dramático: diálogo presente na tragédia grega	41
4	AS BACANTES: A LOUCURA DIONISÍACA	48
4.1	O prólogo de <i>As Bacantes</i>: a chegada de Dioniso a Tebas	49
4.2	O poder de Dioniso: as narrativas dos mensageiros de Penteu	61
5	A PUNIÇÃO DE ÁJAX E A DE CASSANDRA PELA LOUCURA	77
5.1	Ájax: a demente doença	78
5.2	Cassandra: a vidente que não profetiza	91
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
	REFERÊNCIAS	101

1 INTRODUÇÃO

O teatro grego antigo é expressão artística de grandiosa importância não só para o século V a.C. da Grécia Antiga, período em que o gênero alcançou seu apogeu, mas para a história da arte no Ocidente. Estudar o drama grego, e, em especial, o drama trágico ateniense, é buscar entender de que forma os elementos contextuais daquela época interferiram na produção artística grega, ao mesmo tempo em que se vislumbra de que maneira o grego se utilizava dessa expressão para se posicionar frente às questões que o afligiam naquele momento e aos questionamentos existenciais do homem, discutindo questões ditas universais, como a sua origem enquanto ser humano, a sua existência, e as regras de organização social como meio de possibilitar a sua sobrevivência. Nesse sentido, para que não se faça um estudo ingênuo sobre a tragédia grega, seja qual for o caminho a ser seguido, é preciso considerar também, além da arte, a significação que tiveram para o homem da Antiguidade, tanto no período arcaico como no período clássico, fenômenos como a religião, a política, o trato com os semelhantes (e os divergentes), bem como as relações mantidas entre estes e a produção artística daquela época, ou seja, é importante entender a confluência entre os elementos constituintes da vida em sociedade, formadores de sua cultura.

Em linhas gerais, entendemos aqui a tragédia grega a partir do que já afirmava Aristóteles (2015) no século IV a.C., como meio de expressão artística, a μιμήσις, imitação da realidade, com o mais alto grau de trato poético, ao lado da epopeia, diferenciando-se desta, à medida em que, a primeira é tratada enquanto drama, ação praticada por atores em cena, para suscitar no público o fenômeno a que o filósofo chama de κάθαρσις, o efeito de despertar temor e piedade para a purificação das emoções. À segunda expressão caberia exercer efeitos parecidos no público, mas a partir da narração dos eventos, e em ambas as expressões, posto que são imitações da realidade, o objeto seria a ação de grandes homens, um dos motivos para a posição elevada ocupada pelas duas artes poéticas. Mas se, por um lado, Aristóteles aproxima a tragédia e a epopeia pelo objeto de que as duas expressões tratam, e por outro as diferencia pela maneira como cada uma trata esse mesmo objeto, ele chega a aceitar que uma expressão artística não seja necessariamente excludente da outra, concebendo a possibilidade de encontrarmos elementos de um gênero poético dentro do outro, bem como elementos dramáticos associados à narrativa épica, ou dando indícios de que isso seja possível.

A partir dessas afirmações, iniciamos nossos estudos sobre a tragédia grega na intenção de analisarmos os elementos narrativos presentes no drama trágico, associados ao fenômeno conhecido como *mania* possessiva, ou loucura divina, que se caracteriza pelo estado

de furor causado pela intervenção de uma divindade nas ações de uma personagem na tragédia. Essa intervenção divina faria surgir, em um texto identificado como dramático, marcado pela encenação dos atores, o imediatismo das ações, elementos de ordem narrativa, ou a narração de episódios pertencentes ao enredo dramático, mas suprimidos da encenação, seja por conta de um distanciamento temporal ou espacial. Isso nos leva à associação dessa simbiose de elementos discursivos de ordem poética a elementos de ordem temática do texto teatral, pois acreditamos que a narrativa surge, nesse momento, como tentativa de alcançar uma realidade de outra ordem, onde a ação humana não é permitida, daí sendo possível apenas que se fale dela. Logo, a associação entre os elementos narrativos e a intervenção de uma divindade no mundo dos homens seria, no texto dramático, elemento de construção da natureza trágica da tragédia grega.

Para alcançarmos o objetivo desta pesquisa, selecionamos as tragédias *Agamêmnon*, de Ésquilo, em que a personagem Cassandra, sacerdotisa de Apolo, narra a cena do assassinato do rei Atrida por Clitemnestra, sua esposa; a obra de Sófocles, *Ájax*, em que o herói da guerra de Troia se rebela contra os reis, seus companheiros de batalha, e, acreditando estar agindo contra eles, dizima um rebanho, influenciado pela deusa Atena; e a tragédia *Bacas*, ou *As Bacantes*¹, do tragediógrafo Eurípides, em que o deus Dioniso, reivindicando a aceitação de sua divindade na sua terra de origem, transforma todas as mulheres tebanas em sacerdotisas de seu culto, resultando no assassinato do rei Penteu por sua própria mãe. Essas três tragédias servirão de objeto de análise para o desenvolvimento desta pesquisa, salientando que todas possuem como elemento comparativo a presença de elementos narrativos associados a cada um dos episódios destacados acima.

Organizamos, então, nossa escrita em quatro etapas: na primeira, iniciamos uma discussão sobre o percurso dos rituais religiosos que associavam o canto e a dança no período arcaico da Grécia antiga, em que se desenvolveram os elementos formadores do gênero trágico, até o período em que a tragédia se torna espetáculo pertencente aos festivais religiosos de culto ao deus Dioniso na Atenas democrática do período clássico grego. Nesse capítulo, o segundo da dissertação, discutimos a formação e a consolidação da conjuntura mítico-religiosa ao longo dos séculos do período arcaico, e a construção do panteão de divindades gregas que formaram a religião cívica do período clássico, e, mais precisamente, do século V a. C.

A relevância dessa discussão se mostra múltipla quando consideramos tanto a relação entre os ritos religiosos – o canto coral, a dança e o êxtase – elementos que darão origem

¹ A possibilidade de tradução do título da tragédia de Eurípides para *Bacas* está presente na tradução de Jaa Torrano, na edição bilingue desta tragédia (EURÍPIDES, 1995).

ao drama trágico ateniense, quanto a utilização do mito como matéria para a composição do enredo trágico, em que percebemos o movimento inverso, efetuado pela tragédia, de retorno ao passado, seja ele mítico ou histórico; ao passo que, de outro lado, identificamos a atuação de Dioniso, que abrange desde o devaneio e a loucura, e o furor causado pelo vinho, até a representação teatral, tornando-se a apresentação competitiva de tragédias parte integrante dos festivais organizados em honra a essa divindade na Atenas do período clássico.

Consideramos necessária essa discussão porque acreditamos que creditar a origem da tragédia ao rito dionisíaco, como o faz a maioria dos helenistas, inclusive Aristóteles, não abrange toda a riqueza temática e estrutural desse gênero, visto que o próprio rito dionisíaco, que cultua uma divindade de origem oriental, agrega uma multiplicidade de elementos ritualísticos que já existiam em território helênico muitos séculos antes de Dioniso ser concebido da maneira como o é no século V a. C.

Estudando o mito e os ritos báquicos, e os elementos religiosos de que o culto de Dioniso se serviu em seu processo de desenvolvimento no território helênico, adentramos em questões associadas às concepções de realidade humana e realidade divina, e como, por meio de processos ritualísticos, essas duas realidades se tocam e se intercedem, seja pelo furor causado pela dança, seja pela possessão de um deus. De ambas as formas, percebemos que o mortal abre mão de sua razão para receber a intervenção divina. Para tanto, tomamos como base os estudos sobre mitologia e religião grega desenvolvidos por Mircea Eliade (2010), Jean-Pierre Vernant (2006 e 2014), Pierre Grimal (2011), Walter Burkert (1993), Fernand Robert (1988), E. R. Dodds (2002) e Junito de Souza Brandão (2009 e 2013). Evidenciamos, assim, que não só os elementos constituintes da tragédia, como o coro, a dança e o canto, têm sua origem nos cultos religiosos praticados desde o período arcaico da Grécia Antiga, mas a própria natureza trágica do drama ateniense é originária de momentos anteriores ao período das apresentações festivas na *pólis* ateniense, em que as tragédias eram apresentadas ao público.

Em seguida, no terceiro capítulo, discutimos os elementos da tragédia, partindo do espetáculo, voltado para a encenação, adentrando os textos teatrais e a construção do enredo dramático, para culminarmos na análise dos textos enquanto obras poéticas que “atingem melhor a sua finalidade”, em acordo com a definição de Aristóteles (1462b), concentrando-nos nas produções dos três grandes tragediógrafos atenienses Ésquilo, Sófocles e Eurípides, de cujos textos integrais dispomos.

Desenvolvemos, nesse momento, a pesquisa apoiados na *Poética* (2005 e 2015) de Aristóteles, e nos textos de Albin Leskin (1976), H. D. F. Kitto (1990), Pascal Thiery (2009), e novamente Junito de Souza Brandão (2009 e 2013), a produção trágica de cada um desses

autores e suas contribuições para o desenvolvimento da tragédia, dispondo-os em ordem cronológica; bem como sua relação com o trágico, as nuances de cada uma das três produções e a relação desenvolvida por cada um dos tragediógrafos com a mitologia e com o elemento trágico presente em suas obras artísticas; aproveitando o ensejo para apresentar mais detalhadamente as obras que compõem o *corpus* desta dissertação, e que doravante serão analisadas uma a uma, de acordo com as premissas construídas até aqui. A discussão tem por objetivo evidenciar que a natureza trágica da tragédia ateniense do século V a.C. é marcada pela oposição entre a grandiosidade divina e a efemeridade humana, e surge quando o homem, de alguma maneira, “desrespeita” o limite humano imposto pelos deuses, fenômeno tratado individualmente por cada um dos três dramaturgos.

Nesse capítulo também discutimos a natureza do gênero dramático e sua relação com o gênero épico no texto trágico. Considerando os estudos de Narratologia aplicada ao drama e à tragédia grega, de Manfred Jahn (2001), Anatol Rosenfeld (1985), Cesare Segre e John Meddemem (1981), Barbara Goward (2004) e Irene de Jong (2014), expomos a possibilidade de tratar o texto dramático como unidade narrativa, defendida por alguns narratologistas, considerando também os estudos dos que defendem que a análise narratológica deve limitar-se aos trechos narrativos incorporados pelo enredo dramático, assim como os efeitos resultantes da vinculação entre os gêneros épico e dramático na edificação da trama trágica.

O quarto capítulo é dedicado à análise da tragédia euripídiana *As Bacantes*, obra de enorme relevância para esta pesquisa e para os estudos helenistas em geral, visto ser considerada um dos mais importantes artefatos arqueológicos de que dispomos sobre a religião dionisíaca, cujas informações são corroboradas por outros documentos provenientes do mundo helênico, como vasos e fragmentos de texto.

O enredo da obra trata do retorno de Dioniso a Tebas para instaurar na cidade o seu culto e reivindicar a honra de sua mãe, morta por ocasião de seu nascimento. Dioniso enlouquece as tebanas, enviando-as às montanhas para que lá pratiquem rituais religiosos em sua honra. Enquanto isso segue para a *pólis* em forma humana, disfarçado de sacerdote de seu próprio culto, acompanhado do coro de bacantes lídias.

Enquanto as tebanas se juntam enlouquecidas na floresta, Dioniso age junto do coro na cidade. Ao mesmo tempo em que a loucura dionisíaca se instaura na região, os acontecimentos que envolvem as loucas são levados de um lugar para outro por meio dos relatos de mensageiros e servos, demonstrando a ação onipresente de Dioniso ao longo da trama. Esses relatos, feitos por diferentes narradores a diferentes narratários são analisados um a um no

quarto capítulo desta dissertação sob a ótica da divisão entre a percepção humana da realidade e a percepção divina, notada já em estudos anteriores, como o desenvolvido por Jaa Torrano (1995), e o de Trajano Vieira (2010), que antecedem suas traduções da tragédia, e que utilizamos como suporte para efetuar nossa análise linguística da obra; o estudo de Jean-Pierre Vernant (2014) sobre a identidade dionisíaca e seu culto na mesma tragédia; e também a obra de E. R. Dodds (2002) e suas considerações sobre loucura e menadismo. Para alcançarmos uma análise narratológica desses trechos, apoiamo-nos principalmente nos textos de Irene de Jong (2014), Barbara Goward (1999), que aplicam os conceitos de narratologia ao estudo da tragédia grega; bem como nos textos de Manfred Jahn (1996 e 2001). Esses textos são notoriamente importantes para a pesquisa, pois tanto discutem a aplicação de termos da narratologia ao drama, como desenvolvem relevante debate sobre conceitos caros aos estudos narratológicos, como os de *focalização*, *tempo*, *espaço* e *ritmo*, desenvolvidos a partir das pesquisas de grandes narratologistas, como Gérard Genette, Roland Barthes e Algirdas Julien Greimas.

Interrompida a discussão sobre *As Bacantes*, partimos para o quinto capítulo, em que aplicamos as discussões narratológicas desenvolvidas nos capítulos anteriores às obras *Ájax*, de Sófocles, e *Agamêmnon*, de Ésquilo. Concomitante ao estudo narratológico, traçamos uma comparação da relação entre o divino e o mortal com base nas discussões presentes na primeira análise. Essa necessidade surge por conta de a relação entre essas duas realidades ser distorcida, ou quebrada pela presença de elementos que indicam a intervenção divina e a posse de uma personagem por uma divindade: Atena, no caso do herói Ájax; e Apolo, no caso da vidente Cassandra.

Pretendemos demonstrar que, como no caso de Dioniso em Tebas, Atena se utiliza da loucura que inflige a Ájax para intervir naquele meio. Neste momento, em acordo com as considerações desenvolvidas em capítulos anteriores, demonstramos que a intervenção divina por meio da loucura é perfeitamente aceitável, mesmo em se tratando de uma divindade outra que não Dioniso. Notamos, aliás, que as divindades, apesar de se identificarem com determinados campos de influência, podem agir sobre qualquer evento em que se identifique a ação divina. Além disso, expomos semelhanças entre a figura de Atenas e a de Dioniso, que extinguem qualquer estranheza na consideração de a deusa da razão e do bom pensamento agir sob o papel da loucura. Nesse momento, a visão de Flávio Ribeiro de Oliveira e sua tradução da obra em estudo ganham relevância, visto que o helenista também desenvolve uma discussão com base na relação entre o mortal e o divino em *Ájax*, apesar de não adentrar o campo da narratologia aplicada ao texto dramático.

O referido episódio de Ajax possesso será retomado por meio de narrativa, variadas vezes, por diferentes personagens, demonstrando-se focalizações diversas sobre o mesmo fato, fenômeno que acreditamos associar-se diretamente à construção do caráter trágico do texto sofocliano. É, pois, nesse processo analéptico, e nas diferentes focalizações, relacionadas ao conhecimento do caráter divino da loucura de Ajax, que concentramos nossa análise. Em seguida, ainda no mesmo capítulo, passamos ao estudo dos fenômenos linguísticos e discursivos associados à loucura profética de Cassandra. Buscamos aproximar o evento profético protagonizado pela personagem da obra de Ésquilo com os eventos até agora mencionados. Destacamos os trechos em que Cassandra se encontra em seu transe profético, sob controle das visões incididas por Apolo, deus da arte divinatória, e construímos nossa análise na intenção de sustentar a hipótese que nos guia, ao longo deste trabalho, a de que a interseção entre a realidade humana e a realidade divina, por meio da intervenção de uma divindade é mais compatível com a narrativa do que com o drama, mesmo em um gênero dramático como a tragédia, visto que de maneira inovadora dentro do conjunto de produções trágicas atenienses, Cassandra é a primeira personagem em que se percebe a dramatização de um transe, numa encenação de caráter metalinguístico, fático e lírico, como percebe Barbara Goward (2004) em sua análise da mesma obra esquiliana.

Por fim, tecemos algumas considerações sobre as reflexões feitas a partir e em consequência de nossa análise sobre a relação entre drama, narrativa, mitologia, religião e a condição humana na construção do caráter trágico das obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e sobre a relevância que a tragédia ateniense ainda conserva na contemporaneidade.

2 OS PRIMÓRDIOS DA TRAGÉDIA GREGA

Assim como o Renascimento marca o momento histórico do homem europeu de ruptura com o medievalismo entre os séculos XIV e XVI; o Romantismo está intimamente ligado aos eventos sociais que marcaram diretamente a Europa e a América dos séculos XVIII e XIX, ou as Vanguardas Europeias influenciaram e foram influenciadas pela sociedade ocidental, na virada do século XIX para o século XX, o drama trágico identifica-se histórica e culturalmente com a Grécia do século V a.C.

Isso significa que a tragédia grega, para tomar as proporções que teve e continuar como expressão artística significativa e de grande influência até os dias atuais, encontrou, naquele momento, em seu contexto sócio-político e cultural, elementos que possibilitaram sua formação e lhe deram relevância, bem como, num movimento recíproco, o próprio drama trágico foi elemento de influência, transformador ou manipulador do pensamento grego acerca das questões de que tratou. Nesse sentido, a tragédia grega pode ser entendida como uma das formas criadas pelo grego daquele momento histórico de se questionar, por meio da arte, sobre temas essencialmente humanos, metafísicos, além das questões contextualizadas com a configuração social da época. Logo, estudar o drama trágico em Atenas é buscar entender como questões que afligem o ser humano tocaram o ateniense do século V a.C., naquele ambiente, e como ele se utilizou dos mecanismos e elementos da sua realidade para, a partir de seu entendimento do mundo e da condição do homem, produzir arte, em geral, e, dentre as diversas expressões artísticas do momento, a poesia trágica.

No entanto, para que um estudo sobre tragédia e sobre os elementos que a identificam como tal não se torne um trabalho ingênuo ou superficial, é preciso que se considere, seja qual for a discussão que se queira travar sobre esse tema, os elementos possibilitadores de sua origem, como sua relação com a mitologia e a religião grega, a partir dos ritos e crenças, que ofereceram elementos constituintes da tragédia; bem como os elementos que configuravam a sociedade grega do século em que a encenação de obras trágicas se fazia um dos eventos de maior importância da vida artística grega e sua relação com a conjuntura política que vigorava; e, por fim, os elementos estruturais da tragédia, enquanto texto teatral e também obra literária, diferenciando nesse sentido sua recepção pelo público à época de sua recepção, nos períodos posteriores, assim como é preciso ter em mente a diferença entre a leitura de um texto escrito e a leitura de uma encenação.

Dessa forma, o principal propósito deste trabalho é identificar e analisar as possíveis relações entre os elementos narrativos presentes na tragédia grega, texto marcado pelo

imediatismo das ações, por isso diferenciado da narrativa, como já afirma o filósofo grego Aristóteles, no século IV a.C., e a manifestação de uma entidade sobrenatural sobre as ações das personagens, episódio identificado pela literatura como loucura possessiva. Isto é, como a intervenção de um deus, uma figura mitológica, sobre as ações de uma personagem, no texto dramático, relaciona-se com o surgimento de elementos essencialmente narrativos, como o distanciamento temporal ou espacial dos fatos e a presença de um narrador no texto, na constituição da natureza trágica do drama ateniense.

Para alcançar nosso objetivo, pretendemos primeiramente, neste capítulo, refletir sobre as questões referentes a mitologia e religião que antecedem a tragédia grega, mencionadas acima, para discutir a loucura e suas relações com o sobrenatural nos rituais religiosos, segundo o pensamento grego, para, em seguida, adentrarmos o texto poético e tentarmos identificar as relações entre um e outro e suas consequências discursivas para o texto trágico.

Busquemos, então, um percurso.

2.1 Mito e religião: o período arcaico da Grécia

Um dos maiores consensos com que nos deparamos nesta pesquisa refere-se à dificuldade de se estabelecer uma doutrina no comportamento religioso da Hélade antiga, no período denominado por Walter Burkert (1993) e amplamente aceito pelos helenistas como período Arcaico, em oposição ao período Clássico, identificado com a formação das *pólis* gregas, seja pelo fato de se tratar de um território em que se sucederam várias invasões de povos que, a sua maneira, traziam de fora suas crenças e ritos, seja pela falta de dogmas (ou a variedade deles) que conduzissem os rituais religiosos cultuados no território heleno, ao longo dos séculos anteriores ao século V a. C. Apesar disso, a religião grega, segundo Jean-Pierre Vernant (2006, p. 13),

mergulha suas raízes numa tradição que engloba a seu lado, intimamente mesclados a ela, todos os elementos constitutivos da civilização helênica, tudo aquilo que dá à Grécia das cidades-Estado sua fisionomia própria, desde a língua, a gestualidade, as maneiras de viver, de sentir, de pensar, até os sistemas de valores e as regras da vida coletiva.

Mesmo que não identifiquemos um comportamento essencialmente religioso, é facilmente perceptível a influência das crenças religiosas nos mais variados ambientes sociais e na cultura grega. Ao mesmo tempo em que é difícil diferenciar um comportamento estritamente religioso, é praticamente impossível dissociar a religião do pensamento grego.

Outra questão que precisa ser esclarecida, ou, ao menos, discutida é a relação entre mitologia e culto religioso, visto que não é possível identificar sempre qual antecede qual nessa relação íntima mantida entre os dois. Fernand Robert (1988), em seu estudo sobre religião grega, esclarece que o mito é construído para explicar determinados comportamentos ritualísticos, ou melhor, os rituais sempre antecedem os mitos. Esse fenômeno, no entanto, não pode ser considerado como uma fórmula que explique essa relação, visto que os mitos se modificam, se misturam e se reconstróem em torno de um determinado ritual, levando-nos a considerar a possibilidade de o mito influenciar a organização ritual, vide os relatos sobre Hércules, um dos maiores heróis já cultuados no território grego, que muitas vezes existiam em diferentes regiões antes da própria figura do herói ser criada e absorver os relatos já existentes de grandes feitos heroicos.

Junito de Souza Brandão, em consonância com o que vem sendo discutido, define religião como

o conjunto de atitudes e atos pelos quais o homem se prende, se liga ao divino ou manifesta sua dependência em relação aos seres invisíveis tidos como sobrenaturais. Tomando-se o vocábulo num sentido mais estrito, pode-se dizer que a religião para os antigos é a reatualização e a ritualização do mito. (BRANDÃO, 2013, p. 41)

No que se refere ao mito, aliás, uma característica que tanto Robert (1988), como Vernant (2006) e Brandão (2013) destacam, é que se trata de uma narrativa de caráter coletivo sobre as origens do mundo, e, por isso, deve ser encarado enquanto uma história verdadeira, não se trata de uma *fábula*. O mais importante do mito é seu enredo e não o efeito que ele causa a quem com ele interage. Desse modo, enquanto os rituais religiosos são praticados com base na crença de que causam algum efeito resultante do contato com o sobrenatural, os mitos são a parte justificativa desses rituais religiosos. O mitólogo e filósofo Mircea Eliade, concebe o mito atentando, além de seu caráter sobrenatural, seu caráter justificativo da criação:

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. (ELIADE, 2010, p. 11)

Nessa perspectiva, quando nos referimos à loucura associada a um episódio de âmbito religioso, devemos ter em mente que o termo se refere à estranheza de um comportamento de caráter não civilizado, fora de qualquer padrão social alheio à religião. A loucura possessiva não deve ser entendida em nossa pesquisa como a falta de saúde, visão

científica do comportamento do louco. O termo grego, *μανία*, inclusive, é comumente apresentado quando o comportamento se associa ao culto religioso que envolve a dança, ou outro evento de *purificação* que não esteja associado a um *sacrifício*, dois termos também muito comuns em estudos sobre religião.

Walter Burkert (1993), assim como E. R. Dodds (2002), destaca que a loucura era vista na Antiguidade essencialmente como uma doença do espírito enviada pelos deuses. Já a dança, definida por Burkert (1993, p. 212) como “o movimento coletivo, ritmado e repetitivo, sem finalidade específica, é como que a forma pura cristalizada do ritual em geral”. O autor também menciona a loucura coribante, que Platão cita em *Íon*, um gênero particular de estado possesso em que as coribantes entram num processo de perda da consciência à medida que ouvem um tom musical específico. “Quando, por fim, o indivíduo que dança se encontra exausto, ele sente-se liberto não só da loucura, mas de tudo o que anteriormente o oprimiu.” (BURKERT, 1993, p. 172)

Outra característica da religião grega são os *mistérios*, cultos de público restrito, cujos rituais eram relativamente secretos, constituídos de cortejos fúnebres, cantos e danças. Segundo Robert (1988, p. 40), tais cultos se faziam secretos “não tanto porque neles se revela uma doutrina hermética, esotérica, mas pelas mesmas razões que obrigam a tomar precauções contra o contágio das imundícies em torno dos lugares onde se estabelece um contato com o mundo dos mortos”. Esses cultos podiam fazer reverência a Dioniso e a Apolo, mas também a Deméter e Corê-Perséfone, deusas tradicionalmente ligadas ao ciclo de colheitas e à fertilidade da terra, e tinham como finalidade a purificação do espírito. Esses rituais de origem incerta sobreviveram até o período clássico e mantiveram íntima relação com as festas dionisíacas em que eram encenadas as tragédias gregas.

2.2 O surgimento da tragédia grega: dos rituais religiosos aos festivais teatrais do século V a.C.

É comumente aceito que a tragédia grega tem suas origens nos rituais em honra ao deus Dioniso. Daí o seu nome, *tragos*, que em grego antigo significa *bode*, um dos epítetos do deus, e *aedia*, que tem seu significado relacionado a *canto*. Mas, além do nome, a própria estrutura da tragédia advém desses rituais. É que, sendo Dioniso o deus do devaneio enquanto meio de alcançar a realidade divina, seus rituais seriam marcados pelo furor das mênades ou bacantes, suas sacerdotisas, que, inebriadas pelo licor produzido a partir da uva, misturavam música e dança como meio de entrar em contato com o deus cultuado.

Acreditamos, porém, que essa relação da tragédia grega com o culto a Dioniso serve muito mais para explicar a popularidade adquirida posteriormente por esse deus na Atenas do século V a.C. e sua relação com o teatro grego – Dioniso torna-se, então, a divindade protetora do teatro – do que propriamente o percurso histórico da tragédia, sobre cujo surgimento há poucas informações consistentes que nos permitam trilhar um caminho indiscutivelmente confiável.

Em outras palavras, os elementos rituais que se acredita terem dado origem ao teatro grego, atribuídos aos cultos dionisiacos não eram exclusivamente pertencentes aos cultos de Dioniso. O mesmo pode ser dito da zoomorfização que assume a imagem do bode, animal comum nos sacrifícios em honra aos deuses gregos. A figura de Dioniso na verdade, à medida que se desenvolve e aparece entre os deuses olímpicos, toma posse de comportamentos rituais existentes nas diversas manifestações religiosas já praticadas pelos povos que habitavam aquele território em períodos anteriores. A ritual bacante absorveu elementos de rituais, presentes no território helênico desde tempos remotos, ligados a outras divindades que também se identificavam com o ambiente selvagem e com a terra e a colheita.

Não pretendemos aqui questionar a paternidade de Dioniso sobre o Teatro Antigo, visto terem suas trajetórias – da divindade e do gênero poético – interseções que as confundem ao longo dos séculos anteriores ao período áureo do teatro ateniense. Fernand Robert (1988) afirmava que na intrincada constituição religiosa e ritual entre os antigos helenos, já existia

[...] uma grande quantidade de ritos nos quais um personagem é chamado a desempenhar o papel de um deus e onde suas funções oficiais fazem dele não apenas o representante do deus, como também o próprio deus; e, sem dúvida, é por isso que muitas festas deram origem a representações dramáticas. (ROBERT, 1988, p. 33)

Além disso, as fontes de que dispõem os estudiosos são rarefeitas e insuficientes para que se afirme categoricamente algo que vá de encontro a opiniões estabelecidas entre os helenistas. Pretendemos apenas enxergar os fenômenos que ligam esses temas, considerando toda a amplitude que podem ter tomado seus percursos, ou observar os elementos ritualísticos atribuídos ao deus báquico, mas compartilhados com outras divindades também ligadas ao ambiente selvagem e à figura feminina, e que antecedem mesmo a consolidação da identidade dionisiaca na cultura grega, para ampliar nossa noção dos elementos originários tanto do teatro grego, quanto da ideia de *mania* possessiva, que também designa o devaneio momentâneo que toma os sacerdotes em meio ao culto a certa divindade. Entender o lugar de Dioniso na cultura grega, aliás, é imperativo para que identifiquemos a relação tríplice entre loucura, religião e poesia trágica na Grécia Antiga.

2.2.1 Dioniso: loucura, disfarce e estranhamento

Dioniso é a figura chave deste trabalho, o elo entre a loucura e o drama trágico, as duas faces do tema desta pesquisa. É impossível falar de um desses dois assuntos no contexto helênico sem partir da figura dionisíaca ou nela culminar. Isso se deve a Dioniso ser o deus do intermédio, do rompimento das fronteiras, do “não lugar”. Ele é figura que se identifica tanto com o devaneio, a festa, a orgia e a perda do controle, rompendo com as regras que ditam o comportamento do indivíduo dentro de uma coletividade, e também da percepção humana da realidade, como se identifica com o disfarce próprio do ator, a ludicidade construtora do teatro. Logo, antes de traçar o percurso do teatro, é preciso entender minimamente o percurso do deus que é marcado pelo nomadismo e por sua multiface.

Em seu *Dicionário de mitologia grega e romana*, Pierre Grimal (2011) atesta a complexidade da lenda de Dioniso, tendo a figura dionisíaca absorvido elementos culturais não só da Grécia, mas também de países vizinhos. Jaa Torrano (1995, p.18), no texto que acompanha a sua tradução de *Bakxai*, peça de Eurípides da qual trataremos mais detalhadamente, ao longo deste trabalho, e que constitui o documento mais completo acerca do culto dionisíaco, assevera a antiguidade do deus, cujo festival mais antigo, as Antestérias, “é celebrado tanto na Ática quanto na Jônia e deve, portanto, ser anterior à colonização da Ásia Menor”. Para ele, aliás, Dioniso é a figura que melhor exemplifica a contradição inerente às figuras divinas, os aspectos díspares e conflitantes da realidade reunidos na figura de um deus. Essa contradição também pode ser percebida no caráter marginal da figura dionisíaca ao longo do período arcaico em contraponto à antiguidade de sua presença nos rituais helênicos.

O culto dionisíaco é marcado por aspectos arcaicos e selvagens, ligado à natureza, representa o vinho, a vinha, a seiva vegetal, é simbolizado pela imagem de animais ferozes, além da imagem do bode, como o leão, o urso, a serpente, o touro. Suas festas, porém, se incorporam às instituições e às atividades constitutivas da *pólis*. É através da figura dionisíaca que o cidadão ateniense dá vazão aos impulsos instintivos de um comportamento que destoa daquele aceito pela *pólis*. Dioniso é

Deus louco (*mainómenos*), que fere com maligna e destrutiva loucura seus adversários, e confere sublime e beatífica loucura a seus cultores, compraz-se com metamorfoses e com jogo ilusório de visões espetaculares, e preside o teatro onde a cidade se reúne na contemplação dos Deuses, dos heróis, das ações divinas e heroicas, e nos limites em que os mortais devem manter-se ao falar e ao agir para conduzir-se de modo justo, feliz e caro aos Deuses. [TORRANO, 1995, p. 15]

Contraditórios ou conflitantes também são os elementos constitutivos da tragédia grega. Como afirma Pascal Thiery (2009), seja sobre política, cultura, sociedade, literatura, mitologia ou religião, enfim, é possível encontrar o que se busca sobre a Grécia clássica no drama trágico, que reúne elementos tanto da poesia épica, de onde comumente retira seus heróis e seus temas; quanto da poesia lírica, de onde vem o canto coral e a mudança de ponto de vista, que deixa de ser divino, inspirado pelas musas, e passa a ser um ponto de vista humano. A tragédia trata justamente da inadequação do herói originado na tradição épica no contexto da Atenas do século V a.C, a proximidade do herói com o âmbito divino, maior que a dos mortais comuns, que culmina em comportamento que agride a estrutura política e social ateniense.

Acreditamos, portanto, que a tragédia se identifica com a figura dionisíaca mais pela multiplicidade de fenômenos poéticos, políticos, culturais e míticos que nela se encontra, do que por sua origem. Como dissemos acima, a figura do ator, e a simulação de um comportamento não necessariamente seu, condiz com a imagem de Dioniso, um deus marcado pela ambiguidade de sua personalidade e imprevisibilidade de seus atos, características marcantes muito mais nele do que em qualquer outra figura divina.

3 O DRAMA TRÁGICO NA GRÉCIA CLÁSSICA

Não se pode determinar seguramente quando a tragédia grega passa a ser um evento diferenciado das práticas rituais pertencentes à religião grega. Segundo Pascal Thiery (2009), o poeta ateniense Téspis, que teria vivido por volta do século VI a.C., seria o criador da tragédia ao inserir a fala ao canto ditirâmico. Na sua *Poética*, Aristóteles (2015) apresenta dados superficiais sobre a origem do gênero. O estagirita limita-se a dizer que a tragédia e a comédia nasceram de improvisações, sendo a primeira proveniente dos ditirambos, e a segunda, obra dos que regiam os cantos fálicos. Também seria nesse mesmo século, afirmação mais segura, que teriam surgido os concursos teatrais atenienses durante os festejos em honra a Dioniso, as Grandes Dionisíacas, ou Dionísias urbanas, celebrados anualmente no período equivalente ao final do mês de março e início do mês de abril, em que três tragediógrafos apresentariam uma trilogia trágica juntamente com um drama satírico. H. D. F. Kitto (1990) afirma ter Pisístrato, antigo tirano ateniense, governando entre por volta de 546 a.C. e 527 a.C., incorporado a encenação da tragédia aos festejos dionisíacos por volta de 535 a. C. Posteriormente, passaram a ser apresentadas tragédias também nas celebrações religiosas chamadas Leneias, estas de menor proporção e de caráter mais rural, que aconteciam entre o final de janeiro e o início de fevereiro.

Sabe-se que durante o apogeu do drama foram encenadas inúmeras peças teatrais e que houve dezenas de tragediógrafos. Do que restou para a posteridade, no entanto, as obras completas não passam de três dezenas, todas da autoria de um dos três grandes tragediógrafos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, a tríade canônica do drama trágico, dos quais falaremos individualmente adiante, além de um punhado de fragmentos e obras incompletas.

Segundo Kitto (1990), a tragédia grega passou por formas distintas, das quais há quatro significativas, sendo as três primeiras claramente distintas. São importantes marcos de sua trajetória as afirmações de Aristóteles, que, mesmo sem grandes explicações, atribui a Ésquilo a introdução do segundo ator; e a Sófocles, a introdução do terceiro e do cenário. Por conveniência, podemos chamar a tragédia esquiliana de Tragédia Antiga; a de Sófocles, Intermédia; a euripidiana, de Tragédia Nova. Com a ressalva de que a produção de cada um deles não se limita às características de cada um desses momentos do percurso da produção trágica. Como afirma Kitto (1990), não existe uma só forma para a tragédia grega no âmbito do estudo literário, cada uma das peças, enquanto obra de arte, “é única e obedece apenas às leis da sua própria essência. Havia limites fixados pelas condições de representação, mas dentro

desses limites, a forma de uma peça é determinada apenas pela sua própria ideia vital.” (KITTO, 1990, p. 09)

Além disso, anterior a *Ésquilo*, temos conhecimento da produção de *Téspis*, a qual concebemos como tragédia lírica; e, quanto à *Tragédia Nova*, especula-se que também escreveu tragédias com tais características o poeta *Ágaton*.

Sobre a tragédia lírica pré-esquiliana, não se encontram muitos dados, exceto o que afirma Pascal Thiery (2009) em citação anterior sobre *Téspis*. Sobre esse poeta, ainda, Albin Lesky (1976) posiciona-se junto à tradição que o “apresenta como o primeiro autor-ator” (p. 72) tendo sido responsável, além das falas do coro, pela introdução do ator na encenação trágica; também considera possível que *Téspis* tenha sido um renovador da máscara e talvez até dado figura humana ao coro. Sobre este tópico, permanecem as indagações: *Téspis*, desse modo, seria responsável pelo apartamento da tragédia com o canto ditirâmico e a identidade satírica que a ligava diretamente aos rituais religiosos? Estaríamos aqui falando do criador da tragédia como a compreende a posteridade?

Ainda a respeito da tragédia lírica, a partir de especulações elencadas e defendidas por Kitto (1990), percebe-se em *As Suplicantes*, tida por muito tempo como a mais antiga produção esquiliana, um trato elevado na caracterização do coro, formado pelas Danaides, as cinquenta filhas de *Dânao*, que fugiram do Egito para Argos em busca de proteção contra seus primos egípcios, que também formavam um grupo de cinquenta indivíduos e que pretendiam desposá-las. Esse grau de tratamento só será alcançado em outros elementos trágicos quando Sófocles criar os diálogos entre personagens. Logo, infere-se que *Ésquilo* dê continuidade a um tratamento já tradicional na formulação dos cantos corais, chegando mesmo Kitto (1990) a postular que a tragédia lírica apresentava “um alto nível de competência no emprego do coro e na sua dramatização” (p. 54).

3.1 A composição da tragédia: da encenação teatral à obra poética

Do pouco número de obras completas resguardadas para a posteridade, seleção certamente não ocasional, buscamos compreender o que seria a tragédia para o grego e qual seria o seu tema principal, visto ter sido o termo *trágico* associado a uma série de definições, ao longo da história, que não condizem necessariamente com a concepção de tragédia à época de nosso interesse. De sorte que podemos encontrar uma tênue relação entre a tragédia grega e a figura dionisíaca, seu mito e seu rito, bem como com a mitologia grega em geral, principalmente no que concerne aos mitos heroicos, e com outras produções poéticas, como

acontece com a epopeia homérica e a poesia lírica, que oferecem elementos constituintes do texto dramático.

O enredo dramático, construído sob temas míticos conhecidos e cultuados pelo povo grego, espectador das encenações trágicas, adequa-se a um espaço de tempo que permita sua apresentação. As peças teatrais eram apresentadas em forma de uma trilogia trágica acompanhada de um drama satírico, durante os festivais em honra a Dioniso, que duravam tempo suficiente para que cada tragediógrafo apresentasse sua produção em um dia do festival – três tragediógrafos no total concorriam em cada ano de apresentação. Aristóteles (2015) afirma terem os enredos trágicos o percurso de tempo de um dia, não sendo essa medida necessariamente uma regra. O tempo, aliás, deve ser suficiente para que se desenvolva a ação trágica, essência da tragédia grega. Nele o herói deve passar da ventura à desventura, ou da desventura à ventura, em decorrência das consequências resultantes de uma ação por ele tomada. O elemento trágico, o que confere a essência da tragédia grega, é a desmedida, a *hýbris*, ação cometida por homens movidos pela *áte*, uma perda momentânea da razão, e que ultrapassam o *métron*, a medida que delimita a posição de um mortal frente à vontade divina.

Para Aristóteles (2015), tragédia é, com efeito, uma imitação de uma ação grave. O termo *drama* vem justamente do ato de representar as personagens em ação. Mas o elemento trágico não é exclusivo desse gênero poético. Albin Lesky (1976), por exemplo, identifica um germen do elemento trágico de que se valerão as tragédias do século V a.C. “na genialidade dos poetas da *Ilíada*, colocando como centro da cristalização do conjunto o tema da ira de Aquiles”, o que faz com que este herói grego “se transforme numa figura trágica” (LESKY, 1976, p. 20). A *Ilíada*, com efeito, mesmo tratando de uma guerra que segundo a tradição durou pelo menos uma década, concentra seu enredo no espaço temporal do último ano bélico apenas, entre a saída momentânea de Aquiles, inconformado por ter seu espólio de guerra tomado pelo rei atrida Agamêmnon, e os funerais em honra ao maior herói troiano, Heitor, morto pelo próprio Aquiles. Mas a epopeia deixa entender que o maior herói grego será morto durante a guerra. Heitor, ante a sua morte, roga que a atitude inescrupulosa de seu assassino, de não ter a intenção de permitir que sejam feitos os tradicionais rituais fúnebres ao que está prestes a deixar a vida, “μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένωμαι”, não provoque a vingança dos deuses (HOMERO, XXII, v. 358). Essa passagem é, em resumo, ilustração do que se refere Lesky (1976), quando fala da tensão vivida pelo herói mítico entre a glória e a morte certa, visto ser ele, apesar de todas as conquistas que o sobrepõem aos homens, um mero mortal.

É, de modo geral, essa tensão entre as ações do herói e uma morte certa, ou melhor, a desventura advinda da falha nas suas ações, resultante não de uma falha de caráter, mas da

limitação humana frente à real conjuntura do mundo e do inalcançável controle das reações que se seguem aos seus atos, de que trata a tragédia grega. Logo, analisar uma tragédia é tentar compreender uma ação trágica, o elemento essencial do gênero. Todavia essa temática se veste de inúmeras peculiaridades de ordem estética, cultural e social, que interagem com os temas míticos e individualizam a tragédia grega dentro da produção poética e intelectual efervescente naquele período.

O herói, por exemplo, cuja tradição épica se baseia em valores galgados numa honra obtida por meio de um comportamento bélico, vai de encontro aos preceitos da *pólis* que permeiam a contextualização do espaço configurado na tragédia. O compromisso do herói com seu destino, característica marcante da figura heroica épica, torna-se muitas vezes o causador de seu infortúnio no contexto trágico. Essa tensão entre o destino heroico e os valores cultuados no século V. a.C. gera o conflito que leva o herói a cometer a *hýbris*, ou o opõe aos valores defendidos pela figura que representa a liderança, o Estado, no enredo de uma peça trágica. Como os temas míticos localizam-se temporalmente em contextos políticos diversos da Atenas democrática, esses valores contrários ao do herói podem assemelhar-se aos defendidos por figuras tirânicas, ou despóticas. Essa relação entre monarquia, tirania, imperialismo, aristocracia e democracia, quando presente na tragédia grega, pode se manifestar de variadas formas, podendo o comportamento do herói se direcionar para o questionamento da validade de uma dessas estruturas políticas em relação a outra, como, por exemplo, acontece em *Antígona*, de Sófocles, em que a heroína, em obediência às leis religiosas, em que são necessários os rituais fúnebres para que a alma faça sua viagem ao mundo dos mortos, insiste em enterrar seu irmão, à revelia das ordens de Creonte, rei de Tebas, que determina que o corpo do morto deve permanecer insepulto.

Os valores democráticos do cidadão ateniense, porém, são mais comumente representados na opinião defendida pelo coro, cuja postura geralmente simboliza uma coletividade, que presencia, avalia, aconselha, lamenta ou condena as ações praticadas pelos demais personagens.

A partir desses elementos básicos constituintes da tragédia, são desenvolvidos temas particulares e discutidos valores presentes no próprio mito de que se serve o drama, como a busca de si mesmo, tema desenvolvido a partir da procura de Édipo por suas origens, em *Édipo Rei*, de Sófocles; a anulação da vontade individual em nome da demanda do povo, representada pelo suicídio voluntário de Ifigênia para que os aqueus pudessem embarcar rumo a Troia, em *Ifigênia em Áulide*, de Eurípides; ou mesmo o desejo de vingança que culmina na

decisão tomada por Medeia de assassinar seus próprios filhos para ferir o marido traidor, em *Medeia*, também de Eurípides.

3.2 O percurso da tragédia: a produção de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, a tríade canônica da tragédia

Pascal Triercy (2009), para realçar a importância e a relação cronológica dos três grandes tragediógrafos cujas obras sobreviveram até nossos tempos e para mostrar como a tragédia grega se desenvolveu sob o signo da guerra, menciona a tradição de contar que a vida dos três autores dramáticos está de alguma forma vinculada à batalha naval de Salamina, durante a segunda guerra média, em 480 a.C. Nela, Ésquilo teria combatido aos 45 anos de idade; Sófocles, mais jovem, teria dirigido a celebração da vitória; e Eurípides teria nascido na ilha no dia da batalha. Mesmo com a beleza no que concerne à relação dos três com tal evento, a pequena história revela de maneira peculiar a importância que cada um adquiriu para o teatro grego. Assim, se faz necessário que compreendamos o papel desses autores na trajetória da tragédia para que alcancemos maior amplitude nos estudos sobre o gênero. Consideramos o procedimento uma necessidade, pois esse é um caso em que os dois – a produção do artista e a trajetória do gênero poético – confundem-se de tal forma que não é possível estudar um sem considerar o papel do outro.

3.2.1 Ésquilo e a Tragédia Antiga

A tragédia Antiga tem como principal característica externa o emprego de dois atores junto ao coro e seu principal representante, também tido como seu criador, é Ésquilo. Essa forma é assumida não por resultar de limitação artística do poeta, mas por condizer com suas concepções trágicas. Fazem parte dessa fase *Os Persas*, *Prometeu Cadeeiro* e *Os Sete Contra Tebas*. Nessas obras, como nos diz Kitto (1990, p. 68), a essência trágica “não era uma personagem ligada por um conflito a outra, mas o herói solitário enfrentando seu próprio destino ou representando até o fim o drama interior da sua própria alma.” Ao segundo ator caberia dar maior movimento ao enredo dramático.

Ésquilo, que já no século VI a.C. fora combatente em defesa de Atenas e, no início do século seguinte, estrearia nos concursos teatrais, é o primeiro dos três grandes tragediógrafos a obter reconhecimento por sua produção. Aristóteles (2015) atribui a Ésquilo a inserção do segundo ator em cena, o que passou a possibilitar novas formas de diálogo além dos travados

entre personagem e coro. Dele sabemos que houve uma produção vasta e que suas vitórias nos festivais foram numerosas, chegando a ser permitido que suas peças fossem rerepresentadas e concorressem mesmo depois de sua morte. No entanto, dispomos de apenas sete peças completas, além de vários fragmentos: *Os Persas*, encenada por volta de 472 a.C., *Os Sete Contra Tebas*, mais ou menos no ano de 467 a.C., *As Suplicantes*, em 463 a.C., *Prometeu Cadeeiro*, encenada em data desconhecida e a trilogia *Oresteia*, sua última vitória nos festivais dionisiacos, antes de seu falecimento, formada pelas peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*.

De suas peças, a que mais nos interessa é a primeira parte da única trilogia grega que chegou completa a nós, *Agamêmnon*, cujo enredo se baseia no retorno do rei Atrida a Micenas, trazendo como espólio de guerra Cassandra, filha do rei troiano Príamo.

Passados mais de dez anos desde que a Argos entrou em combate contra Troia na busca por Helena, esposa de Menelau, rei da Lacedemônia e irmão de Agamêmnon, rei de Micenas, levada por Páris, outro filho de Príamo, o povo aqueu, apesar de esperançoso, já perdia a certeza do retorno de seu rei. Clitemnestra, esposa de Agamêmnon, certa da volta de seu marido, formula um mecanismo para saber de seu retorno antes de todos. Esse mecanismo consiste em, ao fim da guerra, tendo os aqueus conquistado a vitória sobre os troianos, acenderem-se fogueiras em pontos estratégicos desde Troia até o ponto em que se possa ver a última delas do palácio. O estratagema da rainha é explicitado pelo vigia, no prólogo da peça, que também reflete sobre os subterfúgios dos moradores do palácio. Ele se refere à rainha, que mantém um comportamento suspeito ao relacionar-se intimamente com Egisto, primo de Agamêmnon, explicitado apenas no decorrer da peça (ÉSQUILO, 2013, vv. 12-19):

εὔτ' ἂν δὲ νυκτίπλαγκτον ἔνδροσόν τ' ἔχω
 εὐνήν ὄνειρος οὔθ' ἐπισκοπούμενην
 ἐμήν · φόβος γὰρ ἀνθ' ὕπνου παραστατεῖ
 τὸ μὴ βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνω · 15
 ὅταν δ' αἰεῖδεν ἢ μινύρεσθαι δοκῶ,
 ὕπνου τόδ' ἀντίμολπον ἐντέμων ἄκος,
 κλαίω τότ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων
 οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπνουμένου

Quando tenho em meu leito noctívago
 e orvalhado sem a visita dos sonhos,
 pois o pavor em vez de sono assiste
 sem fechar pálpabras firmes no sono 15
 e quando penso em cantar ou chilrear
 talhando este sonoro remédio do sono,
 choro e gemo a conjuntura desta casa
 não como antes a mais bem servida¹

¹ Todas as traduções de *Agamêmnon* utilizadas em citações deste trabalho são de Jaa Torrano. In: ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2013.

No Párodo, o coro, formado por anciãos que não partiram para Troia com a expedição, entoia hino a Zeus e relembra os momentos da partida e, em tom de condolência, o sacrifício de Ifigênia em Áulida por Agamêmnon, seu próprio pai, para aplacar a fúria da deusa Ártemis (vv. 222-227):

βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις
τάλαινα παρακοπᾶ πρωτοπήμων
τάλαινα παρακοπᾶ πρωτοπήμων. ἔτλα δ' οὖν
θυτῆρ γενέσθαι θυγατρός, 225
γυναικοποιῶν πολέμων ἄρωγὰν
καὶ προτέλεια ναῶν.

mísera demência mestra de vilezas
faz audazes mortais, matriz de males
Ousou fazer sacrifício
da filha: auxílio aos combates 225
vingadores de mulher
e primícias por navio

No Primeiro Episódio, o coro interroga a rainha sobre as libações feitas nos templos da cidade e recebe a notícia da vitória argiva sobre Ílion (Troia). Em seguida, no Primeiro Estásimo, o coro entoia novamente canto a Zeus, relembra as causas da guerra e reflete sobre que futuro aguarda Agamêmnon em sua morada, se verdadeira a notícia do fim da guerra e de seu retorno.

O Segundo Episódio inicia com a recepção do arauto, informando sobre a chegada de Agamêmnon, validando o que noticiara a rainha, e os problemas enfrentados no retorno para casa, a separação das naus aliadas, inclusive a de Menelau, podendo dar indícios apenas do paradeiro de seu rei.

Agamêmnon é recebido pelo coro e pela esposa, no Terceiro Episódio, e guiado por ela até o interior do palácio. No Quarto Episódio, Cassandra, permanecendo reticente, não responde à fala de Clitemnestra e ao seu convite para adentrar o palácio, então posiciona-se junto ao coro perante as portas do edifício. Após a entrada de Clitemnestra no palácio, a vidente entra em estado de furor e menciona acontecimentos passados que envolviam Atreu, pai de Agamêmnon e Menelau, e seu irmão Tiestes. O primeiro havia matado os filhos do segundo e servido a carne das crianças em um banquete ao irmão: “μαρτυρίοισι γὰρ τοῖσδ’ ἐπιπείθομαι / κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγᾶς / ὄπτας τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.” (v. 1095-1097). Cassandra também fala da esposa que assassina o marido durante o banho, primeiramente em oráculos marcados por enigmas (v. 1125-1129):

ἄ ἄ ἰδοὺ, ἄπεχε τῆς βοῆς 1125
τὸν ταῦρον · ἐν πέπλοισιν
μελαγκέρφ λαβοῦσα μηχανήματι

τύπτει · πítνει δ' [έν] ένύδρω τεύχει ·
 δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω

Â â! Olha, olha! Põe longe da vaca 1125
 o touro. Na túnica
 com negricórnio ardil ela captura e fere
 e ele tomba na banheira cheia d'água.
 Narro-te o caso de dolosa homicida bacía

Em seguida a vidente se refere claramente a seus vaticínios, “Άγαμένονός σέ φημ' έπόφεςθαι μόρον.” (v. 1246); e menciona ainda a própria morte, prestes a acontecer naquele lugar (v. 1258-1263):

αύτη δίπους λέαινα συγκοιμωμένη
 λύκω, λέοντος εύγενούς άπουσία,
 κτενεϊ με την τάλαιναν: ώς δέ φάρμακον 1260
 τεύχουσα κάμοϋ μισθόν ένθήσειν κότρω
 έπέύχεται, θήγουσα φωτι φάσγανον
 έμής άγωγής άντιτείσασθαι φόνον.

Essa leoa bípede junto com o lobo
 deitada na ausência do nobre leão
 matar-me-á mísera: como remédio 1260
 porá ainda a minha paga na roção.
 Aguçando o gládio para o marido gloriar-se
 de puni-lo com morte por ter-me trazido.

O coro, apesar de reconhecer a clarividência da profetisa, respaldada pelo conhecimento de histórias pertencentes ao passado, prefere não confiar de todo na mensagem de sua fala, esperançoso de que a profecia não se consuma, até que ouve os gritos de Agamêmnon de dentro do palácio.

Clitemnestra inicia o Quinto Episódio da peça. Ela retorna à presença do coro e assume o assassinato do marido, comparando seu ato ao praticado por ele, quando sacrificara a filha do casal, Ifigênia, anos antes para que a expedição à Troia pudesse seguir viagem. No Sexto Episódio, ela, ao lado de Egisto, toma o poder que fora de Agamêmnon, assumindo traços de um governo tirano, finalizando o enredo da primeira peça da *Oresteia*.

Nas tragédias seguintes a Agamêmnon, é representado o retorno de Orestes, na segunda peça, *Coéforas*, anos depois do assassinato de seu pai e a situação em que se encontra, tendo que escolher entre vingar o pai, cometendo assim um matricídio, ou perdoar os atos da mãe e enfrentar a maldição resultante da ira do morto. Resolvendo-se pela primeira opção, Orestes, com a ajuda de seu amigo Párides e de sua irmã Electra, mata Clitemnestra e seu amante e usurpador do trono, o que serve de argumento para a última parte da trilogia, em que Orestes busca a ajuda de Febo Apolo, em Delfos, atormentado pelas Erínias, que buscam vingança em nome de Clitemnestra. O deus guia-o até o templo de *Atená*, onde será julgado e

absolvido, sendo as Erínias transformadas em seres protetores da cidade de Atenas, recebendo a alcunha que dá nome à terceira peça, *Eumênides*.

A obra esquiliana apresenta uma característica marcante em relação ao elemento trágico de seus dramas – e que muito interessa a este trabalho – o que Albin Lesky (1976) resume como um movimento de embate entre a vontade humana e a divina, infinitamente maior do que a primeira, gerando a culpa que precipita o homem na ruína e originando “o sofrimento que leva o homem à compreensão e lhe permite reconhecer a eterna validade das leis divinas” (LESKY, 1976, p. 87). Essas leis mostram-se muitas vezes contraditórias e aparentam, de início, não mais que caprichos divinos, através das demandas dos deuses aos homens, com o intuito de deixar clara a impotência destes frente aos seres imortais. Assim o é quando, em *Agamêmnon*, nos atemos a episódios particulares, como os argumentos de Clitemnestra em defesa de sua traição: ela se mostra uma mãe inconformada com o sacrifício da filha Ifigênia, imolada pelo próprio pai em honra à deusa Ártemis, para acalmar-lhe os ânimos depois de a deusa se sentir injuriada pela atitude do rei Atrida. A fala do coro expressa a ideia esquiliana (vv. 174-183):

Zῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων τεύξεται φρενῶντὸ πᾶν ·	175
τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ- σαντα, τὸν πάθει μάθος θέντα κυρίως ἔχειν ·	
στάζει δ' ἀνθ' ὕπνου πρὸ καρδίας μνησιπήμων πόνος · καὶ παρ' ἄ- κοντας ἦλθε σωφρονεῖν ·	180
δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος σέλιμα σεμνὸν ἡμένων	

Quem propenso celebra a vitória de Zeus há de lograr prudência em tudo:	175
ele encaminhou mortais à prudência, ele que pôs em vigor “saber por sofrer”.	
A dor que se lembra da chaga sangra insone ante o coração	180
e a contragosto vem a prudência. Violenta é a graça dos Numes sentados no venerável trono.	

Nesse movimento, entendemos que o evento desencadeador do elemento trágico antecede o drama na peça, marcada pelo sofrimento que expurga a culpa, quando esta existe, da personagem para que ela obtenha certo entendimento do mundo, ou a consciência do que não pode ser compreendido, onde estaria o limite do controle de seus atos, estando assim mais próxima de uma relação harmoniosa com o universo, identificado com a figura de Zeus, como

o percebe Kitto (1990) tanto na *Oresteia*, quanto em *As Suplicantes* e na trilogia da qual nos resta apenas *Prometeu Cadeeiro*: “da violência, da crueldade e da confusão emergem, por fim, a ordem e a harmonia” (KITTO, 1990, p. 34). Esse processo de consciência da verdade divina, no entanto, geralmente não ocorre de maneira voluntária, e, nesse ponto, podemos identificar outra faceta do trágico esquiliano. Como percebemos na fala do coro citada acima, não é o homem o real agente do processo de descoberta do divino, foi Zeus quem criou e pôs em prática esse processo humano de aquisição de conhecimento. Jáa Torrano, no estudo que antecede a sua tradução de *Agamêmnon* (2004), referindo-se ao processo de origem divina de aquisição da prudência, afirma que, quando Zeus decide agraciar um homem, esse presente também traz consigo “o gravame da acolhida dessa graça por quem a recebe, acolhida irrecusável, porquanto nela a verdade se impõe mesmo a contragosto dos que relutam em vê-la” (TORRANO, 2004, p. 33).

3.2.2 Sófocles e a Tragédia Intermediária

Por volta de 470 a. C., surge um concorrente contemporâneo às últimas apresentações de Ésquilo, com um talento tão grande quanto o do primeiro, Sófocles, cuja produção, que de início segue as marcas esquilianas, mas, com o amadurecimento de sua produção artística, alcança uma individualidade vista poucas vezes na história da arte ocidental, que culminaria na que é tida por muitos estudiosos helenistas como a maior obra de arte trágica: *Édipo Rei*, escrita provavelmente em 427 a. C. Dele, assim como no primeiro caso, restam-nos sete obras conservadas das quais depreendemos o valor artístico de sua produção, muito maior do que a quantidade a que temos acesso: *Ájax*, tida como a mais antiga de suas peças conservadas; *Antígone*, apresentada em cerca de 442 a. C.; *As Traquínias*, cuja apresentação é localizada um pouco antes de 430 a. C.; *Édipo Rei*, de 427 a. C.; *Electra*, que especula-se situar-se entre 420 e 410 a. C. e, por fim, *Édipo em Colono*, apresentada postumamente aproximadamente em 401 a.C. Além de tragediógrafo, Sófocles também construiu carreira pública em Atenas, tendo sido administrador de negócios civis e militares da cidade.

Para este estudo, deteremo-nos a *Ájax*, ou *Aias*, como Flávio Ribeiro de Oliveira (2008) transcreve, não sem motivo, em sua tradução dessa tragédia. Deparamo-nos novamente com uma tragédia que tem como pano de fundo a guerra de Troia. Ájax é epônimo de αἰᾶ, interjeição grega que expressa dor, o que essa personagem deveras sente por ter despertado o rancor da deusa Atena. O maior herói argivo depois de Aquiles traz consigo um fim não menos trágico.

Tendo Aquiles morrido, suas armas são sorteadas entre os chefes gregos, e os irmãos Atridas, Agamêmnon e Menelau, resolvem-se por dá-las a Odisseu, concorrente de Ajax pelo prêmio. No meio da noite, o herói decide se vingar dos reis gregos e se dirige à tenda de um dos Atridas para iniciar seu massacre. Atena intervém e lança-lhe loucura que lhe extravia a visão, fazendo-o substituir seu alvo pelos rebanhos resguardados no acampamento. Nesse ponto se inicia a tragédia sofocliana.

O prólogo é formado por diálogo entre Odisseu, que sorrateiramente busca saber se são verdadeiros os burburinhos que correm entre os gregos, e Atena, que lhe narra todo o acontecido (SÓFOCLES, 2008, vv. 51-65).²

ἐγὼ σφ' ἀπείργω, δυσφόρους ἐπ' ὄμμασι
 γνώμας βαλοῦσα τῆς ἀνηκέστου χαρᾶς,
 καὶ πρὸς τε ποιμνας ἐκτρέπω σύμμικτά τε
 λείας ἄδαστα βουκόλων φρουρήματα ·
 55 ἔνθ' εἰσπεσῶν ἔκειρε πολύκερων φόρον
 κύκλω ραχίζων · κάδοκει μὲν ἔσθ' ὅτε
 δισσοῦς Ἀτρεΐδας αὐτόχειρ κτείνειν ἔχων,
 ὅτ' ἄλλοτ' ἄλλον ἐμπίτνων στρατηλατῶν.
 ἐγὼ δὲ φοιτῶντ' ἄνδρα μανιάσιν νόσοις
 60 ὄτρυνον, εἰσέβαλλον εἰς ἔρηκ κακά.
 κἄπειτ' ἐπειδὴ τοῦδ' ἐλώφησεν φόνου,
 τοὺς ζῶντας αὖ δεσμοῖσι συνδήσας βοῶν
 ποιμνας τε πάσας εἰς δόμους κομίζεται,
 ὡς ἄνδρας, οὐχ ὡς εὐκερων ἄγραν ἔχων ·
 65 καὶ νῦν κατ' οἴκουσιν συνδέτους αἰκίζεται

Eu o afastei – tendo atirado sobre seus olhos
 imagens extraviadas – de incurável prazer
 e o desviei para os rebanhos e para o misto
 butim não partilhado, por boiadeiros vigiado.
 Lá se precipitou e talhava multicórnea cruentação,
 55 em círculo raquitomizando; e julgava às vezes
 os dois Atridas matar com a própria mão, detendo-os;
 outras vezes, outro dos chefes, caindo sobre ele.
 E eu, o barafustante homem em demente
 doença excitava, atirava-o para redes ruins.
 60 Depois, quando descansou desta cruentação,
 ata então com cordas os bois sobreviventes
 e todos conduz
 – como homens, e não como pulcricórnea presa!
 E agora, atados, na tenda os suplicia 65

Eles estão em frente à tenda de Ajax, que tortura um dos animais, acreditando se tratar justamente de Odisseu: “Ἡδιστος, ὃ δέσποινα, δεσμώτης ἔσω θακεῖ · / γὰρ αὐτὸν οὐ τί πω θέλω.” (vv. 105-106)

² Todas as traduções de *Ajax* utilizadas em citações neste trabalho são de autoria de Flávio Ribeiro de Oliveira. In: SÓFOCLES. *Aias*. Apresentação e tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

No Párodo, o coro, formado por marinheiros de Salamina, questiona-se sobre a veracidade dos atos que se ouve dizer de seu líder e atribui-lhes a natureza de boatos forjados por Odisseu, ou, se verdadeiros, consequentes de demência, causada por uma divindade que tenha se sentido ultrajada por algum ato de seu chefe. No Primeiro Episódio, Tecmessa, concubina de Ajax, conta ao coro a veracidade de seus atos, ela estava presente quando o herói saíra da tenda sem dizer aonde iria e quando ele retorna com os animais mortos ou agonizantes. O acesso de loucura de Ajax termina e, quando percebe que foi enganado pela deusa Atena, delibera sobre a própria situação: desamparado pelos deuses, inimigo de Troia e inimigo da Grécia, resta-lhe a morte (vv. 477-480):

Οὐκ ἂν πριαίμην οὐδενὸς λόγου βροτῶν
 ὅστις κεναῖσιν ἐλπίσιν θερμαίωεται ·
 ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι
 τὸν εὐγενῆ χροῖ. Πάντ' ἀκήκοας λόγον 480

Eu não estimaria digno de nenhuma menção o mortal
 que em vazias esperanças incandesce.
 Não; ou nobremente viver ou nobremente morrer
 ao homem bem-nascido convém! Ouviste tudo. 480

Tecmessa e o coro tentam dissuadi-lo de sua decisão, mas por ora Ajax está decidido. No Primeiro Estásimo, o coro lamenta a sorte do herói.

O Segundo Episódio contém um monólogo de Ajax que tanto eleva o valor da peça, quanto inquieta os estudiosos: seu discurso leva o coro, Tecmessa e os leitores menos atentos a crerem que o herói desiste do suicídio. Ele reflete sobre a fluidez e a transitoriedade das coisas (vv. 646-649):

“Ἀπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος
 φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται ·
 κούκ ἔστ' ἄελπτον οὐδέν, ἀλλ' ἀλίσκεται
 χῶ δεινὸς ὄρκος καὶ περισκελεῖς γρένες

Todo o invisível o longo e incontável tempo
 revela e, uma vez aparente, o oculta;
 e nada é inesperado, mas se detém
 o terrível juramento e a dura vontade.

Ajax decide se retirar a fim de se purificar de suas máculas. Frente a essa confusão resta ao coro comemorar a mudança de planos de seu líder no Segundo Estásimo. O terceiro episódio inicia com a chegada de um mensageiro que traz as ordens de Teucro, irmão de Ajax, de não o deixar sair de sua tenda, pois, segundo o advinho Calcas, até o fim daquele dia ele seria perseguido pela ira de Atena, por tê-la insultado durante a tomada de Troia. Há mudança

de espaço, fenômeno incomum na tragédia grega, e Ajax profere suas últimas palavras antes de se jogar sobre a espada que recebera de seu inimigo Heitor. Em seguida, há um Epipárodos, em que os integrantes do coro se dividem em busca do herói.

No *Kommós*, Tecmessa encontra o corpo que jaz nas pedras em que teria sido fincada a espada sobre a qual Ajax se jogara, sendo por ela transpassado. Tecmessa, seguida do coro e de Teucro, lamenta sua morte, até que Menelau os surpreende e determina que Ajax não deve ser sepultado. Teucro se opõe à determinação, os dois discutem, agridem-se verbalmente, ameaçam duelar e Menelau se retira. No Terceiro Estásimo, o coro lamenta a morte de Ajax e se questiona sobre sua sorte sem a proteção de seu líder.

Por fim, no Êxodo, aparecem as figuras de Agamêmnon e Odisseu, há nova discussão entre o rei Atrida e Teucro da mesma natureza que este tivera com o rei espartano, mas Odisseu intervém, apazigua o Atrida e o convence a deixar que sejam executadas as ordens fúnebres. Odisseu deseja participar do ritual de sepultamento, ele desenvolveu piedade de seu inimigo, desde que vira seu estado no episódio com Atena, mas Teucro teme que sua presença desagrade o morto.

Sobre *Ajax*, concordamos com Oliveira (2008), quando, em estudo publicado junto a sua tradução dessa tragédia, afirma ser este o drama de quem descobre determinadas nuances do mundo a que não pode se adaptar. Ajax é uma figura antônima a Odisseu, que é marcado pela prudência, cautela, meticulosidade. Odisseu sabe planejar suas ações com eficiência e é protegido por Atena, cuja predileção por ele se dá justamente porque as virtudes do herói correspondem à essência da deusa, a *métis*, “habilidade em compreender um estado de coisas com um olhar penetrante e encontrar uma via eficaz para a ação” (OLIVEIRA, 2008, p.11)

Ajax vive sob as leis do herói épico, defende a máxima de que os amigos devem ser amados e os inimigos odiados. Está aquém das leis que regem a *pólis*. Ao perceber que seu código de conduta é dissonante das regras de convivência que regem não só aquela coletividade, mas a existência no mundo dos mortais, prefere a morte a abrir mão de suas convicções. A grande motivação de Ajax para o suicídio é mais uma questão metafísica do que de honra e moral.

Para Albin Lesky (1976), é possível perceber nessa tragédia um mundo parecido com o que constrói Ésquilo, se considerarmos as palavras do adivinho Calcas. Mas, se em Ésquilo, na relação entre mortais e deuses, há uma expiação da culpa através do sofrimento que permite uma nova compreensão das leis divinas, em Sófocles essas leis não devem ser compreendidas. “Zeus está neste mundo com todos os outros deuses, mas o sentido de seu atuar não se revela ao homem” (LESKY, 1976, p. 125)

Ao contrário do mundo esquiliano, em que ao evento trágico segue-se uma série de efeitos dramáticos para que o homem, com a aprendizagem advinda de seu sofrer, perceba sua posição em relação aos deuses, o drama sofocliano culmina na situação trágica e finda pela percepção de que não cabe ao homem nem interpretar, nem se rebelar contra a vontade divina. “τοὺς δὲ σὼφρονας θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακοὺς.” (Os deuses amam os sensatos e abominam os vis), diz Atena a Odisseu ao mostrar-lhe a situação em que se encontra Ájax.

3.2.3 Eurípides e o prenúncio da Tragédia Nova

O último grande nome da produção trágica grega sobrevivente é Eurípides, de quem foi conservado um número mais amplo de tragédias. Em sua obra, percebemos marcas significantes que o diferenciam dos tragediógrafos anteriores, influenciado pelos eventos sócio-políticos e culturais que efervesceram a segunda metade do século V a. C.

Eurípides tem um trato particular com o mundo divino e sua relação com as ações humanas, marcadas por uma maior subjetividade, que propiciam um certo desenvolvimento de teor psicológico em suas personagens. Além disso, os diálogos travados pelas personagens revelam um flerte do artista com a Sofística, não podendo ele ser denominado um sofista, por assim dizer; e com a Retórica, a partir do discurso presente nos *agones* travados em suas peças.

A maneira como Eurípides se utiliza dos temas míticos é muito mais voltada para o questionamento do herói sobre a validade de suas ações, do que meramente uma adaptação do mito à contemporaneidade. É nesse ponto que habita o valor de sua produção poética, cuja incompreensão ou oposição de seus contemporâneos se revela nas inúmeras ironias das quais foi vítima na comédia aristofânica e nas poucas vitórias que conseguiu nos festivais em relação ao grande número de sua produção. Os argumentos de que se utilizam suas personagens em defesa das próprias ações se voltam para a persuasão do outro, revelando um comportamento estreitamente ligado às relações sociais mantidas na Atenas em que se desenvolvia a sofística e se tornavam cada vez mais conhecidos a figura e os pronunciamentos de Sócrates, que revolucionaria o pensamento grego – e ocidental – nos séculos seguintes. Nesse sentido, apesar de também se valer dos temas míticos, Eurípides é o tragediógrafo que mais deles se distancia, tornando-os mais claramente alegorias para os temas aos quais realmente se direciona. Brandão (2009, p. 57) afirma que, em Eurípides, a tragédia é concebida como uma *πράξις* (*práxis*) do homem, “o ‘*kósmos*’ trágico não é mais o mito, mas o coração humano.”

De sua obra, chegaram até nós, além de muitos fragmentos, as seguintes obras: *Alceste*, *Medeia*, *Os Heraclidas*, *Hipólito*, *Hécuba*, *Andrômaca*, *As Suplicantes*, *Hércules*, *As*

Troianas, Electra, Helena, Ifigênia em Táurida, As Fenícias, Íon, Orestes, Ifigênia em Áulide e As Bacantes.

De suas peças, a que mais nos interessa é *As Bacantes*, que tem dupla relevância para nosso trabalho: primeiramente pelos episódios narrativos, associados a uma loucura generalizada ocasionada pela chegada de Dioniso a Tebas, para vingar-se dos parentes que não acreditavam em sua divindade e reivindicar seu culto na terra da mãe Sêmele, que julgavam ter sido morta como punição de Zeus por afirmar estar grávida do Cronida, em especial as irmãs de sua mãe, Autônoe, Ino e Ágave, e o filho desta, Penteu, então rei de Tebas; em seguida pela riqueza no relato de como se dava o culto dionisíaco, cujo valor documental é atestado pelas pinturas em vasos de cerâmica e por outros documentos sobreviventes.

O prólogo da peça é apresentado por Dioniso, chegado de terras estrangeiras, onde já havia instaurado os ritos a seu culto, disfarçado de sacerdote, afirmando sua divindade, sua ascendência e suas pretensões no retorno a Tebas: fazer crer em sua divindade, iniciar o povo grego em seus Baqueumas e vingar-se de seus parentes que descreiam da sorte de sua mãe Sêmele e de sua natureza divina. Ele já enlouquecera todas as mulheres tebanas, inclusive suas tias, que comandam a festa báquica nas ruas de Tebas rumo às montanhas.

O coro, em seguida, formado por bacantes, sacerdotisas do culto dionisíaco vindas da Lídia, apresenta-se conclamando todos ao culto de Brômio, epíteto de Dioniso, e relembra o mito que deu origem ao deus cultuado. Nesse momento são apresentados elementos de natureza do culto dionisíaco justificados pelo mito: o tirso carregado pelo deus; as montanhas e ambientes selvagens em que são celebradas as cerimônias religiosas; os animais selvagens e seres que se identificam com a figura dionisíaca, como as serpentes que se entrelaçam aos cabelos das bacantes e os sátiros que as acompanham em seus festejos; os tambores e as flautas, que comandam os cantos e as danças.

O profeta Tirésias, então, chega às portas do palácio à procura de Cadmo. Os dois idosos mostram-se temerosos das consequências de se negar a divindade de Dioniso, mesmo abatidos pela idade, apresentam comportamento prudente em contraponto a Penteu, neto de Cadmo e tebano, que, além de não acreditar em Dioniso, pretende punir as mulheres que insistirem em comportamento ensandecido e o homem que as lidera, mesmo sob os avisos de Tirésias (vv. 266-271):

ὅταν λάβῃ τις τῶν λόγων ἀνὴρ σοφὸς
καλὰς ἀφορμάς, οὐ μέγ' ἔργον εὖ λέγειν:
σύ δ' εὐτροχὸν μὲν γλῶσσαν ὡς φρονῶν ἔχεις,
ἐν τοῖς λόγοισι δ' οὐκ ἔνεισί σοι φρένες.
θράσει δὲ δυνατὸς καὶ λέγειν οἷός τ' ἀνὴρ

270

κακὸς πολίτης γίγνεται νοῦν οὐκ ἔχων.

Se temas de beleza traz à fala
o sábio, falar bem não lhe é problema.
Tu moves, ágil, língua de sensato,
mas sobra insensatez em tuas palavras.
Homem audaz, loquaz e poderoso, 270
se ajuíza mal, é um cidadão ruinoso.³

Nesse momento, o profeta apresenta o que é e como o povo há de perceber a nova divindade na Grécia (vv. 272-285):

οὗτος δ' ὁ δαίμων ὁ νέος, ὃν σὺ διαγελαῖς,
οὐκ ἂν δυναίμην μέγεθος ἐξειπεῖν ὅσος
καθ' Ἑλλάδ' ἔσται. δύο γάρ, ᾧ νεανία,
τὰ πρῶτ' ἐν ἀνθρώποισι: Δημήτηρ θεά-- 275
γῆ δ' ἐστίν, ὄνομα δ' ὀπότερον βούλη κάλει:
αὕτη μὲν ἐν ξηροῖσιν ἐκτρέφει βροτούς:
ὅς δ' ἦλθ' ἔπειτ', ἀντίπαλον ὁ Σεμέλης γόνος
βότρυος ὑγρὸν πῶμ' ἠῦρε κείσινέγκατο
θνητοῖς, ὃ παύει τοὺς τάλαιπῶρους βροτούς 280
λύπης, ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ροῆς,
ὑπνον τε λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν
δίδωσιν, οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων.
οὗτος θεοῖσι σπένδεται θεὸς γεγώς,
285 ὥστε διὰ τοῦτον τάγαθ' ἀνθρώπους ἔχειν. 285

Quanto ao deus-demo, o novo, de quem ris,
não poderia antecipar quão magno
será na Grécia. Em dúplice pilar,
assenta - moço - a humanidade: Terra 275
ou Deméter - nomeia-a como queiras -,
de quem provém o nutrimento seco;
e seu êmulo, o filho de Semele,
que ao mundo trouxe o sumo invento: sumo
da vinha, licor puro! O triste anima-se 280
ao consumir a linfa da uva, fármaco
inigualável contra a dor, oblévio
do diário dissabor, o sono de Hípnos.
Deus nato, aos deuses vertem-no os homens,
por intermédio dele obtendo bens. 285

Mais adiante insiste em uma das passagens mais importantes da peça (vv. 298-305):

μάντις δ' ὁ δαίμων ὅδε: τὸ γὰρ βακχεύσιμον
καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει:
300 ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολύς,
λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμηνότας ποιεῖ.
Ἄρεώς τε μοῖραν μεταλαβὼν ἔχει τινά:
στρατὸν γὰρ ἐν ὅπλοις ὄντα κάπῃ τάξουσιν
φόβος διεπτόησε πρὶν λόγῃς θιγεῖν.
μανία δὲ καὶ τοῦτ' ἐστὶ Διονύσου πάρα. 305

³ Todas as traduções de *As Bacantes* utilizadas em citações neste trabalho são de Trajano Vieira. In: VIEIRA, Trajano. *As bacantes de Eurípides*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Ele é um demônio mântico: baqueu e demente têm vínculo com a mântica.	300
Quando o divino adentra fundo o corpo, faz dizer o futuro a quem delira. Da moira de Ares participa: o pânico domina hoplitas, antes de tocarem a lança: isso é loucura dionisíaca.	305

O profeta, porém, não consegue dissuadir o rei de suas intenções. Cadmo e Tirésias saem em busca de realizar seu culto a Dioniso. O canto coral que segue o diálogo entre Penteu e Cadmo e Tirésias louva às festas dionisíacas e à vitória divina contra as forças opositoras.

Um mensageiro traz um forasteiro, é Dioniso disfarçado, e explica que as mulheres capturadas foram inexplicavelmente soltas. Penteu e Dioniso travam uma discussão constituída de ironias e jogos linguísticos (este é um dos *agones* euripidianos mencionados acima), em que o deus deixa implícita a inutilidade da resistência do rei à chegada da nova divindade em suas terras. Penteu pretende punir o sacerdote por seus “σοφισμάτων κακῶν” (malignos sofismas), e, em resposta, Dioniso afirma que o rei é quem será punido por sua “ἀμαθίας γε κάσεβοῦντ’ ἐς τὸν θεὸν” (ignorância ímpia ante o Deus) (vv. 489-490), pois prendê-lo seria o mesmo que prender o próprio deus. Dioniso faz crer haver metáfora em sua fala para expressar o que realmente acontece. O coro, na frente do palácio de Penteu, glorifica Dioniso, até que o vê se aproximar. O deus explica que o rei foi acometido de loucura e que prendeu um touro achando que se tratava do sacerdote.

Penteu dá por si e encontra o sacerdote/Dioniso livre. Novamente chega um mensageiro com informações sobre os feitos das bacantes tebanas enlouquecidas, incluindo a mãe e as tias de Penteu (vv. 693-711):

ἀνῆξαν ὄρθαι, θαῦμ’ ἰδεῖν εὐκοσμίας, νέαι παλαιαὶ παρθένοι τ’ ἔτ’ ἄζυγες. καὶ πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὤμους κόμας	695
νεβρίδας τ’ ἀνεστείλανθ’ ὅσαισιν ἀμμάτων σύνδεσμ’ ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δορὰς ὄφεσι κατεζώσαντο λιγμῶσιν γένυν. αἱ δ’ ἀγκάλαισι δορκάδ’ ἢ σκύμνους λύκων ἀγρίους ἔχουσαι λευκὸν ἐδίδοσαν γάλα,	700
ὅσαις νεοτόκοις μαστὸς ἦν σπαργῶν ἔτι βρέφη λιπούσαις: ἐπὶ δ’ ἔθεντο κισσίνους στεφάνους δρυὸς τε μίλακός τ’ ἀνθεςφόρου. θύρσον δέ τις λαβοῦσ’ ἔπαισεν ἐς πέτραν, ὅθεν δροσώδης ὕδατος ἐκπηδᾷ νοτίς:	705
ἄλλη δὲ νάρθηκ’ ἐς πέδον καθῆκε γῆς, καὶ τῆδε κρήνην ἐξανῆκ’ οἴνου θεός: ὅσαις δὲ λευκοῦ πώματος πόθος παρήν, ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα γάλακτος ἔσμούς εἶχον: ἐκ δὲ κισσίνων θύρσων γλυκεῖαι μέλιτος ἔσταζον ῥοαί.	710

Em pé, se nota o bem composto cosmo:
 moças, matronas, virgens insubmissas
 soltavam sobre a espádua a cabeleira, 695
 reapertavam os frouxos nós das nébridas
 e as peles tachetadas iam cingindo
 com serpentes que lhes lambiam a face.
 Outras erguiam cabritos, feras crias
 lupinas, branco leite oferecendo-lhes 700
 as que traziam os seios ainda túrgidos,
 neofilhos renegados, hera à frente,
 floridas briônias, folhas de carvalho.
 Alguém empunha o tirso e o pulsa à pedra,
 de onde borbulha, cristalino o arroio. 705
 Arremessam a férula na terra
 e exsurge a fluxo o vinho - quis o deus.
 A desejosa do galácteo sorvo,
 injetava no chão os próprios dedos,
 colhendo o jato lácteo. De seus tirsos 710
 de hera destilam doces rios de mel.

Os cidadãos que presenciaram tal cena tentaram apanhá-las, mas foi inútil, elas eram protegidas e portavam força divina. Ágeis como animais selvagens, escaparam do encarceramento e revidaram, transformando seus caçadores em caças, que fugiram rapidamente da fúria das bacantes.

Penteu, inconformado com a fuga das mulheres tebanas, decide juntar uma tropa para capturá-las, mas é persuadido pelo sacerdote/Dioniso a primeiramente espreitar o ritual dionisiaco, ver como se dá o culto, disfarçado ele próprio de bacante. Dioniso agora não mais se importa em convencê-lo de sua divindade, está decidido por vingança, Penteu será morto pelas mãos de sua mãe (vv. 854-861):

χρήζω δέ νιν γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν
 γυναικόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως 855
 ἐκ τῶν ἀπειλῶν τῶν πρίν, αἷσι δεινὸς ἦν.
 ἀλλ' εἶμι κόσμον ὄνπερ εἰς Ἄιδου λαβῶν
 ἄπεισι μητρὸς ἐκ χερσῶν κατασφαγεῖς,
 Πενθεῖ προσάψων: γνῶσεται δὲ τὸν Διὸς
 Διόνυσον, ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεός, 860
 δεινότατος, ἀνθρώποισι δ' ἠπιώτατος.

Desejo que os tebanos riam do rei:
 conduzo-o pela pólis, fêmeoforme, 855
 outrora tão terrível nas ameaças...
 Enfeitarei Penteu. Que baixe ao Hades
 ínfero, pelas mãos da própria mãe
 dilacerado! Saberá que Zeus
 gerou à perfeição um deus: Dioniso, 860
 entre terribilíssimo e gentil!

Dioniso conduz o rei ao encontro das bacantes e o esconde em cima de uma árvore. Some e, em forma divina, avisa às sacerdotisas sobre o intruso. Elas, chefiadas por Ágave,

derrubam a árvore de Penteu e o despedaçam, acreditando tratar-se de um filhote de leão. A mãe, com a ajuda de Cadmo, só vai perceber que matou o próprio filho, depois de passear pela cidade e retornar ao palácio exibindo-lhe a cabeça, e a loucura dionisíaca se dissipar de sua mente. O mal está feito e a família real deve agora se resignar ao exílio.

A tragédia em questão apresenta grande complexidade pela dinâmica dos atos e dos personagens em cena, e pelos jogos linguísticos, que marcam a duplicidade da figura dionisíaca. Dioniso é apresentado como a figura que é e não é, é prisioneiro e é carrasco, quem expressa benevolência e rancor, inflige loucura que liberta e engrandece ou que condena e aprisiona. Dioniso é deus e ao mesmo tempo mostra que não se desvencilha de sua parte humana, quando busca o reconhecimento da honra da mãe. Com base nisso, podemos afirmar que, enquanto o universo divino e o universo humano são claramente divididos em Ésquilo e em Sófocles, em que a essência trágica habita justamente na incapacidade da transposição ou mesmo da compreensão do universo divino pelo humano, apesar de serem os deuses as causas dos fenômenos que guiam a vida dos mortais, e cabendo a estes a resignação; em Eurípides esses universos habitam a mesma realidade e se misturam no momento em que o homem percebe que o castigo divino é resultado de suas ações, havendo a partir daí oportunidade de escolha. Dioniso é a melhor divindade para representar essa mudança, sutil, mas revolucionária para o pensamento grego, de ponto de vista em relação ao universo.

Trajano Vieira (2010) finaliza seu estudo introdutório da tradução de *As Bacantes* com a afirmação de que há nessa peça o olhar olímpico e o olhar dionisíaco, que diferem porque enquanto o primeiro é distante e indiferente, o segundo se configura como o olhar participante do espectador. Ele se posiciona diferentemente dos outros deuses olímpicos, que, mesmo em sua imagem humana, não se confundem com os mortais; Dioniso mistura-se, é como os outros deuses espectador da tragédia humana, mas, permitindo-nos à metáfora, não se limita a ser tragediógrafo dos mortais, é também ator. Cadmo, no encerro da peça, atesta a humanidade, que diferencia Brômio dos outros deuses: “ὄργας πρέπει θεοὺς οὐχ ὁμοιοῦσθαι βροτοῖς.” (Um deus não deve irar-se como um homem.) (v. 1348) A quem Dioniso responde: “Πάλαι τὰδε Ζεὺς οὐμὸς ἐπένευσεν πατήρ.” (Zeus Pai outrora me inspirou assim.) (v. 1349)

3.3 Os gêneros épico e dramático: diálogo presente na tragédia grega

Aristóteles (2015) já afirma ser a diferença entre a poesia dramática e a poesia épica a figura do narrador. Enquanto nesta a narração seria feita por alguém que teoricamente presencia a história, ou por uma personagem, que participa da ação narrativa; naquela há apenas

as personagens que expressam as ações por meio de atos – daí o termo que dá nome ao drama, δράω – ou, nas palavras de Cesare Segre e John Meddemmen, no enredo dramático, “qualquer mediação do Eu-narrador ou do narrador-personagem é eliminada. O texto em sua substância é composto pelas declarações dos vários Eu-personagens” (MEDDEM MEN; SEGRE, 1981, p. 96, tradução nossa)⁴. No início deste trabalho dissemos que na Poética de Aristóteles estava implícita a aceitação do intercâmbio entre esses dois gêneros da poesia, cabe-nos, agora, fazer uma melhor explanação e justificação do que ele poderia querer dizer e de como acontece esse fenômeno na tragédia grega.

Em sua *Poética*, Aristóteles insiste diversas vezes em que a tragédia é a imitação de uma ação grave, completa e de alguma extensão. Configura-se ação grave uma mudança de fortuna, isto é, passagem da ventura à desventura – ou o movimento inverso – por um herói trágico. Tão importante é a ação que o filósofo afirma ser possível a existência de uma tragédia sem caracteres (personagens), mas não sem ação, que, por sua vez, deve causar temor e pena em seus espectadores. O que é possível apenas com uma boa estruturação da fábula de uma tragédia. Fábula deve ser entendida como o conjunto de ações que formam a peça.

A imitação da ação está na fábula. Numa escala hierárquica, Aristóteles considera primeiramente a fábula, seguida dos caracteres e depois das ideias que compõem a tragédia. Isso porque são determinadas partes da fábula que consistem nos mais importantes meios de fascinação da tragédia. Para Aristóteles (1451a, 30-35)

χρή οὖν, καθάπερ και ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστιν, οὕτω και τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ, μιᾶς τε εἶναι και ταύτης ὅλης, και τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεισθαι και κινεῖσθαι τὸ ὅλον: ὁ γὰρ προσὸν [35] ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόνιον τοῦ ὅλου ἐστίν.

Assim, tal como em outras artes miméticas, é necessário que haja mimese de um único evento, como ocorre com o enredo, que é a mimese de uma ação, ou seja, de uma ação única e que forma um todo; desse modo, as partes que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo.

Além de explicar em que consiste a fábula e qual a importância desta na tragédia, o filósofo classifica-a em dois tipos: fábulas simples e fábulas complexas. Nas fábulas simples, a mudança de fortuna acontece sem se verificarem peripécias e reconhecimentos. Quando a sucessão de episódios que constituem uma fábula simples não decorre nem da verossimilhança nem da necessidade, elas são chamadas de fábulas episódicas e consideradas as mais fracas, de

⁴ No original: “any mediation of the I-narrator or character-narrator is eliminated. The text in its substance is made up of the statements of the various I-characters”.

menor valor artístico. Para causarem maior admiração, emoções mais fortes no espectador, os episódios, decorrendo uns dos outros, devem ser inesperados, sem que brotem do acaso ou da sorte, ou, no original, “ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι”. (ARISTÓTELES, 2015, 1452a, 5-10)

As fábulas complexas são aquelas cuja mudança de fortuna acontece por meio de reconhecimento, de peripécia, ou de ambos. A peripécia acontece quando uma ação que deveria causar um efeito causa o efeito contrário. O reconhecimento é o processo que torna conhecido um elemento até então desconhecido por uma personagem da trama.

Vimos até aqui como Aristóteles, apesar de não adentrar o diálogo entre uma expressão poética e outra numa mesma obra, concebe a conjuntura das ações como essenciais para a qualidade da poesia trágica, ao mesmo tempo em que, quando se remete à natureza do texto épico, considera que a narração pode acontecer na fala de uma personagem. Permitimo-nos afirmar, inclusive, que essas considerações sobre o enredo dramático podem ser perfeitamente aplicadas ao texto narrativo, visto que tratar da disposição das ações na fábula implica envolver elementos como tempo e espaço na discussão, considerando, no caso da encenação teatral, questões estruturais, como a disposição de espaço e a duração do tempo de encenação.

Sobre a necessidade de acoplar o enredo trágico em um espaço de tempo relativamente curto, Meddemmen e Segre acreditam que

Não há dúvida em minha mente de que nós podemos aceitar a hipótese de que uma peça, uma vez que ela não pode trabalhar com um longo segmento narrativo no curto espaço de tempo de que dispõe, preferirá a disposição de segmentos curtos, a serem vistos como sincrônicos. [...] Eu não acredito que possamos falar de uma combinação de duas (ou mais) fábulas. (MEDDEMMEN; SEGRE, 1981, p. 101, tradução nossa)⁵

Essa possibilidade de análise de elementos presentes tanto em textos narrativos, quanto em textos dramáticos leva alguns autores a considerar o drama como uma forma peculiar de narração. Manfred Jahn (2001) constrói uma relevante discussão sobre as diversas opiniões que se encontram ao tratar da narratologia. Seriam os textos dramáticos também narrativos? Não se pode negar que textos dramáticos também tratam de histórias. O próprio Aristóteles (2015, 1451a, 35) já entendia que

φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

⁵ No original: “There is no doubt to my mind that we should accept the hypothesis that a play, since it cannot elaborate in the short time at its disposal a long narrative segment, will prefer the overlapping of short segments, to be seen as synchronic. [...] I do not believe we can speak of a combination of two (or more) fabulae.”

Também fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade.

Mas apesar de entender que tanto a poesia épica quanto a poesia dramática contam história, a cisão aristotélica é clara: a primeira trata-se de μῦθος (mito, história), a segunda, de μίμησις (imitação). Uma solução para essa questão é considerar a taxionomia de “tipos de texto”, de Chatman, (*apud* Jahn, 2001), que divide primeiramente os textos narrativos e não narrativos; o primeiro grupo seria formado por narrativas diegéticas, comportando os romances, as epopeias, os contos, por exemplo; e por narrativas miméticas, formadas, por exemplo, por filmes, histórias em quadrinhos e peças de teatro. As narrativas miméticas podem ser escritas, performáticas ou apresentar-se de ambas as formas.

Até agora percebemos como o texto dramático comporta um enredo e, em um nível psicológico, conta uma história, o que nos permite analisá-lo à luz da narratologia, que considera um texto como um evento comunicativo, em que um narrador, mesmo que implícito, narra algo a uma audiência, também implícita. Essa tarefa, no entanto, é bastante complexa. Isso porque o narrador do texto dramático está suprimido, ou “esconde-se” entre as personagens do drama.

Adentrando o contexto da tragédia grega, o posicionamento de Barbara Goward (2004) difere dos autores anteriores. Ela apresenta como primeira diferenciação entre narrativa e drama, que dificulta a aplicação de uma teoria narrativa ao drama trágico, a recepção do texto. Enquanto na antiga narrativa épica o narrador é visto como portador de conhecimento verdadeiro, proporcionado pelas Musas inspiradoras do poeta, no texto dramático as ações devem ser percebidas de forma não mais clara do que na vida real. A compreensão do texto deve resultar de suposições provisórias do espectador, criadas a partir da caracterização dos personagens. Essas diferenças, porém, não são absolutas. Como Odisseu na *Odisseia*, que Goward (2004) usa como exemplo, o narrador incorporado à tragédia pode ser considerado um narrador confiável.

Para Goward (2004, p. 09), aliás,

Está claro que o drama tem uma relação mais intrincada e paradoxal com a realidade do que a narrativa: enquanto a narrativa pura depende apenas de estimulação através da linguagem para o seu efeito mimético, o drama, pelo complexo enquadramento de artifícios (ver Goffman, 1974, cap. 5, p. 138.), cria uma nova realidade no palco (tradução nossa).⁶

⁶ No original “It is clear that drama has a more intricate and paradoxal relationship to reality than narrative: while pure narrative relies on stimulation through language alone for its mimetic effect, drama, by stablishment of complex framing devices (see Goffman, 1974, ch. 5 and pp. 138ff.) creates a new onstage reality.”

Tratando-se da tragédia antiga, é possível encontrar constante alternância entre diálogos e elementos narrativos. Isso implica dizer, por exemplo, que se o narrador não é um elemento constante da tragédia, ele não surge apenas externamente ao texto, quando consideramos a tragédia uma comunicação inteligível, como a concebem os estudos narratológicos. Por vezes, uma personagem pode se fazer de narrador, incorporando uma narrativa ao enredo dramático. Isso acontece mais comumente no prólogo de uma peça, em que a personagem situa o enredo em uma determinada unidade de espaço e de tempo, mas também no Epílogo, nas falas do coro e em apartes, localizados ao longo do texto.

Dioniso, por exemplo, como dissemos, inicia *As Bacantes*, apresentando suas intenções ao chegar a Tebas. Ele narra o percurso trilhado até aquele momento, permitindo-nos conhecer os acontecimentos e os lugares pelos quais passou, anteriores ao momento de sua fala. Essas informações não são aleatórias e, além de situar o espectador, atestam a grandeza da divindade e reconstruem a figura dionisíaca no contexto da tragédia (EURIPIDES *In*: VIEIRA, 2010, vv. 13-25):

λιπὼν δὲ Λυδῶν τὰς πολυχρύσους γῦας Φρυγῶν τε, Περσῶν θ' ἡλιοβλήτους πλάκας βάκτριά τε τείχη τήν τε δύσχιμον χθόνα	15
Μήδων ἐπελθὼν Ἀπαβίαν τ' εὐδαίμονα Ἀσίαν τε πᾶσαν, ἣ παρ' ἄλμυρὰν ἄλα κεῖται μιγάσιν Ἑλλησι βαρβάροις θ' ὁμοῦ πλήρεις ἔχουσα καλλιπυργώτους πόλεις, ἐς τήνδε πρῶτον ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν,	20
τάκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς τελετάς, ἵν' εἶην ἐνφανῆς δαίμων βροτοῖς. πρώτας δὲ Θήβας τήσδε γῆς Ἑλληνίδος ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροδὸς θ' ἄρσον τε δοῦς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος·	25

[...] Deixo Lídia e Frígia pluri- -áreas; plainos da Pérsia calcinados; Báctria emurada; a Média, terra gélida;	15
Arábia venturosa; pleniaberta ao mar salino, a Ásia, onde, em tantas urbes de torres multilindas, grego e bárbaro compunham gigantesco aglomerado. Na Grécia, por aqui me introduzi.	20
Fundei meu rito em coros dançarinos: um deus-demônio, ao homem manifesto. À terra dos tebanos vim primeiro. A pele nébrida ajustei aos corpos sobreululando, o tirso e o dardo de hera dei-lhes.	25

Outro importante elemento trágico marcado pelo seu hibridismo dramático, épico e também lírico – por seu cunho fortemente expressivo – é o coro. Como afirma Anatol Rosenfeld (1985, p. 40), “através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o ‘autor’, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas,

mas apenas contemplativas, de comentário e reflexão”. De grande valor narrativo para o nosso estudo neste momento são as reflexões feitas pelo coro em *Agamêmnon* acompanhadas do relato de acontecimentos de antes da guerra de Troia (ÉSQUILO, 2013, vv. 218-227):

ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδου λέπαδνον
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν
ἄναγνον ἀνίερον, τόθεν 220
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνων.
βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις
τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων
τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων. ἔτλα δ' οὖν
θυτῆρ γενέσθαι θυγατρὸς, 225
γυναικοποιῶν πολέμων ἄρωγὰν
καὶ προτέλεια ναῶν.

Quando sob o jugo da coerção
respira ímpia mudança de ânimo
nem pura nem sacra, doravante 220
concebeu pensar toda ousadia:
mísera demência mestra de vilezas
faz audazes mortais, matriz de males
Ousou fazer sacrifício
da filha: auxílio aos combates 225
vingadores de mulher
e primícias por navio

Ainda sobre os trechos que comumente apresentam elementos de natureza narrativa, é imperativo falar do mensageiro. Figura comum em tragédias gregas, o mensageiro porta informações de eventos acontecidos em outro ambiente, em momento anterior ao da encenação. O mensageiro ilustra o pensamento de Segre e Meddemmem (1981) em nossa citação acima e a escolha das ações necessárias para a composição de uma fábula com grande valor artístico, como defende Aristóteles (2015). As três tragédias de que tratamos neste trabalho apresentam um ou mais mensageiros em seus enredos, cada um com sua devida importância. Enquanto os mensageiros de *As Bacantes* basicamente trazem informações sobre os feitos praticados pelas mulheres tebanas, entusiasmadas pelo furor báquico, ora a Penteu, ora a Cadmo ou ao coro; o arauto de *Agamêmnon* chega ao palácio para anunciar a vitória aqueia sobre Ílion e o retorno do rei Atrida, é ele também quem traz informações sobre os problemas enfrentados pela frota grega em seu retorno, que culminam na dispersão das naves argivas e na morte de muitos gregos: “ἐπεὶ δ' ἀνήλθε λαμπρὸν ἠλίου φάος, ὀρῶμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ἐρειπίοις .” (ÉSQUILO, 2013, vv. 658-660)

Em *Ájax*, o mensageiro encontra Tecmessa e a tropa de *Ájax* para informar-lhes da chegada de seu irmão e da profecia de Calcas, de que o herói não deve deixar sua tenda até o

fim daquele dia, caso contrário será vítima da ira da deusa Atena, mas é tarde, Ajax já se retirara para pôr seus planos em prática (SÓFOCLES, 2008, 756-761):

ἐλᾷ γὰρ αὐτὸν τῆδε θῆμέρα μόνη
 δίας Ἀθάνας μῆνις, ὡς ἔφη λέγων.
 τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα
 πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις
 ἔφασχ' ὁ μάντις, ὅστις ἀνθρώπου φύσιν
 βλαστῶν ἔπειτα μὴ κατ' ἄνθρωπον φρονῆ. 760

persegui-lo-á ainda neste dia apenas
 a ira da divina Atena, continuava ele a falar,
 pois exacerbados e inúteis seres
 caem sob pesados reveses dos deuses,
 dizia o profeta, quem quer que, com natureza humana 760
 nascido, depois não pensa como um homem.

Vimos até agora a associação entre elementos narrativos e determinados trechos da tragédia. Percebemos não ser a tragédia antiga um texto dramático puro. Nossa intenção, porém, é identificar a relação entre esses elementos narrativos, presentes ao longo das três tragédias com a *mania* possessiva, a perda de consciência da personagem e a tomada de ações com base na vontade de uma divindade. No entanto, para isso, é necessário que compreendamos o que vem a ser essa *mania* e sua importância nos rituais religiosos, o que faremos à medida que analisamos os trechos narrativos associados a esses episódios ao longo das obras selecionadas para este trabalho.

4 AS BACANTES: A LOUCURA DIONISÍACA

As Bacantes é provavelmente uma das últimas peças de Eurípides e especula-se que foi produzida após sua estada no território da Macedônia, onde teria tido contato com organizações ritualísticas provenientes das antigas celebrações em honra a Dioniso, das quais retirara importantes informações para a caracterização do rito báquico e do comportamento das bacantes. Essa, na verdade, não é a única especulação que se faz acerca da tragédia em estudo, muitas são as discussões que a circundam, encabeçadas pelo valor documental da obra, maior fonte antiga do que seria o culto dionisíaco, marcado pelos mistérios que caracterizam o ambiente selvagem das montanhas, onde acontecia o ritual.

A tragédia euripidiana foi encenada em Atenas por volta de 405 a.C. após o falecimento de seu autor, e esse é também um dos motivos de discussão sobre a obra, que, apesar de tardia, apresenta características que a aproximam da tragédia arcaica. Outro tema de discussão que a circunda é sua característica metalinguística, não só pela representação do deus do teatro e da loucura em uma peça teatral, mas também pela forma como Dioniso reage à *hýbris* de Penteu e das filhas de Cadmo, que leva os personagens e a audiência a refletirem mais diretamente sobre a tragicidade da peça e a natureza da essência trágica.

Dentre todas essas características, nos direcionaremos ao estudo do papel da loucura instaurada na cidade de Tebas com a chegada de Dioniso. Pretendemos compreender melhor o papel das narrativas incorporadas às ações dramatizadas e sua relação com a loucura das bacantes tebanas, bem como a loucura que aflige Penteu, comparando-as com o comportamento do coro de bacantes lídias, a relação do comportamento insano com os elementos rituais que constituem a religião dionisíaca apresentada na peça e com a própria figura de Dioniso, visto que a loucura as põe em situação de estranhamento com valores opostos entre si, como a noção de civilidade e selvageria, humanidade e divindade, o *métron* e a *hýbris*, isto é, assim como a figura da divindade que as lidera, as bacantes, tanto as inicializadas quanto as tebanas ensandecidas, também se posicionam em um “não lugar”, como afirmamos no segundo capítulo desta dissertação sobre a figura dionisíaca. Constataremos a ação divina para a instauração da loucura no decorrer do enredo, à medida que analisamos os elementos narrativos associados a ações constituintes da tragédia e verificaremos as relações mantidas entre esses elementos e a menção ao comportamento das personagens afetadas pela possessão divina, influenciadas pela vontade do deus Dioniso, e qual valor a associação de tais fenômenos atribui a essa obra de Eurípides.

Desenvolvemos este estudo acreditando ser a loucura a manifestação ou o meio mais conciso de uma divindade infligir castigo aos mortais que cometem uma *hýbris*, sendo essa a maneira mais eficaz de anular as ações de um mortal e fazê-lo estagnar em seu ato o que contraria os desejos divinos. Tanto que, os eventos de loucura em *As Bacantes* – e, de forma semelhante, nas outras tragédias que servirão de objeto de análise a este trabalho, bem como em outras tragédias de Eurípides, como *Héacles*, – pode estar associada à morte de uma ou mais personagens. No caso de *As Bacantes*, essa intervenção sempre parte de Dioniso, identificado como o deus do devaneio. O castigo tanto pode se manifestar no momento da libertação da loucura sofrida pela personagem, quando esta percebe as ações que praticou quando lhe faltava a razão, como pode a própria loucura ser entendida como castigo. O sofrimento e a humilhação se potencializam ao perceber que a vítima é também o praticante dos atos que o puseram na situação em que se encontra. Nesse ponto nos deparamos com o surgimento de elementos narrativos no enredo dramático, elementos com funções diferentes e em situações diferenciadas daquelas mencionadas no capítulo anterior, ou, mesmo constituintes de determinada estrutura do texto, passíveis de interpretação com base na relação entre drama, narrativa, loucura e interferência divina, ora para que se saiba o que se fez no momento de loucura, ora para que sejam recuperadas informações acontecidas em um ambiente no qual a realidade humana se fragiliza, e as regras que a constituem são de outro plano, obedecendo à vontade dos deuses. Por isso, utilizaremos as referências tanto à loucura e às ações praticadas pelos loucos, quanto à ação divina, praticada por Dioniso para nos guiarmos em nossa leitura.

Para o desenvolvimento do que viemos dizendo até aqui, passemos à análise do texto.

4.1 O prólogo de *As Bacantes*: a chegada de Dioniso a Tebas

Dioniso inicia a tragédia (vv. 01-03):

Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα
 Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἠ Κάδμου κόρη
 Σεμέληλοχευθεῖς' ἀστραπηφόρφουρι·

Chego, filho de Zeus, a Tebas ctônia
 Dioniso. Deu-me à luz Semele cádmia.
 O raio – Zeus porta-fogo – fez-me o parto.

O deus chega a terra em que fora outrora concebido enquanto filho de uma mortal. Dioniso é tebano, ou sua parte mortal é de Tebas; enquanto divindade, é estrangeiro, vindo do Oriente para inserir seu culto naquele lugar. Essas informações são expostas por ele mesmo, no

trecho acima e nos seguintes. Dioniso chega a Tebas disfarçado de um sacerdote de seu culto e vislumbra um memorial em honra a sua mãe, junto ao palácio, que ainda queima em resultado ao evento que ali acontecera, referência ao mito de seu nascimento: “ἀθάνατον Ἡρας μητέρ’ εἰς ἐμὴν ὕβριν” (v. 09). Nessa dupla apresentação, o tempo das ações se desloca entre presente e passado para que o prólogo tenha o seu papel no texto – contextualize o drama que ali se inicia e situe o espectador no tema de que o texto se vale – e para que o Dioniso euripídico exponha sua história do próprio ponto de vista, ela é retomada a partir de elementos que o circundam no espaço em que se encontra.

Como mencionamos anteriormente, o mito é o material do qual a tragédia se utiliza para construir seu próprio enredo, que pode recontá-lo sob a perspectiva do tragediógrafo, ou subvertê-lo, retirando ou inserindo ações da narrativa mítica no enredo trágico. Logo, o retorno ao mito do nascimento de Dioniso, que será narrado também pelo coro de bacantes lídias e por Penteu, e ainda citado por Cadmo e Tirésias ao longo do enredo, além de servir de ponto inicial para *As Bacantes*, é também o argumento que a sustenta. Como afirma Jean-Pierre Vernant (2014, p. 336), “Dioniso não intervém, como fazem comumente os deuses na tragédia. Ele desempenha o papel principal”. Isso já podemos identificar desde os seguintes versos (vv. 13-42):

τελετάς, ἴν’ εἴην ἐν φανήσδαιμόνων βροτοῖς. πρώτας δὲ Θήβας τήσδε γῆς Ἑλληνίδος ἀνωλόλυξα, νεβρίδ’ ἐξάψασχαροῦς θ’ ἄθρονον τε δεοῦς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος·	25
ἐπεὶ μ’ ἀδελφαὶ μητρὸς, ἃς ἤκιστα χρῆν, Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῶναι Διός, Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τινος ἐς Ζῆν’ ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους, Κάδμου σοφίσμαθ’, ὧν νιν οὐνεκα κτανεῖν	30
Ζῆν’ ἐξεκαυχῶνθ’, ὄτι γάμους ἐψεύσατο. τοιγάρ νιν αὐτάς ἐκ δόμων ὄστρησ’ ἐγὼ μανίαις, ὄρος δ’ οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν· σκευὴν τ’ ἔχειν ἠνάγκασ’ ὀργίων ἐμῶν, καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι	35
γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων· ὄμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν ἀναμειγμένα χλωραῖς ὕπ’ ἐλάταις ἀνορόφοις ἦνται πέτραις. δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ’ ἐκμαθεῖν κείμῃ θέλει, ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,	40
Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαί μ’ ὕπερ φανέντα θνητοῖς δαίμον’ ὃν τίκτει Δί.	

[...] Deixo Lídia e Frígia pluri- -áureas; plainos da Pérsia calcinados; Báctria emurada; a Média, terra gélida; Arábia venturosa; pleniaberta ao mar salino, a Ásia, onde, em tantas urbes de torres multilindas, grego e bárbaro compunham gigantesco aglomerado.	15
---	----

Na Grécia, por aqui me introduzi. 20
 Fundei meu rito em coros dançarinos:
 um deus-demônio, ao homem manifesto.
 À terra dos tebanos vim primeiro.
 A pele nébrida ajustei aos corpos
 sobreululando, o tirso e o dardo de hera 25
 dei-lhes. Me denegriu quem não devia,
 as minhas tias maternas: “Não é deus
 Dioniso! Não é filho de Zeus! Grávida
 de outro qualquer, Semele o inculpou
 pela própria falta.” Sofismam, como Cadmo: 30
 a mãe falsária, Zeus, então, matara-me!
 Eis a razão de eu para o monte atraí-las,
 maníacas de furor, fêmeas frenéticas.
 Fêmeas tebanas portam, todas elas
 forçadas, paramentos para a orgia, 35
 tresloucadas, dos lares, todas, extra-
 ditadas, turba entremesclada às Cadmias,
 sob o cloroso abeto, sobre as pedras.
 Malgrado seu, aprenda a cidadela
 não ter sido iniciada em meus baqueus. 40
 Da mãe Semele faço apologia:
 mostro-me um deus-demônio, o sêmen nela
 de Zeus. [...]

Dioniso está ali, não só para instaurar os ritos dionisíacos na Hélade, como já o fizera em terras estrangeiras, mas também para impor castigo a sua família humana e a todos os que ultrajaram a imagem de sua mãe, afirmando não ter Sêmele engravidado de um deus, mas de um humano. As outras filhas de Cadmo afirmavam que Zeus castigara Sêmele por ter anunciado que a paternidade do filho que carregava em sua barriga era do pai dos deuses. As *Bacantes* é a tragédia em que identificamos a *ὑβρις* pela perspectiva divina.

No início da tragédia já enlouquecera as mulheres tebanas e atraíra-as para as montanhas, relato que se junta à narrativa de seu nascimento. Percebemos, então, que a fábula de *As Bacantes* se inicia com a relação amorosa de Zeus e Sêmele e se estende até a instauração do rito dionisíaco em Tebas, episódio que constitui o enredo dramático, seleção muito parecida com a da *Ilíada*, que apresenta como enredo apenas o último ano da guerra de Troia. Porém, enquanto a *Ilíada* trata da ira de Aquiles, o enredo de *As Bacantes* é focalizado na ira de Dioniso sobre a família de Cadmo.

O motivo da escolha de Tebas como o lugar inicial de instauração do rito Dionisíaco é exposto no posicionamento da família de Dioniso quanto a sua divindade. O castigo imposto às filhas de Cadmo é servirem involuntariamente a Dioniso, junto das outras mulheres tebanas, retiradas de casa loucas em frenesi. Elas se comportam agora como mônades no monte Citéron, ambiente em que reina a vontade divina. Essa é a primeira referência à situação que serve de argumento a este trabalho. O ambiente em que se confundem as vontades ou as ações humanas e divinas, estas sempre se sobrepondo àquelas, em que o mortal, sujeito aos desígnios dos

deuses, nesse caso, Dioniso, assume comportamento de louco, *μαινόμενος*, ou se encontra em estado de loucura, *μανίαις* (v. 33), associados ao relato do próprio episódio. Como diz Dodds (2002, p. 274),

O que aconteceu no monte Citeron foi pura histeria, o pergisoso baquismo que desce como um castigo sobre os homens respeitáveis e os devasta contra suas vontades. [...] Resistir a Dioniso é reprimir o que há de elementar na nossa própria natureza, e o castigo é o repentino e completo colapso das represas internas, quando o elementar rompe a compulsão fazendo desaparecer a civilização.

Em *As Bacantes*, são vários os fenômenos discursivos associados à presença do louco nas narrativas incorporadas ao enredo dramático. Primeiramente, o vocábulo grego *μανία*, segundo o dicionário Grego-Português/Português-Grego, de Isidro Pereira (1990), pode se referir ao estado de loucura, ao estado de fúria, ou ao estado em que se encontra quem celebra ritos a Dioniso. A divindade abrange seu campo de influência ao que está além do que permitem os valores da *pólis*, além inclusive do que a lucidez pode conceber.

Esse ambiente em que impera a vontade divina sob a ação de um mortal, e a dionisíaca acima de qualquer outra, é mais compatível com a narração do que com a dramatização desses atos. No caso de Dioniso, esse aspecto é ainda mais nítido. Por conta do espaço em que se pratica sua religião, esse mistério em torno da figura dionisíaca se reflete na conjuntura de seu rito, agora praticado pelas tebanas, além das sacerdotisas lídias que vieram com Dioniso disfarçado e formam o coro da tragédia. Por isso, sua primeira ação ao chegar a Tebas foi conduzi-las às montanhas, ambiente selvagem em que não há normas sociais que atrapalhem as transgressões da lucidez. Aqui se mostra mais uma sutileza da figura dionisíaca. Dioniso age em Tebas, e lá está presente, mas está também nas montanhas, sendo cultuado pelas mênades tebanas, conferindo-lhes força e poder inumanos, como mais à frente saberemos.

Cria-se, no enredo da tragédia, polaridade de significados entre a civilização e a ordem ligadas à cidade, à moradia, à casa, sob liderança da força masculina de Penteu; e a selvageria e aparente desordem ligadas à montanha, à mata e aos perigos que ela encerra, lugar em que se cria o ambiente ritualístico habitado pelas bacantes e em que é interdita a presença masculina. Dioniso, porém, caminha facilmente por esses dois ambientes distintos. “Tudo se passa como se, durante todo o espetáculo, ao mesmo tempo que aparece no palco, ao lado das outras personagens do drama, Dioniso agisse num outro plano, nos bastidores, para atar o fio da intriga e maquirar seu desfecho.” (VERNANT, 2014, p. 336). Mas essa polaridade pretende destruí-la Dioniso, que, para fazer isso, no entanto, esperará o ataque de Penteu a suas mênades.

Para Vernant (2014), a própria figura dionisíaca se divide de forma parecida com o próprio enredo do drama de Eurípedes. Em seu estudo sobre a máscara que representa o deus

nas *Bacantes*, o historiador e antropólogo identifica, no desdobramento cênico de Dioniso, que é apresentado “como deus no *theologêton*, e como estrangeiro lídio ‘com ar de mulher’ no palco” com a máscara trágica do ator, que tanto o proclama como o dissimula, uma “constante relação entre o Dioniso da religião cívica – o deus do culto oficial – e o Dioniso da representação trágica – o deus senhor da ilusão teatral” (VERNANT, 2014, p. 336). Sua narrativa no âmbito dramático é introspectiva, ele é narrador e narratário de seu relato, reconta para si como quem recapitula seus atos para prosseguir até sua meta; no âmbito teatral, seus narratários são os espectadores, os únicos a saberem naquele contexto o que está para acontecer, qual será o desfecho daquele enredo.

Buscando uma literatura que nos auxilie nessa análise, deparamo-nos com a obra de Irene de Jong (2014), que se posiciona junto dos narratologistas que consideram narrativos os textos cujos eventos são mediados por uma figura do narrador mais ou menos concreta. Apesar de, quanto ao texto dramático, reconhecer a existência de variados fenômenos narrativos e de narrativas incorporadas, contadas por personagens agindo como narradores, ela defende:

A fim de analisar os elementos formais do drama, como prolepse, enredo e assim por diante, não precisamos de um ‘narrador’ entre aspas, pois podemos associá-los ao próprio dramaturgo. Assim como não precisamos da Narratologia, já que podemos nos voltar para a teoria do drama, como, por exemplo, de Pfister, que oferece uma panóplia de termos críticos. (JONG, 2014, p. 198, tradução nossa)⁷

Barbara Goward é mais específica nessa relação entre narrador e autor, para ela apenas o narrador externo se confunde com a ideia de autor: “O narrador externo de qualquer texto é seu autor implícito, que se dirige à audiência implícita, o narratário externo.”⁸ (GOWARD, 1999, p. 09, tradução nossa).

À medida que a figura Dionisíaca brinca com o jogo teatral, também joga com a figura do narrador. Se, como percebe Vernant (2014), Dioniso parece agir nos bastidores, e Trajano Vieira (2010, p. 18) ao estudar *As Bacantes*, observa que, “além da perspectiva do espectador, incorporada pelos personagens das *Bacantes*, há a presença de outro olhar, o ‘olímpico’, que, distante da cena teatral, vislumbra a grandeza e a pequenez das ações humanas”; Dioniso porta-se ao lado do dramaturgo, figura que Jong (2014) identifica com a do narrador, como se, a partir de seu relato e de suas ações ao longo do enredo dramático,

⁷ No original: “In order to analyse the formal devices of drama such as prolepses, plot, and so on, we do not need a ‘narrator’ in inverted commas because we can connect them with the playwright. Neither do we need narratology, as we can turn to drama theory, for example that of Pfister, which offers a panoply of critical terms.”

⁸ No original: “the external narrator of any text is its implied author, addressing the implied audience, the external narratee.”

vivenciasse os eventos externos que são narrados também pelas outras personagens, mesmo não tendo se retirado do palco. Seu conhecimento antecede a narrativa, tornando inclusive os narratologistas vítimas do jogo dionisiaco.

Como dissemos anteriormente, o nascimento de Dioniso ainda será relatado por outros narradores ao longo da peça. O primeiro a retornar ao relato do nascimento divino é o coro. Como seu deus de devoção, o coro também é estrangeiro e expõe sua origem no início de sua fala. O coro porta-se como se ele próprio fosse uma demonstração sensível aos não iniciados do poder de Dioniso, uma espécie de materialização da divindade, não sabe que o sacerdote que as lidera é o deus disfarçado. As bacas deixam clara a dificuldade de cumprir o seu papel, mas também mostram o privilégio de sua posição (vv. 64-68):

Ἀσίας ἀπὸ γᾶς
 ἱερὸν Τιμῶλον ἀμείψασα θοάζω 65
 Βρομίῳ πόνον ἠδὺν
 κάματόν τ' εὐκάματον, Βάκ-
 χιον εὐαζομένα.

Deixando o solo asiático,
 transporto o sacro Tmolo, 65
 em penar prazeroso,
 em dor indolor,
 empenho-me por Brômio, deus-
 Rumor,
 no louvor a Baco!

Elas aceitaram a influência báquica, já são iniciadas, comportam-se como se portassem um conhecimento que lhes fora partilhado pelo deus e, ao cantarem para Tebas a chegada do novo Nume, recontam a história de Dioniso (vv. 87-119):

ὄν
 ποτ' ἔχουσ' ἐν ὠδίνων
 λοχίαις ἀνάγκαισι 90
 πταμένας Διὸς βροντᾶς νη-
 δύος ἔκβολον μάτηρ
 ἔτεκεν, λιποῦσ' αἰῶ-
 να κεραυνίῳ πληγᾷ:
 λοχίοισδ' αὐτίκανινδέ-
 ξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεύς, 95
 κατὰ μηρῶ δὲ καλύψας
 χρυσέαισιν συνερείδει
 περόναις κρυπτὸν ἀφ' ἼΗρας.
 ἔτεκεν δ', ἀνίκα Μοῖραι 100
 τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν
 στεφάνωσέν τε δρακόντων
 στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θη-
 ροτρόφον μαινάδες ἀμφι-
 βάλλονται πλοκάμοις.
 ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆ- 105
 βαι, στεφανοῦσθε κισσῶ:

βρύετε βρύετε χλοήρει
 μίλακι καλλικάρπω
 καὶ καταβακχιούσθε δρυὸς
 ἢ ἐλάτας κλάδοισι, 110
 στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων
 στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων
 μαλλοῖς: ἀμφιδένάρθηκας ὑβριστὰς
 ὀσιοῦσθ': αὐτίκα γὰρ ἅσα χορεύσει--
 Βρόμιος ὅστις ἄγη θιάσουσ-- 115
 εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει
 θηλυγενῆς ὄχλος
 ἀφ' ἰστῶν παρὰ κερκίδων τ'
 οἰστρηθεὶς Διονύσῳ.

O raio de Zeus voejando,
 engravida Semele:
 em espasmos de um parto imposto, 90
 a mãe do ventre prematuro o expulsa
 e morre sob o golpe do corisco.
 Então Zeus o recebe 95
 num recesso-nascedouro:
 no fêmur recluso, preso
 com ágrafos dourados,
 o oculta a Hera.
 Ao ditame das Moiras, Zeus
 deu à luz deus cornitáureo, 100
 coroados de serpentes-dragões.
 As ménades, por isso, circun-
 trançam nos cabelos ofídios cativos,
 famélicos de feras.
 Ó Tebas, berço de Semele, 105
 hera estefânia te coroe!
 Aflore, aflore verde-cloro
 o smíflax, belos frutos!
 Dionisa-te
 com ramos de carvalho ou abeto! 110
 Entrama a veste nébrida
 Furta-cor
 com lanosas felpas brancas,
 Empunha
 a furiosa férula,
 pleno de pureza!
 Pan-Géia, a terra toda em coro dança,
 tão logo Brômio monte adentro, monte adentro, 115
 tíaso-dançante
 adentre.
 A turba fêmea ali demora:
 Dioniso a sequestrou com seu ferrão
 das rocas e teares.

O conhecimento da realidade mítica e do contexto que encerra o enredo dramático, advindo do deus, e sua posição frente à *pólis*, colocam-nas ao lado de seu líder.

O deus Baco representa a interseção das outras divindades e o que a nenhuma delas pode ser atribuído. Tirésias, ao explicar a Penteu quem é o ser divino que ali chega, fá-lo a partir

da relação do deus com outras divindades, com a aprovação do coro trágico. Primeiro com Deméter, versão masculina do que ela representa (vv. 272-283):

οὗτος δ' ὁ δαίμων ὁ νέος, ὃν σὺ διαγελάς,
οὐκ ἂν δυναίμην μέγεθος ἐξειπεῖν ὅσος
καθ' Ἑλλάδ' ἔσται. δύο γάρ, ὧ νεανία,
τὰ πρῶτ' ἐν ἀνθρώποισι: Δημήτηρ θεά-- 275
γῆ δ' ἐστίν, ὄνομα δ' ὀπότερον βούλη κάλει:
αὕτη μὲν ἐν ξηροῖσιν ἐκτρέφει βροτούς:
ὅς δ' ἦλθ' ἔπειτ', ἀντίπαλον ὁ Σεμέλης γόνος
βότρυος ὑγρὸν πῶμ' ἠῦρε κείσηνέγκατο
θνητοῖς, ὃ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτούς 280
λύπης, ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ῥοῆς,
ὑπνον τε λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν
δίδωσιν, οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων.

Quanto ao deus-demo, o novo, de quem ris,
não poderia antecipar quão magno
será na Grécia. Em dúplice pilar,
assenta - moço - a humanidade: Terra 275
ou Deméter - nomeia-a como queiras -,
de quem provém o nutrimento seco;
e seu êmulo, o filho de Semele,
que ao mundo trouxe o sumo invento: sumo
da vinha, licor puro! O triste anima-se 280
ao consumir a linfa da uva, fármaco
inigualável contra a dor, oblévio
do diário dissabor, o sono de Hípnos.

Depois sobre sua filiação, Zeus e a ira de Hera, que o perseguiu, num novo relato do mito do nascimento de Dioniso (vv. 288-297):

ἐπεὶ νιν ἦρπασ' ἐκ πυρὸς κεραυνίου
Ζεὺς, ἐς δ' Ὀλυμπον βρέφος ἀνήγαγεν θεόν,
Ἥρα νιν ἤθελ' ἐκβαλεῖν ἀπ' οὐρανοῦ: 290
Ζεὺς δ' ἀντεμηχανήσαθ' οἷα δὴ θεός.
ρήξας μέρος τι τοῦ χθόν' ἐγκυκλουμένου
αἰθέρος, ἔθηκε τόνδ' ὄμηρον ἐκδιδούς,
Διόνυσον Ἥρας νεικέων: χρόνῳ δέ νιν
βροτοῖ ῥαφῆναί φασιν ἐν μηρῷ Διός, 295
ὄνομα μεταστήσαντες, ὅτι θεᾶ θεὸς
Ἥρα ποθ' ὠμήρευσε, συνθέντες λόγον.

quando arrancou da chama do corisco
o deus infante, Zeus o pôs no Olimpo.
Hera do urânio-céu queria arrojá-lo. 290
Zeus contramaquinou qual fez um deus:
um setor do céu seccionando, circum-
térreo, fez e deu a Hera, qual penhor
da querela, uma cópia de Dioniso.
Com o passar do tempo os homens dizem: 295
"Ele é o Senhor-do-fêmur do Cronida!"
mera metástase de nome. Um deus
à deusa penhorado. E vira história.

A narrativa de Tirésias focaliza os eventos de maneira parecida com a de Baco e do coro. Tirésias é respeitado profeta tebano, aquele a quem, na *Odisseia*, de Homero, Odisseu foi visitar no mundo dos mortos para saber o que fazer para conseguir retornar a Ítaca. Perséfone conservou sua lucidez, mesmo depois de morto: τῷ καὶ τεθνηῶτι νόον πόρε Περσεφόνηα, / οἷῳ πεπνῦσθαι, τοὶ δὲ σκιαὶ ἀίσσουσιν. (Homero, 10, v. 494-495). É Tirésias quem também conhece de antemão o fardo de Édipo. Tirésias é cego, mas enxerga muito mais que os mortais, é capaz de enxergar a realidade de modo parecido com o divino. Com isso, sua narrativa do nascimento de Dioniso focaliza-se de maneira muito próxima à do deus e a de suas bacantes.

Em seguida revela a capacidade divinatória do deus, atividade comumente atribuída também a Febo Apolo (vv. 298-301);

μάντις δ' ὁ δαίμων ὄδε: τὸ γὰρ βακχεύσιμον
καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει:
300 ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐξ τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολὺς,
λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμνηότας ποιεῖ.

Ele é um demônio mântico: baqueu
e demente têm vínculo com a mântica. 300
Quando o divino adentra fundo o corpo,
faz dizer o futuro a quem delira.

Tirésias identifica a atividade dionisíaca com a de Ares (vv.302-305) e cita o comportamento bélico dos guerreiros, que mais à frente se identificará com o das mênades tebanas:

Ἄρεώς τε μοῖραν μεταλαβὼν ἔχει τινά:
στρατὸν γὰρ ἐν ὅπλοις ὄντα κάπῃ τάξεσιν
φόβος διεπτόησε πρὶν λόγχης θιγεῖν.
μανία δὲ καὶ τοῦτ' ἐστὶ Διονύσου πάρα. 305

Da moira de Ares participa: o pânico
domina hoplitas, antes de tocarem
a lança: isso é loucura dionisíaca. 305

O profeta menciona ainda Afrodite. O ambiente em que as mênades se encontram nada tem a ver com a deusa do amor e do desejo (vv. 314-318).

οὐχ ὁ Διόνυσος σωφρονεῖν ἀναγκάσει
γυναῖκας ἐς τὴν Κύπριν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει 315
τὸ σωφρονεῖν ἔνεστιν εἰς τὰ πάντ' ἀεὶ
τοῦτο σκοπεῖν χρή: καὶ γὰρ ἐν βακχεύμασιν
οὔσ' ἢ γε σώφρων οὐ διαφθαρήσεται.
Dioniso não impõe moderação
à mulher, frente à Cipris; na natura 315
o moderar-se em tudo está presente.
Deves considerar que em bacanaís
não se corrompe quem é moderada.

Elas não se utilizam da loucura infligida por esse novo Nume para ceder aos desígnios da deusa Cípria, não estão em um rito ligado ao desejo e à fertilidade, não diretamente. Quando Dioniso é comparado à Deméter, deusa também ligada à fertilidade, mas da terra, da natureza e da colheita, Tirésias o faz para que se perceba que a fertilidade que o deus comanda é a da consciência, que se abre com a ajuda do licor retirado da uva.

Como vemos, o ambiente “selvagem” em que age Dioniso retoma comportamentos e ritos religiosos que antecedem a *pólis* da Grécia clássica, e, considerando novamente a afirmação de Vernant (2014) citada acima, uma das manifestações do elemento trágico em *As Bacantes* é a tensão que se instaura entre o deus da religião cívica, cultuado pelos espectadores da peça, e o deus que se apresenta na tragédia, de grandeza suficiente para que sua imagem não seja descrita pelos iniciados na religião, nem percebida pelos que não pertencem à religião de Dioniso.

Isso se percebe quando consideramos Penteu, e mesmo Cadmo, como narradores do mito de nascimento do deus. Primeiramente Penteu, ao entrar em cena, já ciente da chegada do forasteiro que traz o novo Nume a Tebas e da instalação das tebanas no monte Citéron, mostra, a partir de seu ponto de vista sobre esses acontecimentos, o motivo das ações de Dioniso. Opondo-se veementemente ao comportamento das mulheres, incluindo o de sua mãe e de suas tias, retoma o que já foi relatado por Dioniso, com uma narrativa de focalização oposta à da divindade (vv. 215-232):

ἔκδημος ὦν μὲν τῆσδ' ἐτύγγανον χθονός, 215
κλύω δὲ νεοχμὰ τήνδ' ἀνὰ πτόλιν κακά,
γυναῖκας ἡμῖν δώματ' ἐκλελοιπέναι
πλασταῖσι βακχεῖαισιν, ἐν δὲ δασκίοις
ὄρεσι θοάζειν, τὸν νεωστὶ δαίμονα
Διόνυσον, ὅστις ἔστι, τιμώσας χοροῖς: 220
πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἐστάναι
κρατῆρας, ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν
πτώσσουσαν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν,
πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκοούς,
τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου. 225
ὄσας μὲν οὖν εἴληφα, δεσμίους χέρας
σφύζουσι πανδήμοισι πρόσπολοι στέγαις:
ὄσαι δ' ἄπεισιν, ἐξ ὄρους θηράσομαι,
Ἴνώ τ' Ἀγαύην θ', ἥ μ' ἔτικτ' Ἐχίονι,
Ἀκταίωνός τε μητέρ', Αὐτονόην λέγω. 230
καὶ σφᾶς σιδηραῖς ἀρμόσας ἐν ἄρκυσιν
παύσω κακούργου τῆσδε βακχεῖας τάχα.

Durante a minha ausência desta terra, 215
pude escutar notícias más da pólis:
nossas mulheres abandonam lares,
fingindo-se inspiradas por Baco. Entram

em plúmbeos montes, coreografam danças;
 pelo neodáimon, por Dioniso— seja 220
 ele quem for! –, transbordam as crateras
 no tíaso. Cada qual, a sós, num canto,
 cede à vontade masculina. Mênades,
 sacerdotisas de um ritual, alegam
 ser; mas preferem Afrodite a Baco. 225
 Em quantas pus as mãos, os carcereiros
 mantêm-nas algemadas na cadeia;
 quantas não capturei, caço nos montes:
 quem me gerou, Agave, Ino também,
 e a mãe de Actéon, Autônoe. Se as coloco 230
 atrás das grades, ponho fim no sórdido
 bacanal.

A narrativa de Penteu se estende desde ações praticadas no passado até suas intenções de ações futuras, o que Jove (2014, p. 85) denomina “*falsa prolepse* ou *desorientação*, quando os narratários recebem uma falsa impressão dos eventos que estão por vir”⁹. Essa menção ao futuro, ou, como denomina Gérard Genette (*apud.* JOVE, 2014, p. 79, tradução nossa), *anacronia*, tem especial significação para o enredo trágico. Penteu expõe pela primeira vez que pretende opor-se à ideia de uma nova figura de autoridade em seu território, sem questionar se essa autoridade é ou não verdadeira. Inicia-se a partir daí a *ὑβρις* de Penteu, que se estende ao longo de sua fala, revelando partilhar do ponto de vista de sua mãe e de suas tias sobre a natureza divina do filho de Sêmele, quando se remete ao nascimento de Dioniso, expondo suas intenções ao encontrar o forasteiro que ali surgira e que lidera as mulheres enlouquecidas (vv. 233-247):

λέγουσι δ' ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος,
 γόης ἐπωδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός,
 ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὖοσμῶν κόμην, 235
 οἰνῶπας ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων,
 ὃς ἡμέρας τε κεὐφρόνας συγγίγνεται
 τελετὰς προτείων εὐίου νεάνισιν.
 εἰ δ' αὐτὸν εἶσω τῆσδε λήψομαι στέγης,
 παύσω κτυποῦντα θύρσον ἀνασείοντά τε 240
 κόμας, τράχηλον σώματος χωρὶς τεμών.
 ἐκεῖνος εἰναί φησι Διόνυσον θεόν,
 ἐκεῖνος ἐν μηρῷ ποτ' ἐρράφθαι Διός,
 ὃς ἐκτυροῦται λαμπάσιν κεραυνίαις
 σὺν μητρὶ, Δίους ὅτι γάμους ἐψεύσατο. 245
 ταῦτ' οὐχὶ δεινῆς ἀγχόνης ἔστ' ἄξια,
 ὑβρεὶς ὑβρίζειν, ὅστις ἔστιν ὁ ξένος;

[...] Nos informam que chegou
 da ctônia Lídia um forasteiro, um mago
 impostor. Seus cabelos ondulados
 exalam doce olor. Têm as maçãs 235
 do rosto cor de vinho e olhar de Cípris;

⁹ No original: “false prolepsis or misdirection, when the narratees are given a false impression that events are going to take place”.

conviva de donzelas, noite e dia,
 ensina-lhes evoés e os seus mistérios.
 Se o agarro neste paço, nunca mais
 brande seu tirso, nem ao vento solta 240
 os cabelos: destronco-lhe o pescoço!
 Ele diz que Dioniso é deus, outrora
 costurado por Zeus à própria coxa,
 quando o fulgor de um raio queimava-o com
 sua mãe Sêmele (núpcias com Zeus Pai 245
 ela inventara). O afrontador afronta-nos!
 Seja ele quem for, não merece a força?

Enquanto Penteu é oposição e ilustra o que Dioniso vem combater em Tebas, Cadmo apoia-se ao prestígio político consequente da associação de sua família à entidade religiosa. No momento da aparição de Penteu, seu avô está paramentado como bacante e pronto para seguir com Tirésias rumo ao campo venerar o novo Nume. Após a defesa de Tirésias do novo Nume de futuro grandioso, οὐκ ἂν δυναίμην μέγεθος ἐξειπεῖν ὅσος / καθ' Ἑλλάδ' ἔσται (vv. 273-274), e da apresentação de seu alcance divino, Cadmo intervém junto ao neto e demonstra suas reais motivações, ou as motivações que se somam ao temor aos deuses (vv. 333-336):

ὃ παῖ, καλῶς σοι Τειρεσίας παρήνεσεν. 330
 οἶκει μεθ' ἡμῶν, μὴ θύραζε τῶν νόμων.
 νῦν γὰρ πέτη τε καὶ φρονῶν οὐδὲν φρονεῖς.
 κεῖ μὴ γὰρ ἔστιν ὁ θεὸς οὗτος, ὡς σὺ φῆς,
 παρὰ σοὶ λεγέσθω: καὶ καταψεύδου καλῶς
 ὡς ἔστι, Σεμέλη θ' ἵνα δοκῆ θεὸν τεκεῖν, 335
 ἡμῖν τε τιμὴ παντὶ τῷ γένει προσῆ.

Tirésias, filho, acerta ao criticar-te. 330
 Conforme a nós, aceita nossas normas!
 Vagas, sem atinar que desatinas.
 Mesmo se um deus não for, como propagas,
 afirma-o tu - pois bela é a pseudo-história:
 Semele é tida como mãe de um deus, 335
 nos cumulando e aos nossos de pretígio.

No início da fala acima, Cadmo aparenta partilhar das opiniões do velho profeta, entretanto, assume, em seguida, que considera também os lucros políticos que sua família há de obter com o vínculo com uma divindade cultuada agora na região. As ações de Cadmo na verdade aparentam ser muito mais políticas do que morais quando consideramos também a censura de Tirésias antes da chegada de Penteu: ἀλλ' οὐχ ὁμοίως ἂν ὁ θεὸς τιμὴν ἔχοι (v. 192). Para o profeta, a honra divina não se agradaria com a consideração de Cadmo de que os dois fossem guiados até o local de culto. Cadmo também não esperava que os dois velhos fossem os únicos tebanos a se disporem à prática do rito báquico, ao que Tirésias responde serem eles os únicos a agir com prudência: μόνοι γὰρ εὖ φρονοῦμεν, οἶδ' ἄλλοι κακῶς (v. 195). O desenrolar

dos eventos nos leva a pressupor que Cadmo percebe o quanto é importante para sua família que Penteu converta-se ao dionisismo, já que assim, Tebas também o faria, e os Cadmeus, mais do que nunca, governariam por vontade divina.

Quando consideramos o conceito de focalização em Narratologia, percebemos que, em *As Bacantes*, o grau de conhecimento dos acontecimentos narrados, ou o posicionamento avaliativo desses acontecimentos se vinculam à crença do narrador na divindade dionisiaca. O termo *focalização* diz respeito ao quê e a como se percebem os eventos a serem narrados ao longo da narração. É importante esclarecer que a focalização de uma narrativa vai além do que se vê, é um conceito que supera o de ponto de vista. Manfred Jahn (1996), em seu artigo *Windows of focalization: Deconstructing and reconstructing a narratological concept*, desenvolve uma discussão bastante elucidativa sobre o conceito, desde a ideia pré-estruturalista de ponto de vista, que associa o processo narrativo com o conceito de campo de visão, até a formulação de um conceito com “uma abordagem interdisciplinar, integrativa e não dicotômica em relação à focalização”¹⁰ (JAHN, 1996, p. 241, tradução nossa).

4.2 O poder de Dioniso: as narrativas dos mensageiros de Penteu

O retorno de Dioniso à cena, agora como prisioneiro de Penteu, é marcado pela narração da captura do estrangeiro lídio. Um servo que traz Dioniso humano amarrado e relata os prodígios acontecidos com as mênades que se encontravam prisioneiras (vv. 434-450):

Πενθεῦ, πάρεσμεν τήνδ' ἄγραν ἠγρευκότες ἐφ' ἣν ἔπεμψας, οὐδ' ἄκρανθ' ὠρμήσαμεν. ὁ θῆρ δ' ὄδ' ἡμῖν πρᾶος οὐδ' ὑπέσπασεν φυγῆ πόδ', ἀλλ' ἔδωκεν οὐκ ἄκων χέρας οὐδ' ὠχρός, οὐδ' ἥλλαξεν οἰνωπὸν γένυν, γελῶν δὲ καὶ δεῖν κάπάγειν ἐφίετο ἔμενέ τε, τοῦμόν εὐτρεπὲς ποιούμενος.	435
κάγῳ δι' αἰδοῦς εἶπον: ὦ ξέν', οὐχ ἐκῶν ἄγω σε, Πενθέως δ' ὅς μ' ἔπεμψ' ἐπιστολαῖς. ἄς δ' αὖ σὺν βάκχας εἶρξας, ἄς συνήρπασας κάδησας ἐν δεσμοῖσι πανδήμου στέγης, φροῦδαί γ' ἐκεῖναι λελυμέναι πρὸς ὀργάδας σκιρτῶσι Βρόμιον ἀνακαλούμεναι θεόν: αὐτόματα δ' αὐταῖς δεσμὰ διελύθη ποδῶν κλήδεις τ' ἀνήκαν θύρετρ' ἄνευ θνητῆς χερός. πολλῶν δ' ὄδ' ἀνήρ θαυμάτων ἦκει πλέως ἔς τᾶσδε Θήβας. σοὶ δὲ τάλλα χρῆ μέλειν.	440 445 450
Nosso esforço, Penteu, foi compensado: conforme nos mandaste, aprisionamos a presa. A fera acompanhou-nos, mansa: os pés não refugou, as mãos nos deu.	435

¹⁰ No original: “an interdisciplinary, integrative, and non-dichotomous approach towards focalization”.

Não descorou-lhe o vinho das maçãs
 do rosto e ao se entregar, rindo, à prisão:
 facilitou gentil o meu ofício. 440
 Sem jeito, disse-lhe: "Estrangeiro, prende-te
 Penteu, não eu! Só cumpro seu edito."
 Quanto às bacantes, presas e algemadas,
 já no cárcere público da pólis,
 elas invadem lépidas os montes, 445
 sobreinvocam Rumor, seu deus, libertas:
 dos pés seus grilhões se autodesataram,
 mãos não de homens as portas destravaram-lhes.
 O tal recém-chegado a urbe é prodígio
 em prodígios. O resto a ti compete. 450

O narrador, à medida que desenvolve a narrativa, muda de tom a caracterização de Dioniso. Se no início o prisioneiro é referido como animal selvagem caçado, ἄγρην ἡγρευκότες (v. 434), θήρ (v. 435), a reação do sacerdote, que permaneceu imóvel e manso, amigável, ἄκραντος, πρῶος, desfaz a semelhança dessa imagem com a de uma caça. Na verdade, sabem já os espectadores, se for utilizada a metáfora da caça em tal enredo, os papéis seriam invertidos, mas o narratário desse relato, e também o mandante do ato, é Penteu. “Não sou eu quem te prende”, οὐχ ἐκὼν ἄγω σε (vv. 441-442), diz o servo ao prisioneiro, isentando-se de tal ato, assumindo a posição de um mortal temente da realidade divina, impressa na calma do estrangeiro. A percepção do ato como se fosse uma caçada é de Penteu: “Πενθέως δ’ ὅς μ’ ἔπεμψ’ ἐπιστολαῖς.” (v. 442). As algemas se soltam, διελύθη (v. 447), das mulheres enlouquecidas sem ajuda, αὐτόματα (v. 447), e elas rumam novamente para as montanhas. Então, o servo avalia sua narrativa: muitas maravilhas chegam com este homem a Tebas, πολλῶν δ’ ὄδ’ ἀνήρ θαυμάτων ἦκει πλέως ἐς τάσδε Θήβας (vv. 449-450). Se, a partir de sua captura, o servo perdera a vontade de agir contra o estrangeiro, fizera-o sob os comandos de Penteu, agora isenta-se de qualquer outra ação, o estrangeiro não está mais sob seus cuidados.

A narrativa se desenvolve sob a perspectiva de como a vivenciou o narrador-personagem. A princípio, o estrangeiro era fera caçada, então, depois de se confrontar com ele, o servo lhe atribui a autoria da soltura das mulheres por meio de prodígios. Inferimos, nesse momento, que a narrativa do servo, incorporada ao enredo trágico, é marcada pelo que Irene de Jong (2014, p. 68, tradução nossa) chama de “*focalização hipotética embutida*”¹¹, isto é, os eventos até o momento da captura do estrangeiro são narrados numa perspectiva que se alinha à de Penteu, o narratário da história, mas não necessariamente compartilhada pelo narrador. Isso acontece provavelmente para que o servo não contrarie seu senhor e “prepare o terreno” para expor sua opinião sobre o acontecido e se desvencilhar de qualquer outra ação que

¹¹ No original: “hypothetical embedded focalization”.

indisponha o misterioso sacerdote. O servo não dispõe do conhecimento divino partilhado pelas bacantes lídias e por Tirésias, mas percebe que naquela situação estão envolvidas vontades que vão além da sua percepção.

Os prodígios, as ações que não podem ser explicadas “racionalmente”, como já dissemos, são mais compatíveis com a narração do que com a dramatização. Tradicionalmente, as tragédias gregas de que dispomos apresentam em seu enredo um mensageiro cujo relato tanto preenche lacunas ou complementa informações sobre os eventos dramatizados, como exerce o papel de facilitador do espetáculo, evitando a troca de cenário, incomum à tragédia, e o dispêndio de informações e recursos dramáticos, que também não condiz com esse gênero dramático. *As Bacantes*, além do relato do servo acima, apresenta dois mensageiros. O primeiro traz o relato das mênades tebanas e de como elas, capazes de atos sobre-humanos, afugentaram os que tentaram contê-las. O segundo mensageiro narra ao coro a captura e a morte de Penteu pelas mãos das mulheres chefiadas por sua mãe.

O primeiro mensageiro surge em cena após Dioniso/sacerdote se desvencilhar da prisão no palácio de Penteu e de os dois novamente se encontrarem. Seu relato assume desde o início posicionamento parecido com o do servo ao final de sua narrativa. Para ele, um pastor que presenciou os atos das tebanas enlouquecidas, enquanto levava suas ovelhas à pastagem, elas são bacas sagradas, veneráveis, βάκχας ποτνιάδας (v. 664), por isso, antes de relatar os acontecimentos, o mensageiro pede permissão ao rei, pois sabe que sua percepção pode desagradar o soberano (vv. 664-671):

βάκχας ποτνιάδας εισιδών, αἶ τῆσδε γῆς
οἴστροισι λευκὸν κῶλον ἐξηκόντισαν, 665
ἦκω φράσαι σοὶ καὶ πόλει χρῆζων, ἄναξ,
ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τε κρείσσονα.
θέλω δ' ἀκοῦσαι, πότερά σοι παρρησίᾳ
φράσω τὰ κεῖθεν ἢ λόγον στειλώμεθα:
τὸ γὰρ τάχος σου τῶν φρενῶν δέδοικ', ἄναξ, 670
καὶ τοῦξύθυμον καὶ τὸ βασιλικὸν λίαν

Vi sagradas bacantes. Seus pés pálidos
eram flechas movidas por furor. 665
Venho informar-te, ó rei, e à polis: quanto
fazem supera o imaginável. Quero
saber primeiro se posso me abrir
inteiramente ou devo censurar-me,
pois temo a incontinência de tua têmpera, 670
teu sangue quente, basileu, o excesso.

Ao contrário do jogo narrativo criado pelo servo, em que o narrador expõe os atos da maneira como os percebia ao experimentá-los, o mensageiro relata o acontecido de acordo

com sua avaliação enquanto narrador, tendo já se desfeito inclusive da opinião de Penteu sobre a natureza divina dos atos das bacantes tebanas (vv. 680-688):

ὄρω δὲ θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν, 680
 ὧν ἡρχ' ἐνὸς μὲν Αὐτονόη, τοῦ δευτέρου
 μήτηρ Ἀγαυή σή, τρίτου δ' Ἴνώ χοροῦ.
 ἠῦδον δὲ πᾶσαι σώμασιν παρειμέναι,
 αἱ μὲν πρὸς ἐλάτης νῶτ' ἐρείσασαι φόβην,
 αἱ δ' ἐν δρυὸς φύλλοισι πρὸς πέδῳ κάρα 685
 εἰκῆ βαλοῦσαι σωφρόνως, οὐχ ὡς σὺ φῆς
 φνωμένας κρατῆρι καὶ λωτοῦ ψόφῳ
 θηρᾶν καθ' ὕλην Κύπριν ἠρημωμένας.

e vi, em triplo tíaso, os femininos 680
 coros: a um liderava Autónoe; ao outro,
 Agave, tua mãe; Ino, o derradeiro.
 Somatizavam sem tensão o sono:
 em tufos de pinheiro umas pousavam
 o dorso, outras, em folhas de carvalho 685
 reclinavam a fronte recatadas,
 e não, como dizias, ao som de flautas,
 ébrias de vinho, líbricas na selva,
 buscavam Cípris.

A caracterização das tebanas se confronta diretamente com as afirmações anteriores de Penteu. O narrador denomina o grupo dividido em três, “θίασος”, cada um liderado por uma irmã, mãe e tias de Penteu, estavam todas em harmonia com o ambiente selvagem, e não agiam sob os desígnios de Afrodite. Elas despertam e praticam atos incomuns a seres humanos. É descrito, então, um ambiente em que o divino e o mortal estão em confluência, expressa pela união entre elas e os animais, domésticos ou selvagens, são seus os filhotes de cabra e de lobo. Elas se alimentam de leite, vinho e mel retirados da terra, das rochas e de seus tirsos, são seres divinos, como o explicara o narrador. As tebanas estão possuídas pelo furor báquico e agem em harmonia com o deus, tendo a sua disposição os poderes assimilados por Dioniso (vv. 695-713):

καὶ πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὄμους κόμας 695
 νεβρίδας τ' ἀνεστείλανθ' ὄσαισιν ἀμμάτων
 σύνδεσμι' ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δοράς
 ὄφρασι κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν.
 αἱ δ' ἀγκάλαισι δορκάδ' ἢ σκύμνους λύκων
 ἀγρίους ἔχουσαι λευκὸν ἐδίδοσαν γάλα, 700
 ὄσαις νεοτόκοις μαστὸς ἦν σπαργῶν ἔτι
 βρέφη λιπούσαις: ἐπὶ δ' ἔθεντο κισσίνους
 στεφάνους δρυὸς τε μίλακός τ' ἀνθροφόρου.
 θύρσον δὲ τις λαβοῦσ' ἔπαισεν ἐς πέτραν,
 ὅθεν δροσώδης ὕδατος ἐκπηδᾷ νοτίς: 705
 ἄλλη δὲ νάρθηκ' ἐς πέδον καθῆκε γῆς,
 καὶ τῆδε κρήνην ἐξανῆκ' οἴνου θεός:
 ὄσαις δὲ λευκοῦ πώματος πόθος παρήν,
 ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα
 γάλακτος ἔσμοις εἶχον: ἐκ δὲ κισσίνων 710
 θύρσων γλυκεῖαι μέλιτος ἔσταζον ῥοαί.

<p>ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν βακχῶν σπαραγμόν, αἶ δὲ νεμομέναις χλόην μόσχοις ἐπῆλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα. καὶ τὴν μὲν ἂν προσεῖδες εὐθὴλον πόριν μυκωμένην ἔχουσαν ἐν χεροῖν δίχα, ἄλλαι δὲ δαμάλας διεφόρουν σπαράγμασιν. εἶδες δ' ἂν ἠ πλεύρ' ἠ δίχηλον ἔμβασιν ρίπτόμεν' ἄνω τε καὶ κάτω: κρεμαστὰ δὲ ἔσταζ' ὑπ' ἐλάταις ἀναπεφυρμέν' αἵματι. ταῦροι δ' ὑβρισταὶ κὰς κέρας θυμούμενοι τὸ πρόσθεν ἐσφάλλοντο πρὸς γαῖαν δέμας, μυριάσι χειρῶν ἀγόμενοι νεανίδων. θᾶσσον δὲ διεφοροῦντο σαρκὸς ἐνδύτᾳ ἢ σὲ ξυνάψαι βλέφαρα βασιλείους κόραις. χωροῦσι δ' ὥστ' ὄρνιθες ἀρθεῖσαι δρόμῳ πεδίων ὑποτάσεις, αἶ παρ' Ἀσωποῦ ροαῖς εὐκαρπον ἐκβάλλουσι Θηβαίων στάχυν: Ἵστιάς τ' Ἐρυθράς θ', αἶ Κιθαιρῶνος λέπας νέρθεν κατακῆκασιν, ὥστε πολέμιοι, ἐπεσπεσοῦσαι πάντ' ἄνω τε καὶ κάτω διέφερον: ἦρπαζον μὲν ἐκ δόμων τέκνα: ὀπόσα δ' ἐπ' ὤμοις ἔθεσαν, οὐ δεσμῶν ὑπο προσείχετ' οὐδ' ἔπιπτεν ἐς μέλαν πέδον, οὐ χαλκός, οὐ σίδηρος: ἐπὶ δὲ βοστρύχοις πῦρ ἔφερον, οὐδ' ἔκαιεν. οἱ δ' ὀργῆς ὑπο ἐς ὄπλ' ἐχώρουν φερόμενοι βακχῶν ὑπο: οὐπερ τὸ δεινὸν ἦν θέαμ' ἰδεῖν, ἄναξ. τοῖς μὲν γὰρ οὐχ ἤμασσε λογχωτὸν βέλος, κεῖναι δὲ θύρσους ἐξανιεῖσαι χερῶν ἐτραυμάτιζον κάπενώτιζον φυγῇ γυναῖκες ἄνδρας, οὐκ ἄνευ θεῶν τινος. πάλιν δ' ἐχώρουν ὅθεν ἐκίνησαν πόδα, κρήνας ἐπ' αὐτὰς ἄς ἀνήκ' αὐταῖς θεός.</p>	<p>735</p> <p>740</p> <p>745</p> <p>750</p> <p>755</p> <p>760</p> <p>765</p>
<p>Nossa fuga preserva-nos a vida da dilaceração bacante; à mão nua, atacam novilhas na pastagem. Puderam ver naquelas mãos a vaca: mamas repletas, bipartida, muge! Houve quem o vitelo desmembrasse. Era de ver o lombo e o casco – dupla forquilha - a esmo lançados: gotejava, sanguinolento, um charco de abetos. Cornos enraivecidos, touros antes arrogantes jaziam estatelados, abatidos por muitas mãos novatas. Laceravam o invólucro das carnes, mais ágeis que o bater das régias pálpebras. Qual aves suspendidas por seu ímpeto, cortavam a planície à beira-Asopo, de onde os tebanos colhem rico trigo. O Eritra, o Hísias, dois durgos no sopé citéreo, qual se fossem inimigos, invadem, deixam tudo revirado, sequestram os infantes das moradas. Quanto punham nos ombros, sem amarras, não despencava à terra, equilibrado, bronze ou ferro. Portavam nos cabelos cacheados fogo - não queimava. Os homens,</p>	<p>735</p> <p>740</p> <p>745</p> <p>750</p> <p>755</p>

axasperados com pilhagens báquicas,
armam-se. A cena, rei, era notável, 760
pois dardos alanceados não sangravam;
disparando seus próprios tirsos, elas
traumatizavam, dando-lhes as costas -
mulheres versus machos, mais deus!
Ao ponto de partida retrocedem, 765
às fontes mesmas que do deus manaram.

Ao sofrerem o ataque dos pastores, as mulheres enchiam-se de força e devastavam o que com elas cruzava em uma verdadeira onda de fúria divina.

A situação agrava-se quando elas descem os montes e invadem a *pólis*. Misturam-se o selvagem, o feminino e a ordem divina com o masculino, o civilizado e a ordem mortal. A oposição entre Penteu e o sacerdote agora é vista num espaço em que a ordem divina é representada pela ordem mortal. As mênades dilaceraram rebanhos com as mãos nuas. Vacas e touros tornaram-se carne, chifres e sangue espalhados pelo pasto. Os homens pegam em armas, mas nada podem fazer contra aquelas guerreiras selvagens, que não precisavam se desviar dos dardos masculinos, inofensivos contra elas, protegidas pela divindade que agora se prova diferente de Afrodite. As mulheres não estão entregues a rituais sensuais ou de fertilidade, o poder dionisíaco ultrapassa o comportamento lascivo e os momentos idílicos de contato com a natureza. O deus Baco desfaz e refaz a realidade. Desse embate saem as mulheres vitoriosas e os homens convencidos da soberania do Nume que as defende. Resta ao mensageiro, enquanto narrador formular a sua moral, enquanto cidadão tebano intentar convencer o seu rei de que o deus já está instalado em Tebas e que o melhor a fazer é aceita-lo e cultuá-lo, pois, sem vinho, não haverá também os prazeres permitidos aos homens (vv. 769-774):

τὸν δαίμον' οὖν τόνδ' ὅστις ἔστ', ὃ δέσποτα,
δέχου πόλει τῆδ': ὡς τά τ' ἄλλ' ἐστὶν μέγας, 770
κάκεϊνό φασιν αὐτόν, ὡς ἐγὼ κλύω,
τὴν παυσίλυπον ἄμπελον δοῦναι βροτοῖς.
οἴνου δὲ μηκέτ' ὄντος οὐκ ἔστιν Κύπρις
οὐδ' ἄλλο τερπνὸν οὐδὲν ἀνθρώποις ἔτι.

Seja quem for, ó déspota, esse demo,
posto que é magno, acolhe-o na cidade. 770
Dele mais dizem, como me inteirei:
aos homens trouxe a vinha acalma-a-dor.
Se não há vinho, não há Afrodite,
faltando ao homem, mágico, o deleite.

A narrativa, porém, não convence o rei tebano, que da mensagem só apreende o vexame dos homens diante do bando feminino e já organiza uma revanche. Frente às novas tentativas de Dioniso-sacerdote de convencê-lo de que o que resta é prestar sacrifício ao novo

Nume, Penteu exprõe suas intenções: θύσω, φόνον γε θῆλυν, ὥσπερ ἄξιαι, / πολὺν ταράξας ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς. (vv. 796-797) efetuar, se necessário, uma carnificina de fêmeas nos montes do Citéron.

Esse é o momento crucial do enredo dramático. Mesmo com todas as indicações, Penteu não se dobra e mantém sua oposição ao imortal. A vaidade o leva a concluir sua ὕβρις. A Dioniso, sem argumentos que possam dissuadi-lo, cabe agora castigá-lo. Antes de encaminhá-lo à morte, o deus formula situação que ridiculariza a imagem do rei: leva-o, enfeitizado e em trajes femininos, σκευὴν γυναικὸς μαινάδος βάκχης ἔχων (v. 915), pelas ruas de Tebas rumo ao monte Citéron. Acompanha a ação o canto coral. É hora da chegada do segundo mensageiro.

A narrativa do segundo mensageiro é acompanhada da lamentação do servo que presenciou a morte de seu senhor e tem como narratário o coro. Enquanto servo do palácio de Penteu, o narrador absorve a sorte de seu senhor, χρηστοῖσι δούλοις συμφορὰ τὰ δεσποτῶν (v. 1028), e, carregado de lamúria, inicia o relato pela dolorosa verdade, Πενθεὺς ὄλωλεν, παῖς Ἐχίουος πατρός. (v. 1030).

Após deixarem a pólis e rumarem para dentro do ambiente selvagem, o servo, seu senhor e o forasteiro alcançam o Citéron e as loucas em seus ritos báquicos. Penteu está enfeitizado, possuído pelo desejo de vislumbrar as mênades, mas está cego. Seu estado também é obra dionisiaca. Enquanto saíam de Tebas, ainda em cena, Penteu e o forasteiro conversam (vv. 918-924):

Πενθεύς

καὶ μὴν ὄρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,
 δισσᾶς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἐπτάστομον:
 920καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἠγεῖσθαι δοκεῖς 920
 καὶ σῶ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.
 ἀλλ' ἢ ποτ' ἦσθα θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οὖν.

Διώνυσος

ὁ θεὸς ὀμαρτεῖ, πρόσθεν ὧν οὐκ εὐμενής,
 ἔνσπονδος ἡμῖν: νῦν δ' ὄρᾶς ἂν χρὴ σ' ὄρᾶν.

Penteu

Afigura-se em mim que o sol dobrou,
 Tebas também dobrou, cidade sete-
 portas, e, guia, tu me pareces touro, 920
 os cornos projetando-se do crânio -
 taurificado ou já eras, antes, fera?

Dioniso

O deus outrora hostil nos acompanha,
 aliou-se a nós. Tu vês qual deves ver.

Como a narrativa do primeiro mensageiro, o segundo relato também apresenta uma “*focalização narrativa interna*”¹² (JONG, 2014, p. 65, tradução nossa). Isto é, o narrador-personagem testemunhou seu relato, nesse caso, numa perspectiva próxima da do protagonista da narrativa, e incorpora a sua narração, a própria avaliação do acontecido, resultante de uma reflexão que se deu no momento do acontecimento e nos momentos posteriores à ação e anteriores à narração. Por isso, a narrativa é precedida do veredito “Penteu está aniquilado, o filho de pai Equíon.”; e assim, antes de Dioniso oferecer o rei tebano às ménades, o narrador se refere a Penteu pelo adjetivo ó τλήμων (v.1058), vocábulo que tanto pode significar “paciente, perseverante”, como “coitado, sofredor”.

Ao alcançarem o monte, sem ver a multidão já próxima, Penteu solicita (vv. 1058-1062):

Πενθεὺς δ' ὁ τλήμων θῆλυν οὐχ ὀρῶν ὄχλον
 ἔλεξε τοιάδ': ἼΩ ξέν', οὐ μὲν ἕσταμεν,
 οὐκ ἐξικνοῦμαι μαινάδων ὄσσοις νόθων: 1060
 ὄχθων δ' ἔπ', ἀμβάς ἐς ἐλάτην ὑψαύχενα,
 ἴδοιμ' ἂν ὀρθῶς μαινάδων αἰσχροουργίαν.

Triste Penteu, sem ver a turba fêmea,
 disse: "Estrangeiro, de onde nos postamos
 não descortino as ménades adúlteras; 1060
 de uma colina ou do alto de um abeto,
 veria melhor quem age sem pudor."

A partir da insistência de Penteu, o forasteiro começa a revelar-se como divindade, ou perde o interesse em esconder-se sob a figura de um simples sacerdote. Seu primeiro prodígio é possibilitado por força superior à de um mortal: ele traz a ponta de uma árvore conífera ao chão para que Penteu se acomode e, ao retorno do galho, possa ver confortavelmente e com clareza o movimento das loucas (vv. 1063-1075):

τοῦντεῦθεν ἤδη τοῦ ξένου τὸ θαῦμ' ὀρῶ:
 λαβῶν γὰρ ἐλάτης οὐράνιον ἄκρον κλάδον
 κατήγεν, ἤγεν, ἤγεν ἐς μέλαν πέδον: 1065
 κυκλοῦτο δ' ὥστε τόξον ἢ κυρτὸς τροχὸς
 τόρνω γραφόμενος περιφορὰν ἔλκει δρόμον:
 ὧς κλών' ὄρειον ὁ ξένος χεροῖν ἄγων
 ἔκαμπτεν ἐς γῆν, ἔργματ' οὐχὶ θνητὰ δρῶν.
 Πενθέα δ' ἰδρύσας ἐλατίνων ὄζων ἔπι, 1070
 ὀρθὸν μεθίει διὰ χερῶν βλάστημ' ἄνω
 ἀτρέμα, φυλάσσων μὴ ἀναχαιτίσειέ νιν,
 ὀρθή δ' ἐς ὀρθὸν αἰθέρ' ἐστηρίζετο,
 ἔχουσα νότοις δεσπότην ἐφήμενον:
 ὤφθη δὲ μᾶλλον ἢ κατεῖδε μαινάδας. 1075

Presenciei o prodígio do alienígena:

¹² No original: “narrating internal focalization”.

do abeto pega o sumo ramo urânio
 e o enverga, enverga, enverga ao solo negro; 1065
 arco recurvo ou giro de um compasso
 que em seu circuito grafa em torno o círculo,
 assim puxava o ramo da montanha,
 fléxil, à terra, um feito sobre-humano.
 Acomoda Penteu sobre um dos galhos, 1070
 e enrasta o ramo lentamente, acima,
 sem fremir para não catapultá-lo.
 Firma-se no éter reto o reto abeto,
 em cujo tronco o meu senhor montava.
 Antes de as ver, as loucas o notaram 1075

A grandeza do ato se apresenta de três maneiras nos versos destacados. Primeiramente, o ato é concebido como um prodígio, uma maravilha vislumbrada pelo narrador, τοῦ ξένου τὸ θαῦμα ὄρω (v. 1063). Em seguida, a repetição do ato de puxar o galho: o forasteiro desceu, desceu, desceu o galho em direção ao negro chão, κατήγευ, ἤγευ, ἤγευ ἐς μέλαν πέδον (v. 1065). Por fim, a avaliação do narrador: ἔργματ' οὐχὶ θνητὰ δρῶν (v. 1069), proeza de que só um imortal é capaz.

Depois de Penteu ser visto pelas ménades, o forasteiro some e o ambiente se transforma. Uma voz, que o próprio narrador agora atribui a Dioniso, atíça as loucas e as ações que se passam daqui por diante na narrativa, novamente se mesclam entre atos aterrorizantes e inacessíveis ao drama (vv. 1076-1113):

ὄσον γὰρ οὐπω δῆλος ἦν θάσσω ἄνω,
 καὶ τὸν ξένον μὲν οὐκέτ' εἰσορᾶν παρήν,
 ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι
 Διόνυσος, ἀνεβόησεν: ὦ νεάνιδες,
 ἄγω τὸν ὑμᾶς κάμει τὰ μά τ' ὄργια 1080
 γέλων τιθέμενον: ἀλλὰ τιμωρεῖσθέ νιν.
 καὶ ταῦθ' ἄμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν
 καὶ γαῖαν ἐστήριξε φῶς σεμινοῦ πυρός.
 σίγησε δ' αἰθήρ, σίγα δ' ὕλιμος νάπη
 φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἂν ἤκουσας βοήν. 1085
 αἰ δ' ὡσὶν ἠχὴν οὐ σαφῶς δεδεγμένα
 ἔστησαν ὀρθαὶ καὶ διήνεγκαν κόρας.
 ὃ δ' αὐθις ἐπεκέλευσεν: ὡς δ' ἐγνώρισαν
 σαφῆ κελευσμὸν Βακχίου Κάδμου κόραι,
 ἦξαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἥσσονες 1090
 ποδῶν τρέχουσαι συντόνοις δραμήμασι,
 μήτηρ Ἀγαθή σύγγονοί θ' ὁμόσποροι
 πᾶσαι τε βάκχαι: διὰ δὲ χειμάρρου νάπης
 ἀγμῶν τ' ἐπήδων θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς.
 ὡς δ' εἶδον ἐλάτη δεσπότην ἐφήμενον, 1095
 πρῶτον μὲν αὐτοῦ χερμάδας κραταιβόλους
 ἔρριπτον, ἀντίπυργον ἐπιβάσαι πέτραν,
 ὄζοισί τ' ἐλατίνοισιν ἠκοντίζετο.
 ἄλλαι δὲ θύρσους ἴεσαν δι' αἰθέρος
 Πενθέως, στόχον δύστηνον: ἀλλ' οὐκ ἦνυτον. 1100
 κρεῖσσον γὰρ ὕψος τῆς προθυμίας ἔχων
 καθῆσθ' ὁ τλήμων, ἀπορία λελημμένος.
 τέλος δὲ δρυῖνους συγκεραυνοῦσαι κλάδους

1097). A narrativa a essa altura também ganha tonalidade bélica. As guerreiras invadem a torre e depõem seu rei.

O ritmo narrativo torna-se lento, as cenas são descritas uma a uma, em uma sequência de *frames* que recriam a angústia de Penteu, desde o ataque bacante até a compreensão de sua *ῥβρις*: são treze versos para a conclamação de Dioniso, cinco versos para que as bacantes percorram o caminho do ponto inicial até o lugar onde se encontra Penteu, dez versos até que, após seguidas tentativas de agarrá-lo, resolvam arrancar a árvore em que ele se encontra, sete versos até que a árvore seja desenraizada, e, por fim, a queda, descrita lentamente em três versos, representa a ruína de Penteu, que toma consciência de seu desastre: *κακοῦ γὰρ ἐγγυὸς ὄν ἐμάνθανεν* (v. 1113). O narrador, ao retomar a história por meio de seu relato, preenche as lacunas resultantes da sua limitação sensorial por meio de inferência, *ὥς μὲν εἰκάσαι / Διόνυσος* (vv. 1078-1079); comparação, *ἦξαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἦσσονες* (v. 1090); e comentários avaliativos, *κομοστόχον δύστηνον* (v. 1100), e, novamente, *καθησθ' ὁ τλήμων*, (v. 1102).

No chão, já ciente de seu castigo, Penteu é confrontado pela mãe enlouquecida e apela (vv. 1116-1124)

<i>πρώτη δὲ μήτηρ ἦρξεν ἱερέα φόνου καὶ προσπίτνει νιν: ὁ δὲ μίτραν κόμης ἄπο</i>	1115
<i>ἔρριπεν, ὥς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι τλήμων Ἀγαύη, καὶ λέγει, παρηίδος ψαύων: Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος:</i>	
<i>οἴκτιρε δ' ὃ μήτέρ με, μηδὲ ταῖς ἐμαῖς ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης.</i>	1120
<i>ἦ δ' ἀφρὸν ἐξειῖσα καὶ διαστρόφους κόρας ἐλίσσοις, οὐ φρονοῦσ' ἄ χρη φρονεῖν, ἐκ Βακχίου κατείχεται, οὐδ' ἔπειθέ νιν.</i>	

Sacerdotisa da matança, a mãe o ataque principia. Tirando a mitra, pois se o reconhecera, não matava-o a desditosa Agave, diz, e toca-lhe a face: "Mãe, sou eu, Penteu, teu filho, geraste-me no paço com o Ofídio- Equión. Deixa eu viver! Por erros meus,	1115
não imoles a mim, que sou teu filho!" Ela espuma e espirala, contorcendo, pupilas, ignorando o que ignorar não deveria: dionísia, não o ouvia.	1120

Os apelos de Penteu são inúteis. A mãe não ouve o filho, está possuída por Baco, *ἐκ Βακχίου κατείχεται, οὐδ' ἔπειθέ νιν* (v. 1124). Pobre Agave, *τλήμων Ἀγαύη* (v. 1117), diz o narrador, ataca-o como a uma presa. Enquanto tentava derrubá-lo do abeto, a mãe gritava a suas companheiras: *“τὸν ἀμβάτην / θῆρ' ὥς ἔλωμεν”* (vv. 1107-1108), a caça empoleirada

agarremos! Para ela, Penteu não passa de uma caça lamuriosa. Arranca-lhe o braço esquerdo e as companheiras dão continuidade à dilaceração da fera.

Enquanto as bacantes festejam a caça, “brincando” com a carne da vítima, *πάσα δ' ἡματωμένη / χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως*. (vv. 1135-1136), Agave carrega a cabeça de seu filho como se fosse a de um filhote de leão. Ao narrador resta o comentário final, operou-se nele a *catarsis* aristotélica (vv. 1148-1152):

ἐγὼ μὲν οὖν τῆδ' ἐκποδὸν τῆ ζυμορᾶ
ἀπειμ', Ἀγαύην πρὶν μολεῖν πρὸς δῶματα.
τὸ σωφρονεῖν δὲ καὶ σέβειν τὰ τῶν θεῶν
κάλλιστον: οἶμαι δ' αὐτὸ καὶ σοφώτατον
θνητοῖσιν εἶναι κτῆμα τοῖσι χρωμένοις. 1150

Quisera estar a léguas de distância,
antes de ver Agave ao lar tornada.
Veneração divina e sensatez: 1150
aos mortais, penso, não é dado ter
um bem de mais beleza e mais saber.

O terceiro trecho narrativo selecionado se valoriza pelas *prolepsis* anteriores de Dioniso-sacerdote, que mudam de tom quando surgem em diálogo com o coro e ao travar discussão com o rei de Tebas. Por meio da narrativa, ganham novo significado falas como a referência ao nome de Penteu, feita por Dioniso, *ἐνδυστυχῆσαι τοῦνομ' ἐπιτήδειος εἶ*. (v. 508), e anteriormente mencionada pelo velho Tirésias (v. 366-369)

Πενθεὺς δ' ὅπως μὴ πένθος εἰσοίσει δόμοις
τοῖς σοῖσι, Κάδμει: μαντικῆ μὲν οὐ λέγω,
τοῖς πράγμασιν δέ: μῶρα γὰρ μῶρος λέγει.

Teu nome penoso aos teus só traz pesar: Penteu!
Não vaticino, falo só de fatos:
o tolo fala apenas suas tolices.

Para o advinho, não é preciso usar de suas previsões para imaginar o que vai acontecer ao jovem rei, “o nome de Penteu anuncia o seu destino: *Penthéus/pénthos*, ‘dor’, ‘luto’” (TORRANO, In. EURÍPIDES, 1995, p. 24)

Outro episódio em que Dioniso se utiliza de *prolepsis*, muito marcado pelo tom irônico de sua fala é o momento em que Dioniso-sacerdote e Penteu se preparam para espionar as ménades. Dioniso afirma, entre os devaneios de Penteu, que após vê-las, o rei o terá entre os amigos mais próximos: *ἢ πού με τῶν σῶν πρῶτον ἠγήση φίλων*, / ὅταν παρὰ λόγον σῶφρονας *βάκχας ἴδης*. (vv. 939-940). Em seguida, afirma que, se o inimigo não tinha o espírito são no passado, agora o tem como deve. Para Penteu, isso deve soar afim de suas expectativas, mas os

espectadores já sabem de seu fim próximo, percebem o jogo linguístico que aí se esconde, pois antes o sacerdote já havia dito ao coro (vv. 847-861):

γυναῖκες, ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται,
 ἦξει δὲ βάκχας, οὗ θανὼν δώσει δίκην.
 Διόνυσε, νῦν σὸν ἔργον: οὐ γὰρ εἶ πρόσω:
 τεισώμεθ' αὐτόν. πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν, 850
 ἐνεῖς ἐλαφρὰν λύσσαν: ὡς φρονῶν μὲν εὖ
 οὐ μὴ θελήσῃ θῆλυν ἐνδύδναι στολὴν,
 ἔξω δ' ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν ἐνδύσεται.
 χρήζω δὲ νιν γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν
 γυναικόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως 855
 ἐκ τῶν ἀπειλῶν τῶν πρίν, αἷσι δεινὸς ἦν.
 ἀλλ' εἴμι κόσμον ὄνπερ εἰς Ἴδου λαβῶν
 ἄπεισι μητρὸς ἐκ χεροῖν κατασφαγεῖς,
 Πενθεῖ προσάψων: γνῶσεται δὲ τὸν Διὸς
 Διόνυσον, ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεός, 860
 δεινότατος, ἀνθρώποισι δ' ἠπιώτατος.

Mulheres, o homem caiu em nossa rede;
 até as bacantes vem, mas Dike, a Justa,
 o mata. À ação, Dioniso-deus presente!
 Urge puni-lo! Roube-lhe a razão; 850
 insânia leve infunde: se ajuizado,
 não vai querer vestir-se de mulher,
 mas quererá, se não tiver bom juízo.
 Desejo que os tebanos riam do rei:
 conduzo-o pela pólis, fêmeoforme, 855
 outrora tão terrível nas ameaças...
 Enfeitarei Penteu. Que baixe ao Hades
 infero, pelas mãos da própria mãe
 dilacerado! Saberá que Zeus
 gerou à perfeição um deus: Dioniso, 860
 entre terribilíssimo e gentil!

Essa irônica dupla interpretação, que conclui o seu papel no enredo trágico através da narrativa do segundo mensageiro, lembra o jogo linguístico presente em determinado episódio da *Íliada*, o sonho enviado por Zeus a Agamêmnon (HOMERO, II, v. 6-28), em que Zeus, a pedido de Thetis, envia uma falsa premonição a Agamêmnon para convencê-lo a atacar Troia e levá-lo a uma grande perda. O sonho, entretanto, causa uma reação diferente e o rei resolve testar a lealdade de seus companheiros, o que causa surpresa no narratário da obra. A ação de Agamêmnon, mesmo que diversa, acaba por consolidar os planos divinos, o que, por conseguinte, leva o leitor a refletir sobre como se configuram as intenções do pai dos deuses. “Essa complexa e irônica estratégia narrativa convida o público a apreciar os efeitos dos diferentes níveis de conhecimento e não conhecimento.”¹³ (GOWARD, 1999, p. 2, tradução nossa)

¹³ No original: “This complex, ironic narrative strategy invites the audience to enjoy the effects of diferente levels of knowing and not knowing.”

O texto homérico, como o euripidiano, joga com os níveis de conhecimento, que vão desde o saber terreno, próprio dos mortais, ao conhecimento divino, de que os deuses se apropriam. Essa discussão já se inicia em nosso trabalho quando comparamos os níveis de conhecimento do mundo divino com a focalização assumida por cada uma das narrativas analisadas acima, em que, se opusermos Penteu a Dioniso, situaremos o nível de conhecimento dos narradores entre os dois, mais proximamente a um ou a outro, de acordo com a focalização de sua narrativa, ou com seus atos ao longo do enredo dramático. Nesse caso, enquanto Cadmo e os servos estão próximos da cegueira de Penteu, posto que, apesar de verificarem a possibilidade da veracidade do poder divino de Dioniso, estão limitados pela sua condição de seres mortais; ao coro de bacantes lídias e ao profeta Tirésias, apesar de mortais, é permitido vislumbrar a realidade divina, sem se afastarem ou negarem a condição mortal, e, por isso, situam-se mais próximos da divindade, permanecendo incólumes à ira dionisíaca. Barbara Goward (1999) se remete a essa relação do conhecimento e da sabedoria com a tragédia em seus estudos. Para a autora,

Comparado com a tragédia shakespeariana, parece verdadeiro dizer que a tragédia grega distintamente encoraja a plateia (como narratários externos trabalhando em paralelo com os narratários internos) a se envolver na tentativa de aprender, interpretar, entender. [...] Mais ainda, a tragédia antiga revela um intermitente, mas contínuo interesse com o problema de ganhar conhecimento. [...] Mais profundamente, muitas tragédias parecem ter como tema problemas de comunicação e dedicam grande parte de sua extensão a explorar as tensões e os perigos da ignorância antes [que o conhecimento] seja certamente adquirido. Essa preocupação com o conhecimento dá forma a seções da tragédia ou até mesmo a peças inteiras. (GOWARD, 1999, p. 13, tradução nossa)¹⁴

As três narrativas incorporadas ao drama, mesmo que aparentem despretensiosas quanto a sua estrutura pela pouca extensão ou por se tratar de narrativas incorporadas a um enredo maior, o que esperamos ter mostrado tratar-se de uma concepção equivocada, conferem a noção de completude do enredo dramático, ao mesmo tempo em que demonstram a grandeza do poder de Dioniso. Trazem ao palco os atos divinos praticados nos bastidores e demonstram, seja pela temática, seja pela incorporação de ações à fábula dramatizada, a pequenez da vontade humana frente ao complicado movimento universal expresso pela vontade dos deuses.

¹⁴ No original: “Compared with Shakespearian tragedy, it seems true to say that Greek tragedy distinctly encourages the audience (as external narratees working in parallel with the internal narratees) to involve themselves in the attempt to learn, interpret, understand. [...] Rather, ancient tragedy displays an intermittent but continuing concern with the problem of gaining knowledge. [...] More profoundly, many tragedies seem to thematise problems of communication and devote much of their extent to exploring the tensions and dangers of ignorance before certainly is acquired. This concern for knowledge shapes sections of tragedies or even entire plays.”

Em *As Bacantes*, percebemos como Eurípides, através da ironia, da comicidade e da loucura conferida pelo estado de furor dos que praticam o culto báquico, três elementos constitutivos da identidade dionisíaca no panteão grego, expõe a sujeição humana aos caprichos dos deuses.

5 A PUNIÇÃO DE ÁJAX E A DE CASSANDRA PELA LOUCURA

Até agora estudamos a loucura numa perspectiva dionisíaca, do deus que liberta ou que castiga pela perda da razão, que leva prazer aos homens através do vinho e que domina o devaneio e a dissimulação, e, por isso, identifica-se com o teatro.

Por esse motivo, estendemos a análise narratológica de trechos de enredos dramáticos às tragédias *Agamêmnon*, de Ésquilo, e *Ájax*, de Sófocles. A primeira obra trata da chegada de Agamêmnon a seu palácio, trazendo a personagem Cassandra. A irmã de Páris experimenta um devaneio apolíneo e, por meio de seu êxtase, evidencia a morte do rei atrida, que acontece dentro do palácio e fora de cena. A segunda obra, por sua vez, trata do episódio de amargura de Ájax, que se sentira ultrajado, pois era o maior herói argivo depois de Aquiles e, por esse motivo, merecia as armas do guerreiro falecido, que, no entanto, foram entregues a Odisseu. O rei de Salamina tenta realizar sua vingança contra os outros chefes argivos, mas é impedido por Atena, que o leva a um rebanho, em que contra os animais ele despeja sua raiva, acreditando serem estes os reis, outrora companheiros de guerra.

Ambas as obras trazem em seu enredo episódios de intervenção divina sobre a razão de um mortal, que, se comparadas, assemelham-se ao processo de que se utiliza Dioniso tanto para acometer suas vítimas, como para presentear seus fiéis com a prazer do desprendimento da realidade. Todavia, são possessões perpetradas por divindades diversas, por razões diferentes, e causam diferentes efeitos no enredo de cada uma das tragédias. Essa diferenciação das divindades causadoras da loucura, no entanto, não vai de encontro à mitologia e à religião helênicas, e aqui retomamos a referência ao texto de Fernand Robert (1988, p. 12-13), mencionado no capítulo 2 desta dissertação:

[...] o costume de acrescentar aos nomes das divindades [...] cognomes ou *epicleses*, cuja utilidade os gregos sentiam cada vez que se dirigiam a elas para um serviço preciso, provaria por si só como um deus grego é pouco inclinado, por natureza, à especialização estreita. A principal necessidade nos estudos sobre os deuses gregos é talvez a de se habituar a não raciocinar demais sobre as funções, pois cada um deles exerce praticamente todas; os manuais começam dizendo que cada deus é deus disso ou daquilo, e em seguida se vêm obrigados a enumerar uma infinidade de casos em que ele é deus praticamente de tudo aquilo que requer a existência de um deus.

Não é infrutífero, porém, mencionar que no caso de Ájax, a deusa que perpetra a loucura no herói identifica-se com a razão, o combate, e assim como é capaz de dar a capacidade do bom raciocínio, é capaz também de negá-lo, incidindo sobre o mortal um estado de sentidos alheios à razão, comandado pela própria deusa. Já Febo Apolo, divindade que inspira as

profecias de Cassandra, é o deus da arte divinatória, responsável pelos oráculos, que apresentam em seu processo um estado de transe também identificado pela ausência de raciocínio.

5.1 *Ájax*: a demente doença

A narrativa do prólogo de *Ájax*, que situa o enredo da tragédia, é feita tanto pela deusa Atena, como por Odisseu em meio a um diálogo entre os dois. A deusa e o herói concorrente de *Ájax* se encontram em frente à tenda do rei de Salamina. Ela usa *Ájax* como exemplo da consequência de se julgar independente, insubordinado ao poder divino.

Odisseu ronda a tenda do outro herói quando é surpreendido pela voz divina, que cobra justificativas para aquela atitude (v. 1-13):

ἀεὶ μὲν, ὦ παῖ Λαρτίου, δέδορκά σε
 πεῖράν τιν' ἐχθρῶν ἀρπάσαι θηρώμενον:
 καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικαῖς ὄρω
 Αἴαντος, ἔνθα τάξιν ἐσχάτην ἔχει,
 πάλαι κυνηγετοῦντα καὶ μετρούμενον 5
 ἴχνη τὰ κείνου νεοχάραχθ', ὅπως ἴδης
 εἶτ' ἔνδον εἶτ' οὐκ ἔνδον. εὖ δέ σ' ἐκφέρει
 κυνὸς Λακαίνης ὡς τις εὐρινος βάσις.
 ἔνδον γὰρ ἀνήρ ἄρτι τυγχάνει, κάρα 10
 στάζων ἰδρῶτι καὶ χέρας ξιφοκτόνους.
 καὶ σ' οὐδὲν εἴσω τῆσδε παπταίνειν πύλης
 ἔτ' ἔργον ἐστίν, ἐννέπειν δ' ὅτου χάριν
 σπουδῆν ἔθου τήνδ', ὡς παρ' εἰδυίας μάθης.

Sempre, ó filho de Laertes, observo-te
 à espreita de um ensejo contra teus inimigos.
 E agora te vejo diante da tenda dos nautas
 de Aias - lá onde ocupa a última linha -
 há tempo rastreando-o e medindo-lhe 5
 as pegadas recém-impresas, para veres
 se está dentro ou não. A bom termo levam-te
 bem-farejantes passos, como de cadela lacônia:
 pois dentro o homem agora mesmo está, rosto
 e mãos apunhaladoras gotejantes de suor. 10
 E tu espiares para dentro desta porta
 já não é mister, mas sim relatares por que
 tal afã tens, para que de mim, que sei, aprendas.

Ele está à procura de saber o que aconteceu. Vira os rebanhos dizimados e a responsabilidade atribuída a *Ájax*, por isso ronda a tenda, o que conta à deusa, atendendo a sua determinação: ἐννέπειν (v. 12), dizer, contar o que sabe Odisseu, para que Atena, com sua sabedoria divina, conte-lhe o que realmente acontecera ali. Antes disso, a própria deusa expõe uma característica atribuída a Odisseu e, indiretamente, o sentimento que nutre por este herói: sempre que o observa, ele está calculando seus atos, refletindo antes de investir um ataque contra seus inimigos. Odisseu é, na verdade, protegido da deusa, isso será sabido também no

relato da *Odisseia* de Homero, a viagem de dez anos que Odisseu fará para retornar a sua terra será guiada, em grande parte, sob proteção de Atena, que age como sua mentora, como o faz agora. Ela quer que Odisseu μάθη, aprenda, conheça a verdade ao ouvi-la. E Odisseu relata o que sabe (vv. 21-33)

ἔχει περάνας, εἵπερ εἴργασται τάδε:
 ἴσμεν γὰρ οὐδὲν τρανές, ἀλλ' ἀλώμεθα:
 κἀγὼ 'θελοντῆς τῷδ' ὑπεζύγην πόνω.
 ἐφθαρμένας γὰρ ἀρτίως εὐρίσκομεν 25
 λείας ἀπάσας καὶ κατηναρισμένας
 ἐκ χειρὸς αὐτοῖς ποιμνίων ἐπιστάταις.
 τήνδ' οὖν ἐκείνω πᾶς τις αἰτίαν νέμει.
 καὶ μοί τις ὀπτῆρ αὐτὸν εἰσιδὼν μόνον
 πηδῶντα πεδία σὺν νεορράντῳ ξίφει 30
 φράζει τε κἀδήλωσεν: εὐθέως δ' ἐγὼ
 κατ' ἴχνος ἄσσω, καὶ τὰ μὲν σημαίνομαι,
 τὰ δ' ἐκπέπληγμαὶ κούκ ἔχω μαθεῖν ὄτου.

É que esta noite contra nós feito obscuro
 perpetrou - se é verdade que realizou isso,
 pois nada sabemos claramente, mas erramos;
 por isso eu adrede me atrelei a esta pena.
 Destroçado agora mesmo encontramos 25
 o butim inteiro - e abatido por humana
 mão - com os próprios encarregados dos rebanhos.
 Então a ele todos atribuem a culpa disto.
 E uma testemunha, tendo-o avistado sozinho
 saltando no prado com recém-aspersa espada, 30
 contou-mo e o esclareceu. E logo eu
 atrás das pegadas arremeto; umas reconheço,
 outras confundo e não posso perceber de quem são.

A narrativa de Odisseu não é falsa, mas não contempla a verdade, o que nos lembra o entendimento de Barbara Goward sobre a relação entre tragédia e conhecimento, que mencionamos no capítulo anterior, quando analisávamos *As Bacantes*. “Coleta de informação pode formar a base da ação.”¹ (GOWARD, 1999, p. 14, tradução nossa), diz a autora em seu trabalho. Nesse caso a coleta de informações dá início e serve de argumento para a sequência de ações no enredo dessa tragédia. Afinal, Odisseu partilha com a deusa e com a audiência da peça o que todos sabem, mas que ele apenas desconfia: que o autor da destruição dos rebanhos foi Ajax. Sua sua narrativa leva a audiência da tragédia a questionar sobre a autoria dos atos e a formular a pergunta “*Caso seja verdade, por quê?*”, que será respondida quando Atena relatar o mesmo acontecimento, mas cuja narrativa seja guiada pelo conhecimento dos fatos que, naquele contexto, só ela, enquanto deusa, possui.

¹ No original: “Information-gathering can form the basis of the action.”

Essa limitação de conhecimento do narrador revela outra importante característica da narrativa, sua *focalização* é experiencial, visto que se estende até o momento presente, isto é, por meio da narração, Odisseu justifica sua espreita à tenda de Ájax. Como será esclarecido à frente, o encontro entre Odisseu e Atena acontece ao amanhecer, e a narrativa aparece como relato de relatos do que aconteceu durante a noite, o que implica a experiência de Odisseu enquanto narratário: “ἀλώμεθα” (v. 23), perdemo-nos, erramos, procuramos, avalia cautelosamente Odisseu as informações que lhe chegaram, afinal, ele conhece as limitações humanas, por isso considera a possibilidade do engano, εἴπερ εἴργασται τάδε (v. 22). Por extensão à apresentação do herói feita pela deusa, aliás, inferimos que Odisseu é cauteloso, qualidade de quem observa, escuta e aguarda o melhor momento para agir. Os relatos incorporados a sua narrativa acusam Ájax, mas Odisseu, antes de qualquer ação, espreita, em busca da verdade, atitude bem vista pela deusa: εὖ δέ σ' ἐκφέρει / κυνὸς Λακαίνης ὡς τις εὐρίνος βάσις. (vv. 7-8).

Destacando as falas de Atena no diálogo que se segue entre ela e o herói, percebemos a narrativa, primeiramente num ritmo moroso, causado pela alternância das falas, em que a divindade se torna, além de narradora, personagem do relato. Enquanto Atena revela o acontecido, Odisseu novamente se revela um grande conhecedor dos recursos retóricos, formulando as questões certas que induzam o movimento da ação narrativa. A narração da deusa é guiada pela fala do herói (vv. 36-49):

Ἀθήνα	ἔγνω, Ὀδυσσεῦ, καὶ πάλαι φύλαξ ἔβην τῇ σῆ πρόθυμος εἰς ὄδον κυναγία.	
Ὀδυσσεύς	ἦ καί, φίλη δέσποινα, πρὸς καιρὸν πονῶ;	
Ἀθήνα	ὡς ἔστιν ἀνδρὸς τοῦδε τάργα ταῦτά σοι.	
Ὀδυσσεύς	40 καὶ πρὸς τί δυσλόγιστον ᾧδ' ἦξεν χέρα;	40
Ἀθήνα	χόλω βαρυνθεὶς τῶν Ἀχιλλείων ὄπλων.	
Ὀδυσσεύς	τί δῆτα ποιίμναις τήνδ' ἐπεμπίπτει βάσιν;	
Ἀθήνα	δοκῶν ἐν ὑμῖν χεῖρα χραίνεσθαι φόνω.	
Ὀδυσσεύς	ἦ καὶ τὸ βούλευμ' ὡς ἐπ' Ἀργείοις τόδ' ἦν;	
Ἀθήνα	45 κἂν ἐξεπράξαι, εἰ κατημέλησ' ἐγώ.	45
Ὀδυσσεύς	ποιίασι τόλμαις ταῖσδε καὶ φρενῶν θράσει;	
Ἀθήνα	νύκτωρ ἐφ' ὑμᾶς δόλιος ὀρμᾶται μόνος.	
Ὀδυσσεύς	ἦ καὶ παρέστη κάπι τέρμ' ἀφίκετο;	
Ἀθήνα	καὶ δὴ 'πὶ δισσαῖς ἦν στρατηγίσιν πύλαις.	
Atena	Eu soube, Odisseu, e há pouco à via vim como guardiã diligente de tua caçada.	
Odisseu	Acaso, então, cara soberana, a propósito peno?	
Atena	Sim, já que são deste homem esses atos.	
Odisseu	E para que tão irrefletida mão brandiu?	40
Atena	Por rancor está oprimido, pelas armas de Aquiles.	
Odisseu	Por que, então, contra os rebanhos se precipita?	
Atena	Julgando em vós sua mão manchar de cruor.	
Odisseu	Acaso então esse plano aos argivos visava?	
Atena	E o realizaria, se eu tivesse negligenciado.	45

μανιάσιν νόσοις (v. 59), de Ajax, até que surja, também por meio do relato de um mensageiro, a profecia de Calcas, vidente que acompanha os aqueus ao longo da guerra contra Troia.

Nesse momento, lembramos dos episódios de possessão infligidos por Dioniso em *As Bacantes*. Quando discutimos, no capítulo anterior, as significações do termo *μανιάς*, vimos que ele tanto se remete ao êxtase dionisíaco, assumindo uma significação de ordem religiosa, como ao vigor bélico que acomete o guerreiro no momento do ataque. Nas duas obras percebemos que o termo assume, em cada um dos contextos, significação que se estende pelas duas acepções. O fato de Atena ser a divindade que acomete Ajax de delírio não vai de encontro aos preceitos religiosos gregos, tanto porque já vimos que a atuação de uma divindade grega não se limita aos painéis tabelados pelos estudiosos da mitologia helênica, como porque, mesmo quando consideramos esses campos de atuação, Atena figura como a divindade da saúde, das armas, da razão, entre outras atribuições.

Fernand Robert (1988), menciona as conclusões dos trabalhos de Georges Dumézil (*apud* ROBERT, 1988) de que a religião dos povos indo-europeus refletiria uma organização social tripartite, “conforme as três funções: soberania (e sacerdócio), guerra e produção econômica” (ROBERT, 1988, p. 10), organização que, quando aplicada ao estudo da religião grega, deve ser feita com muita cautela. Ainda segundo Robert (1988, p. 11),

O aparecimento e o sucesso do estruturalismo, contudo, vieram dar novo ânimo aos helenistas mais entusiastas da tripartição e fizeram-se interessantes tentativas para reencontrá-la no domínio grego. Assim, observou-se com satisfação que os cognomes da deusa Atena na Acrópole de Atenas podem dividir-se entre a soberania (Atena *Polias*, protetora da cidade), a guerra (Atena *Niké* = Vitória, *Promachos* = combatente em sentinela, *Enhoplos* = em armas) e o trabalho (*Ergané* = operária) ou a saúde (*Hygieia*), sendo que estas duas últimas noções se acham reunidas na acolhedora terceira classe.

Essa discussão elucidada como as relações sociorreligiosas são fluídas quando tratamos do contexto helênico. Discussão que vai culminar na citação do mesmo autor, mencionada anteriormente neste capítulo, cada divindade é “deus praticamente de tudo aquilo que requer a existência de um deus”. Todavia, optamos pelo princípio de que essa multiplicidade de acepções divinas para cada deus permite-nos contemplar uma série de possibilidades de associação entre as divindades gregas. Uma dessas possibilidades trata das interseções entre Atena e Dioniso, divindades irmãs pela paternidade de Zeus.

Se nos capítulos anteriores desenvolvemos o conceito de *μανιάς* associado a Dioniso, tido como o deus que reflete a ruptura com a ordem social, por apresentar certa duplicidade característica de sua identidade, em *As Bacantes*, ele é o deus que rompe com a dualidade entre masculino e feminino, selvagem e civilizado, sanidade e loucura. Vimos que

esse rompimento se reflete nos mitos que circundam a divindade, e na recriação desses mitos na tragédia euripidiana: um deus que reafirma sua origem humana, vindo de terras estrangeiras, instaurando uma ruptura social a partir da implantação de seu culto em Tebas.

Atena, por sua vez, também constrói uma imagem ampla e fluida na sociedade ateniense contemporânea à peça de Sófocles. Num contexto marcado pelo papel social limitado ao gênero masculino, a filha predileta de Zeus é nomeada protetora da maior cidade helênica. Ser mulher, entretanto, está envolto por algumas características que tornam a imagem de Atena respeitada e temida pelos cidadãos: se a gestação de Dioniso se concluiu na coxa do deus pai, a filha que nasceu de uma dor de cabeça de Zeus, foi concebida já completamente armada, e “ao saltar, lançou um grito de guerra que abalou o céu e a terra” (GRIMAL, 2011, p. 53); por isso mesmo, as imagens utilizadas para o culto à deusa podem ser identificadas pela presença da lança e do escudo, em menção ao caráter guerreiro da deusa donzela, elementos já presentes entre os cultos familiares pré-helênicos. Apesar de ser comumente relacionada à cidade de Atenas, que recebeu o nome de sua principal divindade protetora, ou tendo acontecido o contrário, como afirma Walter Burkert (1993), Atena é cultuada em diferentes territórios, como a Lacônia, a Beócia e mesmo em Troia. Grimal (2011) identifica nas intervenções de Atena nas ações de Odisseu e de Hércules uma simbolização da ajuda do Espírito à força violenta e ao valor pessoal dos heróis. Essa simbolização confere a Atena o epíteto de deusa da razão. Ora, se Atena é a deusa da Razão e da saúde, a ela é perfeitamente possível agir no território em que isso falta. Por isso, se a seus preferidos ela ajuda com a racionalização de suas ações, a seus desafetos cabe tirar-lhes a razão das atitudes, castigando-os com $\mu\alpha\upsilon\iota\acute{\alpha}\sigma\iota\nu\ \nu\acute{o}\sigma\iota\varsigma,\ \omicron\upsilon\ \pi\epsilon\upsilon\iota\phi\alpha\nu\eta\ \nu\acute{o}\sigma\omicron\nu$ (v.66).

Essas características da deusa Atena são refletidas em sua relação com Ajax contraposta ao seu trato com Odisseu. Como dissemos, Odisseu apresenta um comportamento mais próximo e familiar ao apreço da deusa porta-égide. Ajax, por sua vez, é o protótipo da força bruta, um segundo Hércules na Hélade, uma fera criada para o campo de batalha. O herói segue a conduta dos heróis épicos: lutar contra os inimigos para defender os companheiros. A guerra determina seus laços sociais, e esse comportamento reflete o caráter trágico de uma obra marcada pelo contexto político democrático. Ele é inábil no trato com as palavras, e, quando as utiliza, ofende a deusa da Razão.

Paul Woodruff, em sua obra *The Ajax Dilemma* (2011, p. 5), define o herói

Ájax é ignorante em um ponto importante, entretanto, alimenta sua raiva até a explosão. Ájax não compreende o valor das contribuições de Odisseu. Ele despreza pessoas que confiam no poder das palavras e despreza qualquer um que possa vencer uma batalha de maneira furtiva. Quando Ájax recusa o poder das palavras e dos

estratagemas, ele fala pela cultura dominante na Grécia Antiga. Ações são o que importa e elas acontecem no campo de batalha, palavras servem apenas para turvar julgamentos e elas fazem isso no acampamento, à noite, ou em reuniões que desperdiçam a luz do dia. Assim Ajax pensa. (tradução nossa)²

Essa relação antitética entre Ajax e Odisseu é percebida nos trechos da tragédia destacados acima. Atena convida Ajax a sair de sua tenda para que Odisseu desdenhe da situação de seu oponente, numa situação que muitos julgam descomedida, cruel e sarcástica para uma deusa. Com essa atitude, porém, ela fomenta novamente o comportamento comedido de Odisseu. Sobre essa relação triangular, diz Oliveira (2008, p. 11):

Atena não pode substituir em seu coração Odisseu por algum outro, como uma adolescente enfasiada troca de penteado ou de namorado! Odisseu representa todas as virtudes contidas na esfera de influência de Atena. A deusa preza não o golpe brutal, mas reflexão e dignidade. Ela se manifesta se manifesta sempre que uma visão lúcida, plena de reflexão e cálculo planeja algum empreendimento.

Por isso, é inegável que a deusa não só prefira Odisseu, como defenda-o das investidas de Ajax, deficiente de todas as características por ela prezadas. Mas o problema do rei salamino vai além, quando confrontado pela deusa, que finge aprovação de seus atos, no meio de sua loucura, como ele não sabe usar as palavras de maneira polida, agride a deusa com sua ignorância, como já o fizera antes. Destacando, novamente, as falas de Ajax do diálogo com Atena, percebemos o seu relato da destruição dos rebanhos (vv. 89-117):

Αθήνα	ὦ οὔτος, Αἴας, δεῦτερόν σε προσκαλῶ. τί βαιὸν οὕτως ἐντρέπει τῆς συμμάχου;	90
Αἴας	ὦ χαῖρ' Ἀθήνα, χαῖρε Διογενὲς τέκνον, ὡς εὖ παρέστης: καί σε παγχρύσοις ἐγὼ στέψω λαφύροις τῆσδε τῆς ἄγρας χάριν.	
Αθήνα	καλῶς ἔλεξας: ἀλλ' ἐκεῖνό μοι φράσον, ἔβαψας ἔγχος εὖ πρὸς Ἀργείων στρατῶ;	95
Αἴας	κόμπος πάρεστι κοῦκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μῆ.	
Αθήνα	ἦ καὶ πρὸς Ἀτρεΐδαισιν ἤχμασας χέρα;	
Αἴας	ὥστ' οὔποτ' Αἴανθ' οἶδ' ἀτιμάσουσ' ἔτι.	
Αθήνα	τεθνῶσιν ἄνδρες, ὡς τὸ σὸν ξυνηκ' ἐγώ.	
Αἴας	θανόντες ἤδη τᾶμ' ἀφαιρείσθων ὄπλα.	100
Αθήνα	εἶεν, τί γὰρ δὴ παῖς ὁ τοῦ Λαερτίου, ποῦ σοι τύχης ἔστηκεν; ἦ πέφευγέ σε;	
Αἴας	ἦ τοῦπίτριπτον κίναδος ἐξήρου μ' ὄπου;	
Αθήνα	ἔγωγ': Ὀδυσσεά τὸν σὸν ἐνστάτην λέγω.	
Αἴας	ἦδιστος, ὦ δέσποινα, δεσμώτης ἔσω θακεῖ: θανεῖν γὰρ αὐτὸν οὔ τί πω θέλω.	105
Αθήνα	πρὶν ἂν τί δράσης ἢ τί κερδάνης πλέον;	
Αἴας	πρὶν ἂν δεθείς πρὸς κίον' ἐρκείου στέγης.	

² No original: Ajax is ignorant on an important point, however, and this ignorance fires his anger to the breaking point. Ajax does not understand the value of Odysseus's contributions. He despises people who depend on the power of words, and he has contempt for anyone who would win a battle by stealth. When Ajax dismisses the power of words and stratagems, he speaks for the dominant culture of ancient Greece. Actions are what matter, and they happen on the field of battle; words serve only to cloud judgment, and they do that in the camp, at night, or in meetings that waste the daylight. So Ajax thinks."

Ἀθήνα	τί δῆτα τὸν δύστηνον ἐργάσει κακόν;	
Αἴας	μάστιγι πρῶτον νῶτα φοινηθεῖς θάνη.	110
Ἀθήνα	μὴ δῆτα τὸν δύστηνον ὧδέ γ' αἰκίση.	
Αἴας	χαίρειν, Ἀθάνα, τᾶλλ' ἐγὼ σ' ἐφίεμαι: κεῖνος δὲ τίσει τήνδε κοῦκ ἄλλην δίκην.	
Ἀθήνα	σὺ δ' οὖν, ἐπειδὴ τέρψις ἦδε σοι τὸ δρᾶν, χρῶ χειρί, φείδου μηδὲν ὥνπερ ἐννοεῖς.	115
Αἴας	χωρῶ πρὸς ἔργον: σοὶ δὲ τοῦτ' ἐφίεμαι, τοιάνδ' αἰεὶ μοι σύμμαχον παρεστάναι.	
Atena	Tu, ó Aias, pela segunda vez evoco-te! Por que fazes tão pouco caso de tua aliada?	90
Aias	Salve, ó Atena, salve, filha de Zeus, como me assististe bem! E eu com multiáureos espólios coroar-te-ei em gratidão por esta caçada!	
Atena	Falaste com beleza. Mas relata-me isto: Afundaste bem a espada na argiva tropa?	95
Aias	Orgulho tenho e não renego o ato.	
Atena	Acaso também contra os Atridas brandiste a mão?	
Aias	De tal sorte que Aias, sei, não mais desonrarão!	
Atena	Estão mortos os homens, se tua palavra compreendi.	
Aias	Mortos, que agora arrebatem minhas armas!	100
Atena	Que seja. Mas o que é do filho de Laertes? Qual a sua sorte? Acaso fugiu de ti?	
Aias	Será que me perguntas onde está a finória raposa?	
Atena	Sim; de Odisseu, teu opositor, falo.	
Aias	Agradabilíssimo prisioneiro, senhora, lá dentro está sentado. Pois que ele morra ainda não quero.	105
Atena	Antes de fazeres o quê? Ou de ganhares mais o quê?	
Aias	Antes de, preso à coluna do teto da barraca...	
Atena	Mas que maldade perpetrarás ao miserável?	
Aias	...por látego tendo primeiro as costas cruentadas, morrer.	110
Atena	Não, não maltrates tanto assim o miserável!	
Aias	Que te comprazas, Atena, com outras coisas eu te concedo, mas ele sofrerá esta e não outra punição.	
Atena	Tu então, já que é uma satisfação para ti fazê-lo, usa a mão! Não te abstenhas de nada do que planejas.	115
Aias	Parto para o trabalho; e isto te concedo: que tal eterna aliada minha permaneças!	

Odisseu relatou as ações de Ájax sobre os rebanhos; Atena, por sua vez contou que as ações de Ájax eram resultado de sua intervenção, ele planejava investir contra os argivos; agora Ájax reconta novamente os atos, a pedido da deusa, ἀλλ' ἐκεῖνό μοι φράσον (v. 94). Para ele, suas vítimas são Odisseu e os outros líderes. O requinte de crueldade de Ájax se contrapõe ao tom cômico causado pela dissimulação da deusa, que incita as ações do doente. Essa disposição de três modos de focalização sobre a mesma narrativa, ou sobre o mesmo ato revisitado por três diferentes narrativas, também se reflete na organização dos personagens em cena:

Odisseu vê Aias, que não o vê – e nenhum dos dois enxerga a deusa, que manipula o aparecer e o desaparecer, onipotente artífice do visível e do invisível. Cegueira e visão são dispostos antiteticamente na relação entre as três personagens: Atena vê Odisseu, que não a vê; de modo inverso, Odisseu vê Aias, que não o vê. Opõem-se três planos distintos de conhecimento visual, hierarquicamente articulados: o da deusa, o do

mortal e o do homem demente; o louco não vê nem o são nem o deus, o são vê o louco mas não vê o deus, o deus tudo vê e não é visto. Há a gradação entre ignorância completa e onisciência divina. (OLIVEIRA, 2008, p. 9)

Os planos hierárquicos que Oliveira (2008) reconhece na faculdade da visão, demonstramos por meio da focalização de cada uma das três narrativas. No momento da conversa, Atena já aplicara o castigo a Ajax, o diálogo entre o louco e a deusa, seguido do comentário desta a Odisseu, são para que o protegido da deusa não desvie do seu caminho o temor aos deuses: τοὺς δὲ σώφρονας / θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακοῦς. (vv. 132-133), os deuses amam os sábios e odeiam os vis. “Os domínios de Atena (ou de qualquer outro olímpico), a esfera onde exerce sua influência, podem se manifestar rudes ou doces aos mortais, conforme eles se relacionem com esse âmbito do Ser. A violência do deus é a violência da Natureza.” (OLIVEIRA, 2008, p. 11) A relação entre Atenas e cada um dos heróis demonstra bem essa doçura ou essa severidade de que fala o autor.

No plano narrativo, como Dioniso na obra anterior, Atena, quando se torna narradora das ações, produz uma focalização que se confunde com a do dramaturgo. A audiência que em teoria também se encontra confusa antes do relato da divindade, tendo que se utilizar de seu conhecimento prévio, acessando o mito em si para entender a caça de Odisseu na tenda e o motivo que levou Ajax a tamanha insensatez, só a partir do relato da deusa alcança a coerência do enredo dramático. Aristóteles (2015), já dizia que o enredo dramático deve ter um caráter de completude, não importando tanto sua extensão, que pode ser variável, mas que no enredo mimético se perceba o início, o meio e o fim. Em *Ájax*, o prólogo, trecho responsável pela determinação do início do enredo trágico, só pode ser delimitado se considerarmos as três narrativas associadas às falas que as circundam, inclusive a advertência de Atena a Odisseu, pois as ações trazidas à cena ganham caráter trágico mais pela constatação das diferentes percepções de um único fato do que pela ação em si. Isto é, o que confere a *Ájax* a natureza trágica que ele encerra é a percepção do herói da grandeza divina, a que ele, como mortal, deve curvar-se. Esse processo é percebido por ele e pelos personagens próximos à medida que se retorna ao evento narrado no prólogo. Enquanto a trama se desenvolve, o evento é aos poucos percebido por esses três planos hierárquicos de conhecimento.

Em conformidade com o que afirmamos, Jong (2014) oferece a possibilidade da presença de intervenções diretas na ordem cronológica dos eventos da narrativa, as *analepses* e *prolepses*; a primeira se refere à menção a fatos anteriores ao momento em que a narrativa se encontra, e a segunda, à menção a eventos futuros. A autora menciona, considerando esses eventos como narrativas incorporadas ao enredo principal, a possibilidade de categorizá-los em

torno da distinção entre *completing analepses*, que complementam as informações que temos sobre os eventos passados na história principal, e *repeating analepses*, que apenas retomam os eventos da história principal.

Essa categorização, todavia, se mostra problemática se aplicarmos ao texto de Sófocles, por conta de, como dissemos, tratar-se de três narrativas sobre o mesmo fato. Logo, à medida que as narrativas retornam ao mesmo fato, complementam as informações, fazendo surgir o efeito trágico que se espera de uma obra do gênero.

Até agora, nossa análise se concentrou no prólogo da tragédia, porém, se seguirmos em frente com os relatos, ou as *analepses* presentes no texto, podemos desenvolver a discussão acerca da natureza trágica iniciada nos parágrafos anteriores. A primeira retomada aos eventos acontecidos durante a noite anterior, depois do diálogo travado entre Atenas e Odisseu, é feita pelo coro. Formado pelos marinheiros de Salamina, seguidores de Ajax, o coro conhece a tensão construída entre seu líder e os outros reis, especialmente Odisseu, e percebe a delicadeza da situação em que se encontra sem a proteção do rei salamino. Simulando uma conversa com o filho de Télamon, o coro se refere à destruição dos rebanhos como rumores espalhados por Odisseu para desonrá-lo e causar tumulto (vv. 141-149)

ὥς καὶ τῆς νῦν φθιμένης νυκτὸς
 μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμᾶς
 ἐπὶ δυσκλείᾳ, σὲ τὸν ἵππομανῆ
 λειμῶν' ἐπιβάντ' ὀλέσαι Δαναῶν
 βοτὰ καὶ λείαν, 145
 ἥπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπή,
 κτείνοντ' αἰθῶνι σιδήρῳ.
 τοιοῦσδε λόγους ψιθύρους πλάσσων
 εἰς ὅτα φέρει πᾶσιν Ὀδυσσεύς,

Assim, na noite que agora fenece,
 grandes rumores envolvem-nos,
 para teu desluzo, de que o equíferoso
 prado atravessaste e massacraste dos dânaos
 o gado e butim 145
 que, hasticpto, ainda restava,
 matando com fulgurante ferro.
 Tais palavras sussuradas forjando,
 aos ouvidos de todos leva-as Odisseu

Surge uma nova compreensão dos acontecimentos, mas que causa os mesmos efeitos: a figura de Ajax é alvo de intrigas. No entanto, a possibilidade da veracidade do ato não deixa de ser considerada, sendo atribuída inclusive à responsabilidade divina. Teria sido Artemis, ἥ ῥά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἄρτεμις, (v. 172), quem o lançara sobre os rebanhos, ὄρμασε πανδάμους ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας (v. 175)? Ou Ares, o deus da armadura de bronze, ἥ χαλκοθώραξ

(v. 179), que vinga algum desrespeito, ἐτίσατο λώβαν (v. 181)? Tecmessa, companheira que fora tomada como espólio de guerra por Ajax, no entanto, presenciara as ações do seu senhor e concebe os acontecimentos como atos de um louco: *μανία γὰρ ἀλοῦς ἡμῖν ὁ κλεινὸς / νύκτερος Αἴας ἀπελωβήθη* (v. 216-217). E, posteriormente, seu relato é o mais completo dos que, como ela, carregam a sina de serem mortais, pois descreve os atos por ela presenciados dentro da tenda (vv. 233-244):

ὄμοι: κείθεν κείθεν ἄρ' ἡμῖν
 δεσμῶτιν ἄγων ἤλυθε ποιμνῆν:
 235 ὄν τήν μὲν ἔσω σφάζ' ἐπὶ γαίᾳ,
 τὰ δὲ πλευροκοπῶν δίχ' ἀνερρήγνυ.
 δύο δ' ἀργίποδας κριοῦς ἀνελὼν
 τοῦ μὲν κεφαλὴν καὶ γλῶσσαν ἄκραν
 ῥιπτεῖ θερίσας, τὸν δ' ὀρθὸν ἄνω
 240 κίονι δῆσας
 μέγαν ἵπποδέτην ῥυτῆρα λαβὼν
 παίει λιγυρᾷ μᾶστιγι διπλῆ,
 κακὰ δεινάζων ῥήμαθ', ἃ δαίμων
 κούδεις ἀνδρῶν ἐδίδαξεν.

Ai de mim, de lá, de lá então a nós
 veio, tangendo prisioneiro rebanho:
 uma parte aí dentro jugulou sobre a terra; 235
 os outros , golpeando-lhes o flanco, rasgou em dois.
 Mas dois albípedes carneiros ergueu
 e de um, a cabeça e a ponta da língua
 ceifa e arremessa; o outro de pé
 prende à coluna, 240
 grande rédea equina pega
 e o castiga com sibilante látigo duplo,
 insultando-o com palavras vis que um nume,
 mas nenhum homem, lhe ensinou.

A narrativa é complementada por Tecmessa com novas informações sobre a reação de Ajax ao deixar o estado de insanidade.

οὐκέτι: λαμπρᾶς γὰρ ἄτερ στεροπῆς
 ἄξας ὄξυς νότος ὧς λήγει,
 καὶ νῦν φρόνιμος νέον ἄλγος ἔχει:
 τὸ γὰρ ἐσλεύσσειν οἰκεία πάθη, 260
 μηδενὸς ἄλλου παραπράξαντος,
 μεγάλας ὀδύνας ὑποτείνει.

Não mais: sem o luzente lampejo
 arremeteu como acerbo Noto e cessa;
 mas agora, consciente, nova dor tem:
 avistar os próprios padecimentos, 260
 já que nenhum outro transgrediu,
 grandes aflições lhe inspira.

Por meio da narrativa, o coro apreende a verdade e a audiência percebe a concretização da tragédia do herói rei de Salamina. Ele percebe que os atos de sua rebelião não

passaram de um castigo prescrito pela deusa da Razão. Seus atos impulsivos, movidos pela emoção, não só se caracterizam pela ausência da benção da deusa, como são a concretização de sua ira. Tecmessa ainda menciona o momento em que acontecem as ações do prólogo e as consequências do desaparecimento da loucura dos olhos de Ajax (vv. 301-330):

τέλος δ' ὑπάξας διὰ θυρῶν σκιᾶ τινι
 λόγους ἀνέσπα, τοὺς μὲν Ἀτρειδῶν κάτα,
 τοὺς δ' ἄμφ' Ὀδυσσεῖ, συντιθείς γέλων πολόν,
 ὄσσην κατ' αὐτῶν ὕβριν ἐκτίσαιτ' ἰών:
 κᾶπειτ' ἐπάξας αὐθις ἐς δόμους πάλιν, 305
 ἔμφρων μόλις πῶς ζῆν χρόνῳ καθίσταται,
 καὶ πλῆρες ἄτης ὡς διοπτέυει στέγος,
 παίσας κάρα ἠθύξεν: ἐν δ' ἐρειπίοις
 νεκρῶν ἐρειφθεὶς ἔζετ' ἀρνείου φόνου,
 κόμην ἀπριξ ὄνυξι συλλαβῶν χερί. 310
 καὶ τὸν μὲν ἦστο πλεῖστον ἄφθογγος χρόνον:
 ἔπειτ' ἐμοὶ τὰ δεῖν' ἐπηπείλησ' ἔπη,
 εἰ μὴ φανοίην πᾶν τὸ συντυχὸν πάθος,
 κἀνήρετ' ἐν τῷ πράγματος κυροὶ ποτέ.
 κἀγὼ, φίλοι, δεῖσασα τοῦξειργασμένον 315
 ἔλεξα πᾶν ὅσονπερ ἐξηπιστάμην.
 ὁ δ' εὐθύς ἐξώμωξεν οἰμωγὰς λυγράς,
 ἄς οὐποτ' αὐτοῦ πρόσθεν εἰσήκουσ' ἐγώ:
 πρὸς γὰρ κακοῦ τε καὶ βαρυψύχου γόους
 τοιούσδ' αἰεὶ ποτ' ἀνδρὸς ἐξηγεῖτ' ἔχειν: 320
 ἀλλ' ἀψόφητος ὀξέων κωκυμάτων
 ὑπεστέναζε ταῦρος ὡς βρυχώμενος.
 νῦν δ' ἐν τοιᾷδε κείμενος κακῇ τύχῃ
 ἄσιτος ἀνήρ, ἄποτος, ἐν μέσοις βοτοῖς
 σιδηροκμησιν ἦσυχος θακεῖ πεσών: 325
 καὶ δῆλός ἐστιν ὅς τι δρασεῖων κακόν.
 τοιαῦτα γὰρ πῶς καὶ λέγει κῶδύρεται.
 ἀλλ', ὦ φίλοι, τούτων γὰρ οὐνεκ' ἐστάλην,
 ἀρήξαιτ' εἰσελθόντες, εἰ δύνασθέ τι:
 φίλων γὰρ οἱ τοιοῖδε νικῶνται λόγοις 330

Enfim arremessou-se pela porta e para alguma sombra
 sacava palavras, umas acerca dos Atridas,
 outras sobre Odisseu, misturando-as com gargalhadas:
 com quanto excesso se teria vingado deles!
 Depois arremessou-se outra vez de volta para casa, 305
 e arduamente, com o tempo, recobra a razão.
 E, como viu o abrigo cheio de desastre,
 bateu na cabeça e ganiu; entre ruínas de mortos
 de ovina cruentação arruinado quedava-se,
 após densamente arrancar os cabelos com as unhas. 310
 E durante a maior parte do tempo ficou sem voz;
 depois, ameaçou-me com aquelas terríveis palavras,
 caso eu não revelasse todo o evento ocorrido,
 e perguntou em que situação porventura estava.
 E eu, amigos, amendrotada, o acontecimento 315
 relatei, tudo quanto eu de fato sabia.
 E ele logo gemeu gemidos lúgubres
 que eu jamais antes ouvi dele:
 pois sempre explicava que tais lamentos
 são próprios de homem covarde e deprimido. 320
 Mas sem o ruído de agudos uivos

soluçava, como um touro mugindo.
 Agora, jazendo em tal má sorte,
 sem comer, o homem, e sem beber, no meio do gado
 morto por ferro senta-se imoto, onde caiu. 325
 E é evidente que desejando fazer algum mal:
 pois algo nesse sentido diz e lamuria.
 Eia, amigos, pois é por isso que vim,
 entrai e ajudai, se podeis algo:
 gente assim é vencida por palavras de amigos. 330

O herói percebe o sentido do desenlace de sua condição. Compreende, por meio da brutalidade divina, aquilo que Atena ensinara a Odisseu com um “recurso pedagógico” tão mais simples: os mortais são submissos aos deuses e tentar romper com isso é criar para si uma situação de degradação sem meios de se desvencilhar. Posteriormente com o relato do mensageiro, a audiência descobre que a intriga entre Ajax e Atena é mais antiga. Durante a partida do rei de Salamina, em resposta às preces de seu pai para que os Numes o auxiliassem a encontrar a glória, Ajax responde que gostaria de ser glorioso sem a ajuda divina, pois até os covardes alcançam a glória dessa maneira. O herói responde ao pai (vv. 767-769)

πάτερ, θεοῖς μὲν κἄν ὁ μηδὲν ὄν ὁμοῦ
 κράτος κατακτήσασαιτ' : ἐγὼ δὲ καὶ δίχα
 κείνων πέποιθα τοῦτ' ἐπισπάσειν κλέος.

pai, com os deuses mesmo quem não é nada
 conquistaria o triunfo; mas eu, mesmo sem
 eles, creio que ei de arrebatá-la glória

Depois, durante investida contra Troia, ao receber ajuda da deusa Atena, profere δεινὸν ἄρρητόν τ' ἔπος (v.773), terrível e nefanda palavra: ἄνασσα, τοῖς ἄλλοισιν Ἀργείων πέλας / ἴστω, καθ' ἡμᾶς δ' οὐποτ' ἐκρήξει μάχη. (vv. 774-775), soberana, perto dos outros argivos / fica; por nossa linha jamais romperá a luta!”

O trágico sofocliano, então, se manifesta por meio das reflexões de Ajax sobre si mesmo: sua condição solitária, sua incompatibilidade com a regras sociais que se formam, tornando a conjuntura das relações humanas e divinas mais complexa do que ele podia conceber. Ajax constrói todo seu caráter com base em um contexto bélico, mas a existência humana ultrapassa o campo de batalha, vide o caráter calculista e ao mesmo tempo diplomático de seu concorrente Odisseu. “Aias é uma criatura pré-jurídica, alheia às instituições políticas” (OLIVEIRA, 2008, p. 14).

A obra de Sófocles apresenta algumas outras características. Seu caráter trágico não se apresenta apenas no episódio de Ajax, que, ao perceber a sua incapacidade perante os preceitos divinos, decide pôr fim a sua vida. Há elementos trágicos também no processo de

descoberta do que acontece com o rei salamino e na tentativa de dissuadi-lo de sua decisão por Tecmessa, o irmão Teucro e o próprio coro; bem como na reação dos Atridas ao evento. Enquanto todas as tentativas dos companheiros de Ajax se mostram infrutíferas para convencê-lo a não cometer suicídio, e, depois do sumiço do herói, de encontrá-lo antes que se cumpra a ira divina; os irmãos Atridas, ao perceberem a situação do ex-companheiro de guerra, têm reação contrária à de Odisseu, que, no prólogo, ao presenciar a insanidade de Ajax e compreender que aquele estado resulta do abandono divino, a que ele, enquanto mortal, também está sujeito: vejo, pois, que nós nada somos além de imagens ou sombras, tanto quanto vivemos, ὁρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν / εἶδωλ' ὅσοι περ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν. (vv. 125-126). Na discussão sobre as ordens fúnebres de Ajax, Menelau e Agamêmnon aparentam a insolência típica dos que detêm o poder. Menelau é comparado a Odisseu: os dois têm noção da instabilidade das coisas, mas, enquanto o segundo conclui que por isso devemos ser comedidos, o primeiro busca rebater a desmedida com desmedida. Um é modesto, o outro, insolente. (OLIVEIRA, 2008)

5.2 Cassandra: a vidente que não profetiza

Cassandra é o espólio de guerra escolhido por Agamêmnon. Ela é levada pelo rei atrida para seu palácio. Cassandra chega a seu destino calada, seu silêncio é inquietante. Ela sabe que seu destino próximo é a morte.

O enredo de *Agamêmnon* se desenvolve em torno de Clitemnestra, que ao longo do período em que acontece a guerra de Troia, esteve à frente do reino de Argos, e, enquanto aguardava o retorno do marido, conjecturava o assassinato de Agamêmnon em vingança à morte de Ifigênia, oferecida por seu marido em sacrifício à deusa Ártemis, à época da partida dos aqueus rumo a Troia.

Das três obras que formam o *corpus* desta pesquisa, Agamêmnon é a que mais apresenta peculiaridades quanto a sua natureza trágica e quanto ao fenômeno aqui estudado. Isso acontece, primeiramente, porque a obra faz parte da única trilogia que chegou completa à modernidade. Cada uma das tragédias, *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, apresenta uma unidade dramática independente, mas que se juntam em um enredo maior, denominado *Oréstia*, ou *Oresteia*. Essa associação dos três enredos causa efeitos singulares em cada uma das três tragédias. No caso de *Agamêmnon*, um desses efeitos dramáticos se reflete na própria tragicidade da obra. Desde o início de nosso trabalho, consideramos os estudos aristotélicos sobre a tragédia, em que ele a define como a imitação de uma ação de caráter elevado, ἔστιν

οὐν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας (2015, 1449b, 25). Mais à frente, Aristóteles afirma ser a tragédia a imitação de uma ação única, levando-nos a associar o caráter trágico a um único evento da trama. Percebemos, porém, que, em acordo com a proposta trágica de cada tragediógrafo até aqui estudado, esse elemento que confere o caráter trágico da obra pode não se referir exclusivamente a uma única ação, mas se diluir pela trama, ou se apresentar nas ações de mais de uma personagem. Assim acreditamos que aconteça com este drama esquiliano. Se, em momentos anteriores, identificamos nosso trabalho com o de Albin Lesky (1976), quando este entende na tragédia de Ésquilo o sofrimento que resulta no conhecimento da eternidade das leis divinas, agora identificamos que esse sofrimento esquiliano, na *Oréstia*, pode ser apresentado de maneira isolada, em uma personagem ou em uma única tragédia, ou ser apresentado ao longo do enredo da trilogia. Essas duas possibilidades de constatação do efeito trágico na obra de Ésquilo causam o efeito de universalidade do trágico enquanto condição humana. Sobre a personagem Cassandra, o efeito de suas ações, em quem centralizamos nossa análise, é um exemplo dessa característica trágica da obra em estudo.

A primeira parte da trilogia esquiliana apresenta Clitemnestra como uma rainha poderosa, viril, como afirma o coro de anciões: γύναι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρόνως λέγεις (v. 351), uma mulher de fala prudente, como um homem prudente; o homicídio do rei Agamêmnon, praticado pela rainha; e a tomada do poder de Argos. Cassandra é envolvida nessa situação, pois é levada por Agamêmnon como espólio de guerra para o palácio do rei atrida. Lá, através de seu vaticínio, os anciões argivos descobrem os atos de sua rainha e a personagem expia sua culpa perante o deus responsável por seus oráculos. Agamêmnon apresenta a cativa a Clitemnestra (vv. 950-955):

τούτων μὲν οὐτῶ: τὴν ξένην δὲ πρευμαενῶς	950
τήνδ' ἐσκόμιζε: τὸν κρατοῦντα μαλθακῶς	
θεὸς πρόσωθεν εὐμενῶς προσδέρκεται.	
ἐκῶν γὰρ οὐδεὶς δουλίῳ χρεῖται ζυγῶ.	
αὕτη δὲ πολλῶν χρημάτων ἐξάϊρετον	
ἄνθος, στρατοῦ δῶρημ', ἐμοὶ ξυνέσπετο.	955
Enfim!... E esta estrangeira, acolhe-a	950
com bondade. Os Deuses de longe vêem	
benévolos os que dominam com doçura.	
Ninguém quer suportar o jugo servil.	
Escolhida dentre muitas riquezas	
esta flor, dom do exército, veio comigo.	955

Cassandra é vista com bons olhos pelo rei, uma flor vinda de terras estrangeiras como presente da armada a Agamêmnon. Bela e estranha, assim pelo rei é descrita Cassandra, que imóvel e em silêncio não responde às interpelações de Clitemnestra e do coro. Uma bárbara

que não compreende a língua argiva? ἐρμηνέως ἔοικεν ἢ ξένη τοροῦ / δεῖσθαι (vv. 1062-1063), deve precisar de intérprete, cogita o coro, que a descreve como τρόπος δὲ θηρὸς ὡς νεαιρέτου (v. 1063), alguém com jeito de fera caçada recentemente. A estranheza agora se revela mais do que apenas beleza exótica.

Seu silêncio, associado decerto a gestos e expressões faciais, frente à insistência da rainha, resulta na impaciência desta, que também nota a singularidade do comportamento de Cassandra (v. 1064-1068)

ἦ μαίνεται γε καὶ κακῶν κλύει φρενῶν,
ἦτις λιποῦσα μὲν πόλιν νεαίρετον 1065
ἦκει, χαλινὸν δ' οὐκ ἐπίσταται φέρειν,
πρὶν αἵματηρὸν ἐξαφρίζεσθαι μένος.
οὐ μὴν πλέω ρίψασ' ἀτιμασθήσομαι.

Sim, enlouquece e ouve maus intentos
quem deixou o país recém-capturado 1065
e vem, nem sabe suportar o freio
antes de espumar sangrento furor.
Nada mais direi para ser desprezada.

Barbara Goward (2004) analisa a presença de Cassandra como um dos maiores trechos narrativos da obra de Ésquilo. Para a autora, esse silêncio tem efeito significativo de várias formas. Cassandra se mantém silenciosa desde que entrou em cena junto de Agamêmnon até a saída do casal, que adentra o palácio. “A recusa de Cassandra em comunicar-se com Clytemnestra é de certa forma um êxito que contrasta com o cumprimento fatal de Agamêmnon.”³ (GOWARD, 2004, p. 74, tradução nossa).

Em meio à insistência do coro em promover alguma interação com Cassandra, o delírio se inicia frente a um coro, primeiramente espantado com o Deus a quem a estrangeira se dirige, depois apreensivo com aquela alteração de comportamento (vv.1076-1039):

Κασάνδρα ὄτοτοτοῖ πόποι δᾶ.
Ἰπολλὸν Ἰπολλὸν.
Χορός ἢ δ' αὐτε δυσφημοῦσα τὸν θεὸν καλεῖ
οὐδὲν προσήκοντ' ἐν γόοις παραστατεῖν.
Κασάνδρα Ἰπολλὸν Ἰπολλὸν 1080
ἀγνιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός.
ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον.
Χορός χρήσειν ἔοικεν ἀμφὶ τῶν αὐτῆς κακῶν.
μένει τὸ θεῖον δουλία περ ἐν φρενί.
[...]
Κασάνδρα ᾄ ᾄ 1090
μισόθειον μὲν οὔν, πολλὰ συνίστορα
αὐτόφωνα κακὰ καρατόμα,
ἀνδροσφαγεῖον καὶ πεδορραντήριον.

³ No original: “Cassandra's refusal to share communication with Clytemnestra is a form of success which contrasts with Agamemnon's fatal compliance.”

Χορός	ἔοικεν εὖρις ἢ ξένη κυνὸς δίκην εἶναι, ματεύει δ' ὦν ἀνευρήσει φόνον. [...]	
Κασάνδρα	ἰὼ πόποι, τί ποτε μήδεται; τί τόδε νέον ἄχος μέγα μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακὸν ἄφερτον φίλοισιν, δυσίατον; ἀλκὰ δ' ἐκάς ἀποστατεῖ.	1100
Χορός	τούτων ἄιδρίς εἰμι τῶν μαντευμάτων. ἐκεῖνα δ' ἔγνω: πᾶσα γὰρ πόλις βοᾷ.	1105
Κασάνδρα	ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς, τὸν ὀμοδέμνιον πόσιν λουτροῖσι φαιδρύνασα—πῶς φράσω τέλος; τάχος γὰρ τόδ' ἔσται: προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ χερὸς ὀρέγματα.	1110
Χορός	οὐπω ξυνήκα: νῦν γὰρ ἐξ αἰνιγμάτων ἐπαργέμοισι θεσφάτοις ἀμηχανῶ.	
Κασάνδρα	ἔἔ, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται; ἢ δίκτυόν τί γ' Ἄιδου; ἀλλ' ἄρκυς ἢ ζύνευνος, ἢ ξυναιτία φόνου. στάσις δ' ἀκόρετος γένει κατολολυζάτω θύματος λευσίμου.	1115
Χορός	ποῖαν Ἐρινὸν τήνδε δώμασιν κέλη ἐπορθιάζειν; οὐ με φαιδρύνει λόγος. ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς σταγῶν, ἄτε καιρία πτώσιμος ξυνανύτει βίου δύντος ἀυγαῖς: ταχεῖα δ' ἄτα πέλει.	1120
Κασάνδρα	ἄ ἄ, ἰδοὺ ἰδοὺ: ἄπεχε τῆς βοῦς τὸν ταῦρον: ἐν πέπλοισι μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι τύπτει: πίτνει δ' ἐν ἐνύδρῳ τεύχει. δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.	1125
Χορός	οὐ κομπάσαιμ' ἂν θεσφάτων γνώμων ἄκρος εἶναι, κακῶ δέ τῳ προσεικάζω τάδε. ἀπὸ δὲ θεσφάτων τίς ἀγαθὰ φάτις βροτοῖς τέλλεται; κακῶν γὰρ διαὶ πολυεπεῖς τέχναι θεσπιφδὸν φόβον φέρουσιν μαθεῖν.	1030 1135
Κασάνδρα	ἰὼ ἰὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι: τὸ γὰρ ἐμὸν θροῶ πάθος ἐπεγχύδαν. ποῖ δή με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἤγαγες; οὐδέν ποτ' εἰ μὴ ξυνθανουμένην. τί γάρ;	
Cassandra	Ototototoî rôpoi dâ! Ó Apolo, ó Apolo!	
Coro	Ela com gemidos chama o Deus a quem não convém presidir com lamúrias.	
Cassandra	Ó Apolo, ó Apolo víário, abolitivo meu, aboliste-me sem esforço outra vez.	1080
Coro	Parece vaticinar seus próprios males: o divino perdura no espírito escravo. [...]	
Cassandra	Â! Â! Sim, odeia Deus e conhece muitos malignos massacres dos seus, com homicídios e umedecido chão.	1090
Coro	Parece a hóspeda sagaz como cão, fareja morticínios que desvelará.	

	[...]	
Cassandra	Iò pópoi! O que se trama? Que nova dor é esta? Grande, grande mal se trama neste palácio insuportável para os seus, incurável, a defesa ausente está longe.	1100
Coro	Destes vaticínios sou ignorante, aqueles reconheci: todo o país proclama.	1105
Cassandra	Iò! Mísera, isto farás? Ao lavares no banho o teu marido - como direi o fato? Logo isto será: ela estende mão após mão alcançando.	1110
Coro	Ainda não entendi: após enigmas agora com obscuros oráculos estou perplexo.	
Cassandra	È È papaí papaí! O que se vê aqui? É um laço do Hades? Mas a rede é o seu cônjuge, a co-autora do massacre. Sedição sôfrega da família alarideia pelo apedrejável sacrifício.	1115
Coro	Que Erínis mandas tu estrondar no palácio? Não me alegra a palavra. Corre-me ao coração pálida gota, que nos abatidos por lança coincide com os raios do ocaso da vida. Rápida vem a ruína.	1120
Cassandra	À â! Olha, olha! Põe longe da vaca o touro. Na túnica com negricórnia arдил ela captura e fere e ele tomba na banheira d'água. Narro-te o caso de dolosa homicida bacia.	1125
Coro	Não alardeio ser agudo intérprete de oráculos, mas comparo isto a um mal. De oráculos, que bom anúncio vem aos mortais? Por meio de males as multíloquas artes dos vaticinadores trazem a compreensão do pavor.	1130
Cassandra	Iò iò! Malfadada sorte da mísera! Clamo minha própria dor a transbordar. Po que aqui me conduziste a mim, infeliz, para nada senão morrer junto? Por que?	1135

O transe de Cassandra, que apresenta características fáticas, metalinguísticas e líricas, é o único episódio de contato com a realidade divina analisado neste trabalho; fora o estado de embriaguez, causado pela influência dionisiaca, em que se encontra Penteu enquanto é guiado ao monte Citéron. Encontramo-nos em um momento chave da pesquisa, pois esse episódio colocaria em jogo a hipótese que guia o nosso trabalho, a de que um episódio de contato de um mortal com a realidade divina é mais compatível com elementos narrativos do que com elementos dramáticos, não fosse o caráter idiossincrático da interação entre Cassandra e o coro, que confere ao texto de Ésquilo caráter inovador.

Cassandra apela a Apolo, que facilmente anula as vontades da vidente: ἀπόλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον (v. 1082). As falas da estrangeira, então, deixam de guiar-se por um

fio temporal, e são mencionados episódios tanto passados quanto futuros sem distinção de tempo, como em “crianças que pranteiam, lamentam”, cujo verbo se apresenta no participípio plural presente, κλαιόμενα (v. 1096); e na utilização preponderante de frases nominais, como μισόθειον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα (v. 1090). O coro reconhece que Cassandra está em um transe por meio das analepses presentes em seu discurso, a estrangeira mencionara o terrível episódio em que o pai de Agamêmnon oferece as carnes de seus sobrinhos cozidas ao próprio irmão. Entretanto, não reconhece todos os fatos mencionados, chegando à conclusão de que se tratam de vaticínios. Cassandra está em outro plano, visualizando a realidade de um lugar divino. Goward (2004, p. 75) afirma:

A escrava bárbara sabe mais do que qualquer outra personagem em Agamêmnon, mesmo Clytemnestra, e seu conhecimento provém infalivelmente do contato direto com um deus. [...] Ésquilo nos dá talvez o mais rico desenvolvimento de um dos principais temas da peça; o que Goldhill (1984, p. 81) chama de ‘o problema da troca de linguagem’. A cena se constrói nas polaridades de fala / silêncio, ignorância / conhecimento já em funcionamento.⁴ (tradução nossa)

Cassandra expõe, por meio da descrição de suas visões, o que presencia no meio do transe, mas o coro, narratário acidental do relato divino, assim como a audiência, não partilha do conhecimento divino de que Cassandra dispõe. Goward (2004) ainda menciona as diferenças na métrica dos versos como meio de expressar essa discordância entre o coro e a vidente:

Em outras cenas epirremáticas de Ésquilo, o padrão métrico é mais regular e a distinção entre falante (s) e cantor (es), constante. Nesta cena, os dois estão levemente entrelaçados para aumentar delicadamente a tensão e sublinhar os temas da cena. Cassandra não consegue transmitir a informação para o coro em nenhum dos gêneros; [...] Ésquilo usa a diferença entre os dois gêneros para criar uma lacuna. Na primeira metade, Cassandra descreve com emoção suas alucinações em [gênero] lírico – um banho, uma mão, uma rede – enquanto o coro, que não vê o que ela vê, responde em trímetro jâmbico.⁵ (GOWARD, 2004, p. 75-76, tradução nossa)

Quando o transe ameniza, ou alcança um novo estágio, em que Cassandra deixa de enxergar através de véus, ἐκ καλυμμάτων (v. 1078), deixa de falar por enigmas, φρενώσω δ’ οὐκέτ’ ἐξ αἰνιγμάτων. (v. 1083) e narra os acontecimentos que mencionou em momento de

⁴ No original: “The barbarian slave knows more than any other character in Agamemnon, even Clytemnestra, and her knowledge springs infallibly from direct contact with a god. [...] Aeschylus gives us perhaps the richest development of one the major themes of the play; what Goldhill (1984, 81), calls ‘the problem of Exchange of language’. The scene acts out the polarities of speech/silence, ignorance/knowledge already in operation.”

⁵ No original: “In other Aeschylean epirrhematic scenes the more metrical pattern is more regular and the distinction between speaker(s) and singer(s) constant. In this scene, the two are slightly interwoven to heighten the tension delicately, and underline the themes of the scene. Cassandra fails to get her information across to the chorus in either genre; [...] Aeschylus uses the difference between the two genres to create a gap. In the first half, Cassandra thrillingly describes her hallucinations in lyric - a bath, a hand, a net - while the chorus, who do not see what she sees, respond in iambic trimeters.”

transe. Eríneas há muito tempo rondam o palácio em busca de vingar o crime que ali acontecera (vv. 1186-1193):

τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὔ ποτ' ἐκλείπει χορὸς
 ζῦμφογγος οὐκ εὐφωνος: οὐ γὰρ εὖ λέγει.
 καὶ μὴν πεπωκῶς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,
 βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει,
 δύσπεμπος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων. 1190
 ὕμνοισι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι
 πρόταρχον ἄτην: ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν
 εὐνὰς ἀδελφοῦ τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς.

Um coro nunca abandona esta morada
 consoado, não suave, pois suave não fala.
 Para maior ousadia, bêbado de sangue
 humano, o bando perdura no palácio,
 cortejo difícil de sair, congêneres Erínies. 1190
 Assíduas na moradia, hineiam um hino
 o primeiro error, e uma após outra
 abominam
 o leito do irmão, hostis a quem o pisou.

As Eríneas, divindades responsáveis por vingar crimes de sangue, habitam o palácio desde que Atreu, pai de Agamêmnon e Menelau, oferecera a seu irmão Tiestes a carne dos filhos do irmão em um banquete para vingar-se de uma traição passada. Tiestes, horrorizado, amaldiçoa Atreu e sua descendência. Essa história é o argumento da *Oresteia*, pois, nas obras seguintes a Agamêmnon, vemos como Orestes, filho de Agamêmnon e Clitemnestra, apela a Atena e Apolo a libertação de tal maldição para livrar-se das Eríneas que perseguem sua linhagem.

Cassandra agora vê as crianças assassinadas segurando pedaços de carne como se os oferecessem. Ela descreve as imagens à medida que narra o passado em busca de alinhá-lo com seus vaticínios. Sua narrativa tenta alcançar a realidade que a vidente vislumbrara há pouco, mas além do episódio do odioso banquete, o coro não desvenda os oráculos até que Cassandra determina: Ἀγαμέμνονός σέ φημι' ἐπόψεσθαι μόρον (v. 1246), ser assassinado é o destino de Agamêmnon. O coro e a audiência já sabem que a vaca, τῆς βοῦς (v. 1125) que se deve afastar do touro é Clitemnestra, que pretende matar o marido com a ajuda de seu amante, enquanto o rei atrida se banha.

A escrava bárbara até esse momento é vidente que não profetiza. De acordo com o mito citado por Pierre Grimal (2011), apesar de ter o dom da clarividência, concedido por Apolo, foi-lhe negado o dom da persuasão, em castigo por ter enganado o deus clarividente. Apolo teria se apaixonado pela troiana e em troca do amor da donzela, teria lhe concedido o dom da profecia. Cassandra, porém, não cedera aos amores da divindade, sendo castigada com a descrença de quem a ouvisse. Ironicamente, só acreditam em sua clarividência quando

Cassandra profetiza a própria morte, junto do vaticínio da morte de seu senhor (vv. 1258-1263); e da profecia do fim de sua assassina (vv. 1322-1330), antecipando os eventos da obra seguinte a *Agamêmnon*, *Coéforas*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos milênios que separam o período de apogeu da tragédia ateniense da contemporaneidade muito se tem usado o vocábulo tragédia. Essa palavra perdeu seu significado primário para designar eventos ruins, catastróficos. Pudera! As tragédias gregas abordam os temas mais obscuros dos mitos: matricídio, fratricídio, filicídio, mortes e assassinatos brutais, todos tratados da maneira mais chocante que poderiam ser. Daí sofreríamos a *κάθαρσις* aristotélica? Violência, brutalidade, assassinato, no entanto, não são assuntos exclusivos do drama grego e nem dos atenienses do século V a.C.

O século XXI, tão marcado pelo desenvolvimento científico e tecnológico, ainda não encontrou uma solução para os problemas sociais que desumanizam os indivíduos. Pelo contrário, as discussões alternam-se entre a transformação do impossível em corriqueiro, o rompimento das limitações humanas, e os casos de morte em massa, causadas por pandemias, guerras, violência urbana, intolerância religiosa e desigualdades sociais.

Diante desse contexto, as tragédias ainda despertam o interesse dos leitores, que visitam, no momento da leitura daqueles poemas de 1000, 1500 versos, uma estrutura social que a princípio se apresenta tão diferente da (pós) modernidade, marcada pela rudimentariedade da vida cotidiana, pelo apego religioso da população, pela exclusão feminina, e pela luta diante das adversidades. É então que o leitor (pós) moderno se identifica com aqueles textos e, então, percebe que, apesar de tristes, violentos e, às vezes, macabros, os poemas trágicos falam de algo mais, além de toda essa violência: as tragédias gregas falam do perigo que nos ronda e do perigo que habita em nós.

Esse novo sentido de tragédia é percebido à medida que o leitor entende que o trágico é em si também uma espécie de busca, que por trás dos desmandos divinos e das catástrofes, a tragédia trata da tentativa de compreensão da realidade. O caráter trágico nasce da percepção de que o universo segue leis maiores e mais poderosas do que os oráculos, do que o destino e do que a própria vontade; de que o controle de si ou de determinada situação não passa de mera ilusão. Os deuses são a representação antitética da efemeridade do homem. Por isso o contato com a realidade divina não pode ser concebido pela razão humana, daí a loucura, que pode ser uma benção, quando o indivíduo se aceita como um ser fugaz, momentâneo; ou o pior dos castigos para aqueles que, contrários à natureza de sua existência, estimam excessivamente suas emoções.

Por isso a tragédia é um texto dramático, porque se pretende encenar a realidade, ser percebida como se percebe o mundo a nossa volta. Entretanto a dramatização é limitada,

posto que é uma expressão humana. A narrativa, no entanto, não traz em si o caráter trágico do drama. Consciente de sua limitação, cria sua própria realidade, mesmo que não passe de um arremedo do universo. O que não é narrado, não existe. A narrativa é consciente de sua insuficiência. Odisseu é um herói épico, uma figura que sobreviveu recontando sua própria história. Ajax é trágico, matou-se em sua própria tragédia. Isso se dá por ser essencialmente trágico o processo de tomada de consciência da efemeridade humana.

O drama, então, incorpora a narrativa por perceber-se limitado e falho em alcançar seus objetivos. A narrativa consegue, em sua consciente limitação, alcançar planos que a razão não alcança e filtrar a realidade de modo a torná-la inteligível. Por isso defendemos aqui que a tragédia grega, desde os tempos aristotélicos, já era concebida como um gênero resultante da interseção de modos de expressão da realidade. Nas obras por nós analisadas, percebemos que o contato com o divino era o vislumbre de um nível superior e por isso mais complexo de concepção da realidade, que conseqüentemente resultava na loucura. As divindades gregas estão presentes ou são habitualmente mencionadas nos enredos trágicos para que percebamos que mais do que não governar, nossa razão não é capaz de contemplar o universo em sua inteireza. Os episódios narrativos, além de situarem o drama e oferecerem os elementos coesivos que interligam os episódios dramáticos, são recursos que concebem a essência trágica das tragédias gregas.

Há quem diga que o homem na Grécia antiga não concebia a ideia de individualidade, a tragédia grega mostra que ele percebeu primeiro a insuficiência da ideia de individualidade no universo.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: *A Poética Clássica*. 12. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 15-52.

_____. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 11. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

_____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2013. 3 vol.

BURKERT, Walter. Religião grega na época clássica e arcaica. Tradução de Manuel José Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2013.

EURÍPIDES. *Bacas: o mito de Dioniso = Bakxai*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução e introdução de Cristian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. As Bacantes. In: VIEIRA, Trajano. *As bacantes de Eurípides*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GOWARD, Barbara. *Telling Tragedy: Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London: Duckworth, 2004.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 6. ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

_____. *Mitologia grega*. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2013.

HOMERO. *Íliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

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

JAHN, Manfred. Windows of focalization: Deconstructing and reconstructing a narratological concept. *In: Style*, v. 30, n. 2, p. 241, 1996.

_____. Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama. *In: New Literary History*, Vol. 32, No. 3, Voice and Human Experience, Summer, 2001, pp. 659-679. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2057682>. Acesso em: 26 outubro 2010.

JONG, Irene J. F. de. *Narratology and Classics: a practical guide*. Oxford: Oxford Press, 2014.

KITTO, H. D. F. *Tragédia Grega: estudo literário*. 3. ed. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado, 1990. 2 vol.

LESKIN, Albin. *A tragédia grega*. 2. ed. Tradução de Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *História da literatura grega*. Tradução de S. J. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

MEDDEMMEM, John; SEGRE, Cesare. Narratology and Theater. *In: Poetics Today*. Vol. 2, No. 3, Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective. Spring, 1981, pp. 95-104.

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. Apresentação. *In: SÓFOCLES. Aias*. Apresentação e tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 7-52.

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia do Reis. *A mousiké: das origens ao drama de Eurípidés*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

ROBERT, Fernand. *A religião grega*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. Coleção Universidade Hoje. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SÓFOCLES. *Aias*. Apresentação e tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

THIERCY, Pascal. *Tragédias gregas*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

TORRANO, Jaa. O mito de Dioniso. *In: EURÍPIDES. Bacas: o mito de Dioniso = Bakxai*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. Sacralidade e violência: estudo de Agamêmnon. *In: ÉSQUILO. Agamêmnon*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2013.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

_____. O Dioniso mascarado das Bacantes de Eurípidés. *In: VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIEIRA, Trajano. *As bacantes de Eurípidés*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WOODRUFF, Paul. *The Ajax dilemma; justice, fairness, and rewards*. New York: Oxford University Press, 2011.